

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

Семелюк Роман Миколайович

*Дж. Джойс і А.П. Чехов
на зламі століть:
художні пошуки
у малому жанрі*

Монографія

Кам'янець-Подільський
«Аксіома»
2014

УДК [821.161.1.+821.111].091

ББК 83.3(0)5

С 30

Рецензенти:

І. В. Лімборський – доктор філологічних наук, професор Черкаського державного технологічного університету;

С. Д. Абрамович – доктор філологічних наук, професор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

*Рекомендовано до друку вченою радою
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 14 від 26 грудня 2013 року)*

Семелюк Р.М.

С 30 Дж. Джойс і А.П. Чехов на зламі століть: художні пошуки у малому жанрі: монографія / Р.М. Семелюк. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. – 176 с.

ISBN 978-966-496-279-4

Монографію присвячено виявленню типологічних відповідностей письменницьких поетикальних систем у сфері малої прози на рівні форм і засобів вираження концепції світу і людини. Вперше мала проза Дж. Джойса і А.П. Чехова у розрізі поетикальної специфіки є предметом порівняльно-типологічного дослідження і здійснюється спроба інтерпретувати новаторство авторів у контексті загальних закономірностей літературного процесу кінця XIX – поч. XX ст. Уточнюється така актуальна проблема сучасного літературознавства, як трансформація жанрових канонів малої прози в аспекті становлення постреалістичної художньої концепції людини і світу.

Монографію адресовано спеціалістам-філологам, аспірантам і студентам філологічних факультетів.

УДК [821.161.1.+821.111].091

ББК 83.3(0)5

ISBN 978-966-496-279-4

© Р.М. Семелюк, 2014

© «Аксіома», видання, 2014

Вступ

Кінець XIX – початок XX ст. означився кардинальними змінами у всіх сферах життя людини і суспільства. Криза раціоналістично-позитивістської ідеології, відкриття світу неочевидного й неусвідомленого, відродження міфологічної моделі буття зрушили усталений за часів відносно «спокійного» XIX віку світопорядок. Відбувся глобальний світоглядний переворот: на зміну «філософію думки» прийшла «філософія життя» з її утвердженням пріоритету духу, «органіки», переосмисленням ролі стихійного й ірраціоналістичного первнів буття. Ускладнилося і набуло драматичної напруги не лише суспільне життя, а й внутрішній світ людини, що усвідомлюється як багаторівнева психічна структура, де взаємодіють і переплітаються чинники свідомості й підсвідомості. Художньо-естетичне осягнення цих процесів здійснюється в умовах переосмислення зв'язку мистецтва і дійсності, зокрема автономізації митецької сфери, редукції принципів мімезису, соціально-історичної детермінованості художніх образів тощо.

Нове знання про світ і людину засвідчувала, а часто й передбачувала художня література, в якій відбувається коригування і перерозподіл жанрово-стильових систем, утверджується нове розуміння автора і авторської позиції в тексті художнього твору. Центром художніх трансформацій доби стають поезія і мала проза, оскільки ці естетичні системи виявляють найбільшу чутливість і мобільність щодо модерних викликів життя. Невипадково Іван Франко саме в можливостях «мобільного жанру» оповідання прозрівав якості «найбільш універсального і вільного роду літератури, найвідповіднішого нашому нервовому часові» [Цит. за: Кодак, с. 186]. Динамічний розвиток і розширення жанрово-стильових меж малих жанрів у переломні епохи й, зокрема, на рубежі XIX – XX ст. одностайно відзначають такі вітчизняні й зарубіжні літературознавці, як В. Гречнев [39], Т. Гундорова і Н. Шумило [40], І. Денисюк [42], Р.-Л. Джексон [44], В. Силантьєва [101], В. Фащенко [113], Н. Фрідман [164] та ін. Так, російський учений В.Я. Гречнев, відзначаючи пріоритет малих, фрагментарних форм у передачі драматичних конфліктів доби, наголошує, що «різномічне живописне відтворення світу починає видаватись надто пасивним, споглядальним. Виникає потреба в освоєнні дійсності у формах об'ємних,

економних, що підкреслюють авторське осмислення глибинної суті явища» [39, 17]. Творчість А.П. Чехова і Дж. Джойса органічно вписується в ці процеси і може слугувати продуктивним матеріалом для з'ясування типологічних закономірностей історико-літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Попри те, що літературознавцями зроблено перші спроби зіставлення творчого доробку цих митців, зокрема з погляду жанрово-поетикальної специфіки малого жанру, переважно російськими й українськими вченими [5; 9], системне порівняльно-типологічне дослідження проблематики і поетики оповідань А.П. Чехова і Дж. Джойса досі не здійснювалося.

Актуальність роботи полягає насамперед у тому, що попри очевидну активізацію компаративістичних досліджень в Україні, зокрема й у сфері порівняльної типології представників різних національних літератур, сьогодні все ще зберігається потреба у зіставленні творчості найбільш виразних репрезентантів певних тенденцій і закономірностей соціально-історичного і художньо-естетичного процесів. Особливо значущим це завдання є щодо рубежу ХІХ-ХХ ст., перехідної доби в історії європейської культури.

Правомірність компаративного аналізу малої прози Дж. Джойса і А.П. Чехова зумовлена низкою чинників. По-перше, обидва письменники є яскраво національними митцями, що дає можливість діагностування різних національних ментальностей у їх схожості та відмінностях; по-друге, в їхній творчості відбулися кардинальні процеси зламу форм суспільного життя, переоцінки цінностей, що закономірно викликало пошук нових художньо-естетичних форм віддзеркалення дійсності; по-третє, нова художня концепція людини потребувала трансформації підходів до втілення специфіки внутрішнього життя особистості й нових форм вираження авторської позиції. Симптоматичність цих процесів на той час яскраво засвідчувала мала проза – сфера, у якій і Дж. Джойс, і А.П. Чехов слушно вважаються визнаними майстрами. Відтак саме аналіз форм і засобів жанрового моделювання та поетикального новаторства у малій прозі дає можливість глибше дослідити типологічні відповідності та індивідуально-авторські творчі особливості обох авторів.

Творчість Дж. Джойса і А.П. Чехова постійно вивчається у монографічному форматі та у контексті доби, однак наразі доцільним і продуктивним у науковому плані є саме порівняльно-

типологічне студювання творчого доробку письменників у розрізі одного жанру. Засвідчені дослідниками творчості Чехова основні принципи його поетики – об'єктивність, лаконічність і простота – можуть бути співвіднесені з Джайсовим гаслом «silence, exile, and cunning» («мовчання, вигнання і майстерність»), естетичний вимір якого маніфестувався автором «Дублінців» як «scrupulous meanness» («ретельна мінімальність»). Типологічні паралелі, що апріорі виникають на цьому ґрунті, потребують детального аналізу на різних рівнях художнього тексту. Відтак компаративне дослідження, дозволяє висвітлити ще недостатньо вивчені аспекти художньо-естетичних пошуків відомих авторів, заглибитися в типологію їхніх індивідуально-творчих систем і, зрештою, виявити певні загальні закономірності в історико-літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Мета дослідження – виявити специфіку індивідуально-авторського втілення поетикальних особливостей малої прози в творчості Дж. Джайса і А.П. Чехова і визначити типологічні відповідності в художньо-естетичних пошуках авторів.

Досягнення поставленої мети добачається через цілісно-системний порівняльно-типологічний аналіз формально-змістових парадигм у творах обох письменників і зумовлює необхідність вирішення таких наукових **завдань**:

- окреслити основні тенденції і напрями дослідження творчості Дж. Джайса і А.П. Чехова у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві;
- проаналізувати специфіку сюжетно-композиційної організації та її вплив на жанрову природу творів письменників;
- охарактеризувати типологічні збіги та відмінності у хронотопних та наративних особливостях малої прози;
- виявити співвідношення епіфанії і символу у художній структурі аналізованих творів;
- простежити спільні та відмінні ознаки у мовно-стильовій та предметно-зображальній сферах поетики авторів.

Об'єктом дослідження є мала проза Дж. Джайса (збірка «Дублінці», усі п'ятнадцять оповідань) і оповідання А.П. Чехова (переважно другої половини 1880-х – 1900-х років, зокрема «Гусев», «Архієрей», «Вогні», «Наречена», «Нудьга», «Іменини», «Студент» та ін.) в їх літературно-генетичних зв'язках і типологічних паралелях, що знаменує важливий етап у духо-

вно-естетичному розвитку не лише обох митців, але й національних літератур, які вони представляють.

Предметом дослідження обрано типологічні відповідності письменницьких поетикальних систем у сфері малої прози на рівні форм і засобів вираження концепції світу і людини.

Поставлені в роботі завдання визначили необхідність застосування комплексу наукових методів: структурно-функціонального, порівняльно-типологічного, комплексного аналізу літературно-художнього тексту. Використовувався також метод філологічного аналізу, з допомогою якого розкрито форми й засоби втілення художньої концепції світу і людини у малій прозі письменників. На певних етапах роботи застосовувався герменевтичний метод, що сприяв ґрунтовному тлумаченню творів.

Для з'ясування жанрової специфіки і типологічних відповістей малої прози Дж. Джойса і А.П. Чехова використано методологію аналізу епічних жанрів, розроблену зарубіжними і вітчизняними літературознавцями (М. М. Бахтіним, Ж. Женеттом, Н. Х. Копистянською, Ю. М. Лотманом, Є. М. Мелетинським, В. І. Тюпою, В. Б. Шкловським); взято до уваги дослідження жанрових модифікацій малої прози. В роботі враховано ідеї сучасного порівняльного літературознавства, зокрема праці В. В. Будного, Р. Т. Гром'яка, Д. Дюришина, В. М. Жирмунського, М. М. Ільницького, Д. С. Наливайка, а також дослідження істориків літератури, присвячені творчості Дж. Джойса і А. П. Чехова.

Наукова новизна монографії полягає в тому, що у ній вперше мала проза Дж. Джойса і А.П. Чехова у розрізі поетикальної специфіки є предметом порівняльно-типологічного дослідження і здійснюється спроба інтерпретувати новаторство авторів у контексті загальних закономірностей літературного процесу кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Доведено, що для обох авторів типологічно подібним є зниження фабульно-подієвої гостроти, авторське невтручання у розвиток подій, відсутність відкритого мотивування поведінки героїв. Виявлено відповідності у нарративних стратегіях авторів, що визначаються співвідношенням між подією розповідання і розказаною подією. З'ясовано, що на мовно-стильовому рівні для обох авторів сутнісною є дифузія авторського і персонажного мовлення і драматизація оповіді. Охарактеризовано роль предметного світу в поетиці обох письменників, принцип символізації деталі як засобу створення підтексту і прийоми музикальної організації тексту.

Розділ 1.

Історико-критичні і теоретико-методологічні аспекти дослідження

1.1. «Мала проза» Джойса і Чехова в літературознавчій оцінці

А. П. Чехов і Дж. Джойс належать до письменників, яким від початку творчого шляху приділялася велика увага літературної критики, а згодом і академічного літературознавства. Літературно-критична рецепція художньої спадщини обох авторів сьогодні є такою значною за обсягом, що навіть важко піддається обліку. Відтак здійснити її огляд представляється надто складним завданням. Зупинимося на реферуванні тих принципово важливих особливостей творчих індивідуальностей Чехова і Джойса, які мають безпосередньо відношення до проблематики роботи, зокрема у сфері джойсознавства оцінками його збірки малої прози «Дублінці», а в чеховознавстві – характеристиками процесів творчої еволюції митця з кінця 1880-х рр., так званої доби «зрілого» Чехова, коли відбувається перехід до освоєння проблематики загальнолюдського та вічного і складається новаторська індивідуально-авторська художня система. Огляд наукової рецепції Чехова і Джойса здійснюватиметься почергово, спочатку російського автора, оскільки його творчість хронологічно передує, потім – автора «Дублінців», однак найбільш значущі типологічні відповідності відзначатимуться вже на цьому, початковому етапі роботи.

Сучасні джойсознавчі студії представляють собою складний, взаємопов'язаний комплекс досліджень, в яких можна виділити з певною умовністю низку напрямів:

- творча еволюція письменника в контексті біографії;
- текстологічна і джерелознавча критика;
- філософсько-естетичне підґрунтя творчості;
- рецептивний і психоаналітичний підхід;

- вияв поетикальної своєрідності, зокрема особливості міфопоетичної складової у творах письменника;
- аналіз творів у генологічній парадигмі;
- структурно-нараторологічна критика.

З-поміж досліджень біографічного плану не можна обійти увагою публікацію листів письменника, прокоментованих С. Гілбертом [195, 196], і низку видань біографії Джойса у викладі Р. Еллманна, який, використовуючи рідкісні архівні документи, включає факти й обставини життя письменника у щільний контекст його творчості [158]. Р. Еллманн є також редактором другого і третього видань листів Джойса й його критичних праць [197]. Крім того, в працях С. Гілберта і Р. Еллманна повною мірою задіяно можливості і перспективи текстологічного і джерелознавчого підходу. Для проблематики роботи особливо значущою виявилася праця Р. Еллманна «Тло «Дублінців»» [159] – своєрідний культурно-історичний коментар до збірки «Дублінці». Подібного роду завдання ставиться й успішно вирішується також у праці Д. Гіффорда «Анотований Джойс. Нотатки до «Дублінців» і «Портрету митця замолоду» [168].

Питання текстологічного і джерелознавчого характеру часто розглядаються в межах матеріалів численних конференцій і семінарів, присвячених творчості Джойса. Окремі з таких видань мали низку репринтів, як-от “Кембриджський путівник по Джеймсу Джойсу” (5 перевидань лише у 1990-х роках і ще одне у 2004-му році), в якому представлені різноманітні напрями вивчення спадщини Джойса і праці найбільш відомих джойсознавців [220].

Філософсько-естетичне підґрунтя творчості Джойса є основним предметом досліджень Д. Хеллер [176], Д. Аттріджа [137], Г. Блума [142] (праця останнього перекладена й українською мовою) [16], Е. Берджеса [149], Д. Фоккеми і Е. Ібсча [163] (тут простежується модерністська складова філософсько-естетичних поглядів Джойса), А. Голдмана [169], Ф. Херрінга [179] та багатьох інших. У цих працях питання про Джойсове розуміння літератури, її природи, меж літератури і реальності, сну і яви, автора і тексту, наратора і героя, ставиться у зв'язку з проблемами еволюції його творчого методу від початків літературної діяльності. Так, для Д. Хеллер перший твір Джойса – «Камерна музика» – є даниною літературної традиції і водночас

пародією на неї. Для П. Парріндера «Дублінці» – твір одночасно реалістичний, натуралістичний і символічний відповідно до авторського розуміння складності життя, переплетення в ньому повсякденності й метафізичної символіки [205]. Спроба систематизувати й узагальнити комплекс проблем подібного роду здійснена в колективній монографії «Культурологічні студії творчості Джеймса Джойса» за редакцією Р. Кершнера [155].

Рецептивний і психоаналітичний підхід до творчої спадщини Джойса найбільш репрезентативно представляють праці П. Костелло [153], який, спираючись на психоаналітичну методологію, пояснює особливості творчого методу ірландського письменника враження його дитинства та обставинами родинного життя. Психоаналітична джойсознавча критика зосереджується як на особливостях вираження підсвідомих бажань автора і героїв, так і на питаннях зв'язку свідомого і несвідомого, зокрема й у контексті глибинної психології К. Г. Юнга [140]. Загалом цей підхід, хоч і є продуктивним, у випадку Джойса часто-густо хибує на відхід від власне літературознавчого прочитання його творів.

Ключовими у джойсознавчих студіях є проблеми авторської поетики. Серед хрестоматійних праць цього напрямку – “Re Joyce” Е. Берджеса (перевидання 1965, 1968, 2000 рр.) [150]; Х. Кеннера [191; 192], в центрі уваги якого «гномічний» метод інтерпретації прози Джойса, тобто з'ясування «темних» місць у його творах, Ф. Херрінга [178; 179], який зосереджений на функціональності структурних особливостей прози Джойса. Поетологічна реконструкція Джойсового світу пропонується і в оригінальному дослідженні К. Йі, який акцентується на тому, що мова є виміром “мислення Джойса, а концентрацію його мови можна назвати “фоноцентричною” [226, 25], через наскрізну звуко-акустичну організацію тексту.

На окрему увагу заслуговують праці У. Еко, присвячені як суто Джойсу [130], так і проблемам міжлітературних зв'язків [131], в яких ім'я автора «Дублінців» постійно фігурує в якості ілюстратора різноманітних закономірностей літературного процесу. Знаменною видається нам назва праці, в якій У. Еко стосовно поетики Джойса застосовує форму множини до цього слова – «Поетики Джойса», тим самим підкреслюючи, що поетика Джойса є багатоплановою, негомогенною, хоча й несе на собі безперечний і ні з чим не зрівняний відбиток особистості та

життєвої долі митця. В іншій праці У. Еко – «Шість прогулянок у літературних лісах», що є зібранням його культурологічно-літературознавчих лекцій, читаних студентам Гарвардського університету у 1994-му році, часто згадуються, окрім «Улісса», «Дублінці», зокрема характеризується такий індивідуально-авторський феномен Джойса, як «епіфанія» у зіставленні з іншими типологічно подібними явищами у літературі [131, 67].

У межах дослідження поетики Джойса розвиваються також міфопоетичні студії, започатковані відомою статтею Т.С. Еліота 1923-го року “Улісс, порядок та міф” [133, 226-228]. У подальших працях цього спрямування [61; 81; 190] міфопоетика Джойса інтерпретується як похідне від його філософсько-естетичної системи. Міфологізм автора «Улісса», що засвідчують вже й «Дублінці», закорінений на незмінних й одвічних основах світосприйняття і мислення, на архетипних константах людського буття, що сходять до первісного мономіфу. Саме це слово, як засвідчує Дж. Кемпбелл, активно ним послуговуючись й, умовно кажучи, передаючи численним міфокритикам фрейзерівського й архетипного спрямування, запозичене ним із «Фіннеганового Помину» Джойса [61].

В останні десятиліття поширеними й навіть популярними в джойсознавстві стали гендерні й, зокрема, феміністичні дослідження [165; 177]. Зокрема, в цікавому й перспективно розгорнутому нарисі С’юзет Хенке, в поле зору якої потрапляють в першу чергу «Дублінці», пропонується огляд сучасних підходів до цієї проблеми, з’ясовується Джойсове ставлення до матріархального та патріархального образів життя. Авторка зазначає, що саме «Дублінці» відкривають нам Джойса як філософа-ревізіоніста, який інтерпретує традиційні форми родинного й суспільного життя в контексті кардинальних змін у світорозумінні європейської людини на межі ХІХ – ХХ століть і піддає жорсткій критиці анахронічні родинно-соціальні інституції, зокрема чоловічі претензії на авторитарність на всіх рівнях буття і їхню браваду стосовно інтелектуальних, креативних можливостей жінки, її нездоланної пасивності [177, 129-131].

Досить часто дослідження, присвячені одному чи декільком творам Джойса, об’єднуються в збірники за хронологічним (від «Камерної музики» до «Фіннеганового помину») чи тематологічним принципом. Наприклад, оскільки «Дублінці» є склад-

ною єдністю, яку формують 15 новел, то й структура підбірок критичних праць стає доволі оригінальною. В одній із таких збірок засновано Джойсів міметичний принцип, що повторює структуру книжки письменника: у кожній статті аналізується одна новела, а всі статті розташовуються в тому самому порядку, що й новели в «Дублінцях» [173]. Цілісність художньої структури «Дублінців» простежують Б. Гіселін [167], Ф. Херрінг [178], М. Рейнольдс [209; 210]. Так, авторка останніх згаданих двох праць віднаходить у структурі «Дублінців» аналог «Божественній комедії» Данте, вважаючи її основним літературним «взірцем» Джойсового циклу оповідань про Дублін та його мешканців. Вона, зокрема, вказує на те, що символіка «Божественної комедії» Данте вплинула на художній метод і форму збірника: «Символічний метод Джойса, який вперше (в опублікованій формі) проявився в «Дублінцях», повинен розглядатися як естетичне рішення, тісно пов'язане з його наміром наслідувати Дантову структуру», а далі продовжує: «кожне оповідання в «Дублінцях» або темою, або подією може бути зіставлене з епізодом із «Пекла» в каталозі моральної смерті...» [209,]. Дослідниця навіть пропонує розгорнуту схему, в якій детально ілюструє відповідності між творами обох авторів.

В Україні також склалися певні традиції дослідження творчості Джойса, ще починаючи з радянської доби і з урахуванням надбань в російській літературознавчій думці. В 1960-1980-ті рр. про Джойса писали Д.Г. Жантієва [54], яка першою запропонувала розгорнуту характеристику творчості Джойса, вписуючи її в контекст англо-ірландського політичного і культурного життя, включаючи також і проблематику кельтського відродження. Традиція Д. Жантієвої була продовжена в російському літературознавстві В.В. Івашовою [58] і Н.П. Михальською [83]. В їхніх працях можна спостерегти певну однотипність у методологічних і проблемно-тематичних підходах, що зумовлено відомими ідеологічними установками того часу. Водночас варто відзначити, що ці дослідниці, маючи тоді доступ до зарубіжних видань творів Джойса та літературно-критичних джерел, знайомили радянського читача та літературознавця з новим та надзвичайно цікавим для них матеріалом, але все ж віддавали перевагу реалістичній манері Джойса як автора «Дублінців», критично висловлюючись щодо структурного та мовно-стильового експериментаторства «Улісса».

Новий етап у вивченні спадщини Джойса розпочинається з кандидатської дисертації К.Ю. Генієвої «Художественная проза Джеймса Джойса», захищеної у 1972 р. Віддаючи певну данину радянській ідеології, дослідниця вперше відкрито акцентувала значущість художнього досвіду автора «Дублінців» і «Улісса» і продовжила значну популяризаторську роботу в 1980-ті рр., виступивши авторкою численних передмов до видань Джойса, присутніх коментарів до творів, що тоді публікувалися, зокрема й до «Дублінців» [183].

Сьогодні про художні досягнення Джойса в Росії і в Україні написано доволі багато праць, в тому числі захищено низку дисертацій (частина з них опубліковані у форматі монографій) з різних аспектів художнього світу письменника і в різних літературознавчих парадигмах [5; 9; 21; 37; 62; 69; 84; 94; 106; 114].

Варто сказати, що типологічні відповідності між новаціями Джойса-новеліста і малою прозою Чехова потрапили в поле зору літературознавства досить давно; А.І. Старцев ще 1937-го року, в час перших Джойсових публікацій російською мовою, поставив проблему зв'язків його творчості з російською і французькою класичною літературою ХІХ ст. [103, 197 і далі]. Спроби зіставлення новелістики двох авторів здійснювали К. Генієва [26], А. Гільдіна [29], І. Кисельова [62], однак, як зауважувала остання, робили це «без конкретного аналізу», тільки намічаючи шляхи зближення [62, 176]. Сама І. Кисельова, авторка дисертації про проблематику і поетику раннього Джойса, також характеризує загальні риси подібності: зумовленість творчості обох письменників «однією і тією самою епохою», «чеховську атмосферу» і «типово чеховські ситуації» у Джойса, завершуючи вказівкою на можливі перспективи зіставлення і констатує, що ці питання у її роботі ставляться «лише в найзагальнішому теоретичному аспекті. Тут не може бути конкретного аналізу чеховських оповідань» [62, 176].

Вивченню проблем поетики раннього Джойса присвячена також дисертація Е.Б. Акімова [5]. Її автор зосередив свою увагу на поетичній збірці «Камерна музика» і циклі «Дублінці», охарактеризувавши лейтмотив камери як символ закритого простору, що домінує як у «Дублінцях», так і романі «Портрет митця замолоду». У дисертації доводиться значущість «музичних» мотивів у ранній творчості Джойса, що стає перспективним для подальшої еволюції письменника. Е.Б. Акімов

визначає музичність ключовим кодом Джойсової поетики, з допомогою якого організується розповідь і створюється ефект, коли “балансування на межі поезії та прози перестало бути просто прийомом, стало творчим середовищем, породжуючою матерією його творів» [5, 5].

Рання творчість Джойса є предметом аналізу у дисертації О.Я. Антонової, присвяченій часопросторовій організації «Дублінців» і «Портрету митця замолоду». Останній традиційно названо романом виховання, але зазначено, що проблематика особистості й суспільства, домінуюча в цьому типі роману, позбавлена тут характерного соціального змісту, а романний часопростір звужується до хронотопу героя, який відчужується від зовнішнього світу. Натомість у «Дублінцях» хронотоп міста домінує над персонажами всіх оповідань. О.Я. Антонова підкреслює, що “фрагментарна структура роману, розриви в єдиному розповідному потоці приводять до того ж ефекту, що й підвищена структурна організованість збірки оповідань: посилюється змістове “навантаження” на деталі” [9, 13].

Серед дисертаційних досліджень останнього десятиліття, в яких аналізується збірка «Дублінці», виділяється дисертація А.М. Гільдіної [29], предметом розгляду в якій є Джойсів текст у контекстуальному і інтертекстуальному вимірі. Зосередившись на ірландському і російському контекстах «Дублінців», авторка торкається і проблеми типологічних відповідностей у малій прозі А.П. Чехова і Джойса (глава II, пункт 1.2.4). У межах десяти сторінок А.М. Гільдіна розглядає драматизм як сурідну розповідну домінанту в творах обох письменників, конфлікт «зовнішнього» і «внутрішнього» в структурі творів, феномен хамелеонства, двійництва і маскування, художньо досліджувани в таких оповіданнях, як «Хамелеон», «Дама з собачкою», «Чорний монах» Чехова і «Сестри», «Нещасний випадок» Джойса. Загальний висновок, який робить дослідниця, стосується рівня художньої майстерності у форматі малого жанру, коли автори досягають «межі розповідних можливостей» [29, 106].

У дисертації Ю.М. Фокіної [114] здійснюється зіставлення оповідань А.П. Чехова і Дж. Джойса в аспекті об’єктивованих у їхніх творах концептів «життя», «смерть», «дім», «церква», «нудьга» з погляду їх психо-ментальної структури і засобів мовної експлікації у текстах творів. Авторка наголошує цієї зміс-

товної роботи наголошує, що в Джойса як “у письменників, які декларують розрив з національними культурними цінностями, художній концепт орієнтований на трансформацію національного концепту (“church”, “Catholicism”, “house”), або на індивідуальну інтерпретацію когнітивних ознак концепту – універсалій («life», «death»)» [114, 8]. Високо оцінюючи аналітичний рівень даної роботи, разом з тим зазначимо, що зіставлення А.П. Чехова і Дж. Джойса реалізовано в лінгвокультурологічному та статистично-описовому ключі, натомість в монографії висвітлено потребу в культурно-історичному і поетикальному порівняльно-історичному аналізі творчості двох письменників в жанрово-наративному розрізі.

Лінгвістичною за постановкою мети і завдань та основним методологічним інструментарієм є дисертація Л.В. Татару [106]. Досліджуючи «ритм точок зору» в «Дублінцях», авторка визначає їх функціональну специфіку як засіб, що «забезпечує процеси накопичення читачем «досвіду проживання» подій через «чужі» суб’єктивні світи та сприйняття загальної динамічної схеми їх репрезентацій; обидва ці процеси забезпечують реконструкцію глобальної ментальної репрезентації світу історії» [106, 5]. Наратологічний підхід тут реалізується на основі лінгвістичної бази, із застосуванням низки категорій семантики, граматики, стилістики, модальності тексту, текстової сітки, концептології, ритмології. Загалом це відповідає пошуку інваріантних засобів структурної організації тексту й вираженню суб’єктно-мовленнєвого плану точки зору.

Значним досягненням сучасного джойсознавства є дослідження українського літературознавця і перекладача Джойсових текстів Е.П. Гончаренко. Авторка низки ґрунтовних праць про творчість Джойса [35; 36; 37], зокрема й про збірку «Дублінці» [36], пише, що Джойс переніс і жанровий, і стилістичний досвід цієї збірки «у своє творче майбутнє: це досвід великого художнього цілого, що народжується з різних і різнорідних у своїй художній самостійності епізодів, що входять у ціле» [36, 106].

У підсумковій щодо творчої еволюції Джойса та його модерністського контексту Е.П. Гончаренко відзначає, що Джойс “змінив канони нарації, образ і позицію автора, і читача, способи презентації героя” [37, 14-15], перетворивши все на крайній експеримент. Основний принцип модернізму Джойса, на думку

вченого, – “постійний перегляд і чужих, і власних усталених систем та організація своїх творів як відкритих текстів, що дають підстави для багатьох принципів прочитання” [37, 99].

Запропонований огляд літературознавчої рецепції та шляхів інтерпретації творчої спадщини Джойса з акцентом на його малу прозу жодною мірою не може претендувати на вичерпну повноту. Акцентувалася увага лише на магістральних напрямках цієї роботи та зупинилися на найбільш значущих дослідженнях, які мають відношення до проблематики монографії і відкривають перспективи подальших студій.

Сучасний етап вивчення творчості Чехова попри те, що відзначений різноманітними пошуками і здобутками, багатьма дослідниками визнається до певної міри кризовим. Така думка неодноразово висловлювалася приблизно з кінця минулого століття й водночас чітко усвідомлювалася потреба глибше, по-новому прочитати чи навіть перечитати Чехова крізь призму нових реалій і категорій. Вказуючи на те, що потрібні нові підходи до вивчення творів Чехова, відомий літературознавець В.Б. Катаєв слушно зауважив: «Незважаючи на те, що накопичено багатий матеріал конкретних спостережень, вірна перспектива, у якій повинна розглядатися чеховська спадщина, ще тільки встановлюється. Чехова потрібно усвідомити насамперед як творця нових шляхів у літературі» [59, 371]. Чехов у пошуку таких шляхів одним з перших вдався до усунення авторської позиції і авторського голосу з тексту, чим визначив на цілі десятиліття тенденції розвитку російської і світової літератури.

Представити огляд вивчення творчості Чехова в межах історіографічної структурної частини монографії є доволі складною проблемою, оскільки обсяг чеховознавчих досліджень настільки великий, що навіть важко піддається урахуванню. Це сотні монографій і наукових збірників, матеріалів конференцій, тисячі статей, текстологічних коментарів тощо. З-поміж численних різноспрямованих студій чеховської спадщини слід виокремити ті, що мають безпосереднє відношення до ключових проблем даної монографії. До таких, як було відзначено у Вступі, відносимо проблему поетикальної своєрідності автора і зв'язку поезики з авторською концепцією світу і людини, а в межах конкретного тексту — авторською позицією. Складність даної проблеми полягає в тому, що Чехов (особливо у творах 1890-1900-х років) є послідовником противником нав'язування

авторського бачення читачеві, прихильником залучення читача до співтворчості і з'ясування втіленої в творі думки через осягнення всієї цілісності художнього твору, в комплексі всіх елементів його поетики. Як і Джойс, Чехов, хоч і належить хронологічно більшою мірою ХІХ-му століттю, є автором ХХ-го століття: він формує нові принципи творення художнього тексту, в якому утверджується гранична об'єктивність автора і розповідача і водночас актуалізується гранична суб'єктивізація розповіді. У даному випадку маємо мниму, видимо позірну суперечність, парадокс, за яким приховується магістральна тенденція літератури ХХ ст.: на зміну всезнаючому і всеприсутньому авторові, його голосу і його розповідній перспективі-баченню приходять голос і фокус персонажа, і тільки на усвідомленні діалектичних зв'язків між ними, на зіткненні їх точок зору може сформуватися адекватна читацька позиція. Таким чином, проблема організації розповіді, місця й ролі в ній автора – персонажа – читача є сьогодні центром чеховознавчих досліджень. До неї так чи інакше стягуються всі проблеми поетикального новаторства письменника, і тому на аналізі різних підходів до вирішення цієї проблеми ми зосередимо увагу в історіографічному огляді.

Дослідники як російської, так і світової літератури відзначають, що на межі ХІХ – ХХ ст. в розгортанні художнього тексту відбувається істотне стильове зрушення. Так, Н. Кожевникова пише, що «історія типів оповіді протягом ХІХ століття – це історія поступового витиснення авторського суб'єктивного начала й розвиток оповіді, що передає точку зору персонажа й зображуваного середовища. Відкрите вираження авторського ставлення до персонажів переміняється прихованим, а авторська суб'єктивність суб'єктивністю персонажа» [64, 75].

У теоретичному літературознавстві також утверджується думка, згідно з якою класична проза передбачала маркування зміни точок зору в процесі розгортання розповіді, натомість модерний нарратив часто виявляється немаркованим, більше того, для прози ХХ ст. загальною характерною ознакою є сполучення декількох точок зору, переплетення їх на обмеженому просторі тексту: має місце перехід від явних форм присутності розповідача в тексті до неявних [56, 280-281].

Відомо, що багато сучасників Чехова, включаючи й тих, які не відмовляли йому в літературному даруванні, вважали його

«холодним талантом». Дана характеристика була пов'язана із цілим рядом особливостей прози письменника і поширювалася, зокрема, й на його розповідальну манеру. При цьому найчастіше така особливість оцінювалася негативно, хоча інколи в хорі засудження проривався і голос глибокого розуміння чеховської манери – наприклад, І.О.Бунін ставив в заслугу Чехову, що той «ніколи не говорив голосом проповідника» [19].

Як бачимо, одна й та сама властивість стилю й поетики прози Чехова викликає полярно протилежні оцінки. Можна припустити, що таке різне бачення специфіки чеховської розповідальності і широкий розкид думок у цьому випадку не можна звести тільки до особливостей індивідуального сприйняття тексту двома різними читацькими уподобаннями.

Рівність тону, небажання експлікувати авторське «я» у кожній крапці розповіді дозволяють багатьом сучасникам дослідникам стверджувати, що йдеться не про спрощення, а ускладнення художньої конструкції тексту: автор, усуваючи з тексту свою оцінку, або взагалі відмовляється позначати свою позицію, або використовує таку оповідальну манеру як складову поетики, у якій для маніфестації авторської програми вдається до інших аспектів художньої форми. Так, В. Лакшин підкреслює, що «навмисна відмова від проповіді, жесту вчителювання, бажання стояти подалі від політичної арени й релігійного амвону створили особливий ефект неголосного чеховського голосу» [70, 5].

Як бачимо, характерна особливість чеховського нарративу, що полягає в усуненні з нього явно вираженої точки зору автора, давно потрапила в поле зору читачів і дослідників Чехова. У деяких відгуках ця обставина ставала предметом гострої критики; з іншого ж боку, поступово виробляється уявлення про те, що авторська позиція Чехова знаходить інші засоби вираження, що не припускають відкритих оцінок, коментарів подій, характерів тощо.

На цю особливість творчого методу письменника звернув увагу ще С.Д. Балухатий, який у статті 1930-го року заклав основи наукового вивчення творчості Чехова. Зокрема, дослідник відзначав, що «до властивостей стилю Чехова слід віднести принципову (неодноразово оговорену ним у листах) відмову від виявлення авторського обличчя. (...) Чехов спостерігає життя, не нав'язуючи своєї оцінки, не розкриваючи явно свого став-

лення до неї; і в цьому сенсі Чехов — письменник без «ідей», без «проповіді»» [11, 82].

Ця ідея С.Д. Балухатого одержала розвиток у більш пізніх дослідженнях, зокрема в праці А.П. Чудакова «Поетика Чехова» [122], значна частина якої присвячена аналізу «структури оповіді» чеховської прози. Аналізуючи «організацію тексту відносно «описувача»-оповідача» [122, 5], що проявляється в тому числі й через характер втручання автора в розповіді, він виділив три періоди творчості письменника, що відповідають трьом стильовим манерам: 1880-1887 роки – «суб'єктивна оповідь», що характеризується активною й особистою участю автора-оповідача у висвітленні прямих коментарів, що відбувається у вигляді звертань до читача тощо; 1888-1894, коли переважає «об'єктивна оповідь», тобто така, в якій «усунута суб'єктивність оповідача й панує точка зору й слово героя» [122, 51]. За його ж спостереженнями, в 1895-1904 роках на зміну їй приходиться така розповідальна манера, у якій «зображення через сприйняття головного героя сильно поступилося своїми позиціями прямим описам від оповідача» [122, 136] і «міркування, що нібито належать героєві, викладаються у формі мовлення оповідача» [122, 102].

Істотне зауваження висловила зі схожого приводу Н.В. Драгомирецька, акцентуючи, що в прозі Чехова «ієрархічне «я» автора витісняється неієрархічним «я» розповідача» [50, 222], а сама неієрархічність осмислюється нею як принципова особливість і складова нової художньої системи, у тому числі, зрозуміло, і системи оповіді, яку розробляв Чехов і зміст якої полягав в усуненні «категорії всевладного автора» [50, 203].

З її позицією збігається й письменницьке спостереження англійського драматурга Д. Прістлі, який відзначив, що у Чехова «вдавана проста об'єктивність положення служить найтоншій суб'єктивності автора» [Цит. за: 73, 21]. Однак якщо авторська позиція не заявлена прямо, встає питання про пошук засобів непрямого вираження цієї категорії, органічно властивому художньому тексту.

Спроби відповісти на це питання представлені в цілій низці лінгвістичних і літературознавчих досліджень. Ми зупинимось, зокрема, на працях Л.М. Цилевича, дослідника проблем сюжетотворення у літературі, який присвятив також декілька книг цьому аспекту поетики Чехова. Відзначаючи поширену в літе-

ратурознавстві думку про «безсюжетність» чеховських творів, Л.М. Цилевич на прикладі аналізу різних текстів письменника приходять до висновку про те, що в прозі Чехова 1890–1900-х років структура оповіді «стає безпосереднім вираженням сюжетних відносин, істинний зміст яких виявляється завдяки розповідачеві», що «різноманіття мовних форм виступає в сюжетній функції: виражає відносини між оповідачем і персонажами, що змінюються в русі сюжету» [116, 78].

Таким чином, на думку Л. М. Цилевича, у чеховських прозових текстах структура оповіді стає безпосередньо сюжетоутворюючим фактором, або, навпаки, розвиток сюжету оформлений у тому числі як взаємодія мовних партій персонажів і оповідача, опосередкованих різним ступенем дистанціювання самого оповідача від персонажів, що проявляється через організацію оповіді і взаємодію їхніх мовленнєвих форм.

Дослідження даної проблематики вчений продовжує в монографії «Стиль чеховського оповідання» [117]. Ключовим поняттям, винесеним у заголовок, у цьому випадку виявляється «стиль». Із цього приводу дослідник висловлюється так: «Поняття «художня система твору» і «стиль твору» означають, по суті справи, те саме, той самий об'єкт, але термін «художня система» позначає його доданки, узяті відсторонено від конкретного їхнього втілення, а термін «стиль» позначає саме це втілення, переломлення в авторському, неповторно індивідуальному вигляді й у відповідності до законів жанру. Так, стиль чеховського оповідання — це єдність чеховського мовного ладу, чеховської композиції, чеховського часу-простору, чеховського ритму» [117, 16]. Далі Л.М. Цилевич розглядає кожний компонент стилю в окремих розділах, з яких для нас найбільший інтерес представляє розділ «Оповідання «у тоні» й «у душі» героя» [117, 17-58].

При аналізі «мовного ладу» чеховського оповідання на перший план виходить поняття «розповідач». Цікаво у зв'язку із цим подивитися, як оцінює представлений у монографії аналіз і зроблені з нього висновки рецензент даної роботи, І.А. Гурвич: «Продуктивність викладеної концепції безсумнівна, і все-таки в одному пункті вона викликає сумніви. На завершення розмови про «мовний лад» розповідач названий виразником «авторської свідомості» (с.57), але якщо так, то його посередництво губить самостійну функцію, і сам він бачиться іпостассю естетичного

автора. Здається, термін «автор-оповідач» (пропонований іншими чехознавцями) тут більше доречний» [41, 80].

Інакше кажучи, І. А. Гурвич наполягає на неможливості повного ототожнення категорій «автор» і «оповідач», на підпорядкованості останнього «естетичному авторові» і на необхідності досліджувати питання про характер і способи взаємин між ними. Далі у своїх міркуваннях щодо характеру й можливої ролі чеховської оповіді вчений позначає цю проблему в такий спосіб: «Організація розповіді («Іонича», «Мужиків») стала одним із джерел різко суб'єктивованої прози... – такої, в якій природний, предметний світ постає як щось, за чим спостерігають, подумки відчують, пам'яттю воскрешають (у Пруста, Хемінгуея, Бьолля)» [41, 81]. Учений вписує розповідальну манеру Чехова, пов'язану із цим явищем, у контекст російської літератури ХІХ-ХХ століть: «Останнього російського класика ніщо не спонукувало діяти з полемічним викликом – вибудовувати ієрархію розповідачів, прибігати до загадкових ускладнень («де Белкін?»); Чехову досить «одного розповідального шару» (с. 19), який загадок у собі не містить. Але одночасно заявляє про себе потреба розсунути межі сприймаючої свідомості – і тим самим збільшити обсяг людського в мистецтві. Чехов перевів уже відомий образотворчий принцип на новий рівень його використання, що спричинило якісне оновлення прози» [41, 81].

Аналізуючи цю дискусію, автор дисертації «Суб'єктивація розповіді і способи організації тексту (на матеріалі розповідної прози Чехова)» [104] акцентує парадокс, що одна і та сама манера Чехова при різних підходах визначається А.П. Чудаковим як «об'єктивна», І.А. Гурвичем — як «об'єктивно-суб'єктивна», а сам дає їй визначення «суб'єктивована розповідь», тобто вона охарактеризована контрастними, прямо протилежними термінами, що зайвий раз свідчить про складність досліджуваного явища.

З міркуваннями І.А. Гурвича корелюють спостереження І.Н. Сухих. Розглядаючи тексти письменника, у яких побутовий сюжет співіснує з ідеологічним, він констатує, що «два сюжети течуть паралельно, один перевіряється іншим, але ідея не вичерпується її носієм, а веде ніби самостійне існування. Позиція автора при такому співвідношенні сюжетів виявляється пульсуючою. Оповідальна дистанція між автором і героєм безперервно міняється, і одне із завдань читацької активності

полягає у виявленні логіки таких пульсуючих змін. Способи зміни чеховської оповідальної позиції – одна з найгостріших дослідницьких проблем» [105, 129].

Дотичною до вище згаданих позицій дослідників є й думка Ю.В. Манна. Відштовхуючись від запропонованого А.П. Чудаковим термінологічного найменування такої манери — «об’єктивна розповідь», – Ю. В. Манн так формулює своє розуміння її головної особливості: «Це система розповіді, що розвивається у бік персональної розповідальної ситуації, коли автор підстроюється до персонажа, переносить у його сферу свою точку зору, але при цьому оформлює її своїм мовленням, «своєю» мовою. Це не виключає, а, навпаки, припускає сильне експресивне забарвлення інших висловів, що виходять ніби від самого персонажа» [79, 55]. При цьому вчений не тільки пропонує свій термін для позначення такої розповіді, «персональна розповідальна ситуація», але й указує на істотну проблему, пов’язану з інтерпретацією чеховських текстів і закладеної в них естетичної позиції, що прямо пов’язана з даною особливістю чеховської розповіді: «Легко можна відчутти, де чеховський оповідач поєднується зі своїм персонажем у єдиному ліричному почутті, у загальному сенсі розуміння речей, але нелегко при цьому визначити, *до якої ризику вони йдуть разом* (виділено автором статті. – Р.С.). Чехов ховається за своїми героями тією самою мірою, у якій він себе з їхньою допомогою відкриває» [79, 58].

До розгляду цієї проблеми долучається і відомий німецький славіст В. Шмід, який у такий спосіб коментує зміст активно обговорюваного в літературі про Чехова фіналу оповідання «Наречена», також пов’язуючи його із присутністю в мовленні розповідача точки зору головного персонажа, Наді Шуміної: «Але чи зможе вона дійсно залишити чарівне коло старого життя, чи зупинить її, врешті-решт, усе та ж потреба повторення, що панує в залишеному нею світі? Це питання, що піднімається у всій силі в пресловутому останньому реченні, наративний зміст якого автор за допомогою вставних слів, що маркують суб’єктивність думки, зробив нерозв’язним...» [127, 272].

У загальнотеоретичному плані даний тип оповіді детально проаналізувала О.В. Падучева, використовуючи як матеріал своїх спостережень і прозу А.П. Чехова. Вона розрізняє «традиційний наратив» і «вільний непрямий дискурс»: «Традицій-

ному наративу протистоїть розповідальна форма, що одержала назву *вільний непрямий дискурс* <...>. Якщо в традиційному наративі аналогом мовця є розповідач, то у ВНД цю роль виконує персонаж. Персонаж витісняє розповідача, захоплюючи езопові елементи мови у своє розпорядження» (виділено авторкою цитати. – Р.С.) [90, 206]. У праці О.В. Падучевої аналізуються три тексти Чехова («Скрипка Ротшильда», «Архієрей», «Наречена»), в яких вона вбачає «розповідь, проміжну між традиційним наративом і ВНД» [90, 207].

Таким чином, у 1990-2000-ті роки у цілій низці робіт, присвячених Чехову, ставиться ключове для даної монографії питання про специфіку його розповіді, зумовлену співвідношенням автора і персонажа, і проекцію цього співвідношення та його наслідків на всі елементи поетики письменника. Варто також зазначити, що йдеться про ту частину спадку Чехова, яку можна назвати негумористичною прозою, бо Чехов-гуморист активно й широко використовує способи експлікованої присутності оповідача в тексті, тоді як Чехов-«негуморист» воліє обходитися без них; на зміну фігурі розповідача в гумористичці, яка охоче й рясно есплікувалася в тексті, у «серйозних» оповіданнях приходять оповідачі, що неохоче показує своєї симпатії, пристрасті й оцінки. Саме тому об'єктом нашого дослідження є переважно проза Чехова-«негумориста», тобто періоду другої половини 1880-1900-х років, коли чітко виявилися риси новаторства Чехова-розповідача, які й визначили його колосальний вплив на світову літературу ХХ ст. Типологічні відповідники цього явища можливо простежити й у прозі Джойса, що й буде зроблене в наступних розділах монографії.

1.2. Теоретичні аспекти дослідження малої прози

Дана монографія, виконана з позицій літературно-компаративістичної методології, ґрунтується також на теоретико-літературних засадах, пов'язаних із визначенням специфіки малої прози та її жанрових різновидів, тому слід хоча б коротко зупинитись на тих проблемах цієї сфери, що мають безпосередній стосунок до проблематики дослідження.

Окремої уваги з огляду на тему монографії потребує з'ясування сутності та співвідношення оповідання і новели в системі прозових жанрів. Теоретики літератури в галузі гено-

логії різних часів пропонували два підходи до вирішення даної проблеми: 1) розглядати оповідання і новелу як близькі, але не тотожні жанрові різновиди малої прози; 2) розмежовувати ці літературні форми як суттєво відмінні епічні жанри. Істотним для характеристики термінологічного інструментарію нашого дослідження є той факт, що англійською мовою фактично всі твори малої прози згідно з традицією англосовітової літературної критики передаються терміном «story» («story» і «short story» відрізняються лише обсягом). Саме таке жанрове визначення використовували Джойс і його видавці. Враховуючи, що одним із двох об'єктів нашого дослідження є мала проза Джойса, вважаємо за можливе вживати терміни «оповідання» і «новела» в якості синонімічних україномовних еквівалентів англосовітного «story». Новелу інколи вважають різновидом оповідання, але співвідношення між ними часто навіть у межах одного видання виглядає суперечливим. Наприклад, М. Епштейн, автор відповідної статті в «Літературному енциклопедичному словнику» стверджує, що новела «відрізняється від оповідання гострим доцентровим сюжетом, нерідко парадоксальним; відсутністю описовості і композиційною строгістю»; при цьому «новела поетизує випадок і є мистецтвом сюжету» на відміну від оповідання, що «тяжє до розгорнутих характеристик» [134, 248]. В іншій статті того самого літературознавчого видання зазначається, що «в основі оповідання новелістичного типу (йому протиставлено оповідання нарисового типу, відтак терміни «оповідання» і «новела» виявляються в одному термінологічному полі. – Р.С.), зазвичай, покладено випадок, що розкриває становлення характеру головного героя» [92, 318]. Очевидно, тут дається ознаки широта і гнучкість проблемно-поетикальної специфіки новели й оповідання; крім того, відсутність «хоча б приблизного теоретичного визначення новели» [80, 3], що набуває принципового характеру (порівн. висновок Є.М. Мелетинського: «з наших історіографічних нотаток випливає щонайменше той факт, немає і, мабуть, не може бути єдиного і вичерпного визначення новели...» [80, 4]).

Тим не менше, маємо враховувати, що певні відмінності новели й оповідання відкриває етимологія цих понять: «novella» – з італійської «новина»; «оповідання» – те, про що хтось комусь розповів; у терміні «новела» не акцентовано розповідальну сторону жанру, натомість терміни «оповідання», «tale» несуть

у собі саме таку семантику. У цьому сенсі англійське «story» тяжіє до універсальності: сюди можна віднести і «розказану» історію (те, що передається словом «tale»), і історію, що «трапилася» («happening», «news»).

Представники англійського літературного критицизму вважають також, що «novella» – це різновид «story», тому між ними немає принципового протиставлення, а «short story» – «одна з найбільш непідвладних до визначення форм» [154, 625]. Побутує й така думка: novella займає проміжну позицію між novel і short story, романом і оповіданням. Водночас запропоновано і своєрідний об'єднуючий термін – short fiction. Його автор, Дж. Лейбовіц, мотивує свою пропозицію таким чином: розповідне завдання роману – розлогий розвиток теми, її «розробка, уточнення» (elaboration), в оповіданні ж, навпаки, має бути «обмеження» (limitation), натомість novella і мала проза загалом вимагають «компресії», об'єднуючи «уточнення» і «обмеження» так, щоб виразити перше через друге, і утворюючи при цьому «подвійний ефект інтенсивності й експансії» [194, 12-16].

Усі теоретики малої прози визнають її ключовими взаємозалежними ознаками сюжетність і розповідність, вони є жанровітвірними як для новели, так і для оповідання (при цьому слід робити застереження щодо відмінності малої прози від роману, адже той також характеризується сюжетністю і розповідністю): стислість, лаконізм новели, одна розказана подія, сюжетно-композиційна концентрованість, яскраво виражена кульмінація у вигляді поворотного пункту композиційної «кривої», тенденція до переважання дії над рефлексією, психологічним аналізом [80, 4-5]); саме цими рисами пояснюється привабливість для письменників і довге життя жанру, аж до сьогодні, коли поширеність неоповідних і антиповідних художніх форм стала, за словами Пітера Брукса, «характерною ознакою нашого часу» [147, 7]. Разом із модерністським тяжінням до подієвої редукції для авторів-новелістів настала «ера підозри» не тільки стосовно розповідності, але й стосовно сюжету [147, 7, 35-37]. Теоретиками різних шкіл ця тенденція осмислена в термінах «безсюжетність», «безфабульність», «внутрішній сюжет» (на відміну від «зовнішнього»), «прихований сюжет», «психологічний сюжет».

Розквіт малого жанру припадає на добу романтизму і реалізму, причому в англійських літературах його пік не збігається

з поширенням новели у німецькій і французькій літературах, де воно пов'язується з розквітом романтизму у 1790-1830-ті рр. У США новела постає у 840-і рр. (Е.А. По і Н. Готорн; в Англії приходить на другу половину XIX ст., а ще більше на межу століть, що засвідчує творчість Р. Стівенсона, А. Конан-Дойля, Р. Кіплінга.

Формування теорії новели також пов'язано з естетичною рефлексією самих письменників. Наприклад, Й.В. Гете міркує над особливостями новели у відомій розмові з Еккерманом від 25 січня 1827 р., підкреслюючи, що новела є нічим іншим, як розповіддю про нечувану подію [Див.: 82, 245]. Німецький новеліст-романтик Людвіг Тік, автор надзвичайно популярних на той час новел, запропонував характеризувати новелу через несподіваний «поворотний пункт» (Wendepunkt), що знаменує специфічну кульмінацію дії, чого настає розв'язка, що вражає читача своєю несподіванкою, навіть якщо вона закономірно впливає з сюжету. У багатьох новелах розповідним центром є певний предметний символ, із яким і пов'язаний цей поворот сюжет. Загальні обриси даної новели у свідомості читачів запропонував німецький письменник Пауль Хейзе. Свою теорію, що отримала назву Falkentheorie («соколина теорія»), він побудував на дев'ятій новелі п'ятого дня «Декамерона» Бокаччо, де йдеться про те, як закоханий лицар віддав на частування своїй дамі улюбленого сокола і тим завоював її серце. Строго кажучи, тут відчувається вплив теорії новели Е.А. По. Варто також зазначити, що на спостереження американського новеліста спиралися автори багатьох «унітаристських» концепцій новели, тобто ті, хто, як зазначає Домінік Хед, намагався віднайти в структурі новели певний єдиний центр [174, 9].

Е.А. По надає принципового значення тому відрізку часу, який потрібен для уважного прочитання твору, щоб його віднести до жанру новели – від півгодини до однієї-двох годин. Подібно до цього пізніше В. Вулф у своїх літературно-критичних есеях і Е.М. Форстер в трактаті «Аспекти роману» вказуватимуть на «кількісні» характеристики роману – обсяг тексту, час і переривчастість читання, пов'язуючи їх зі змістовою і власне художньою специфікою романної форми. Е.А. По також прямо пов'язував одномоментність сприйняття новели та її сюжетну інтенсивність; порівняно з нею роман виглядає екстенсивною формою – розтягнутою в часі, розосередженою в просторі,

переривчастою у процесі розповідання, з паузами й ослабленням напруги; ускладнена композиція, розгорнута майстерним романістом, неминуче викликала відповідний ритм читання. Так само ритм читання і сприйняття новели стає важливим чинником жанрової специфіки: читач вимагає інтенсивних, одержуваних миттєво вражень не меншою мірою, ніж у «довгому», екстенсивному процесі сприйняття, що розрахований на читацьке дистанціювання і неквапливе обмірковування прочитаного.

Не менш суттєво й те, що коли роман здатен поєднувати те й інше, інтенсивність і екстенсивність як в охопленні матеріалу і його художньому структуруванні, так і у сфері рецепції, то й новела з самого моменту завоювання місця у «високій» літературі (доба Відродження) тяжіла до такого поєднання. Спираючись на працю Дж. Лейбовіца, Є.М. Мелетинський в «Історичній поетиці новели» пише про «досягнення в новелі подвійного ефекту, ефекту інтенсивності й експансії завдяки багатим асоціаціям» [80, 4], яких митець досягає завдяки деталям предметно-художньої зображальності.

На межі ХІХ-ХХ ст. актуалізується ще один продуктивний спосіб подолання «одиночності» новели й створеного нею ефекту «шматочка» життя – циклізація творів малого жанру, об'єднаних ситуацією чи оповідачем, і створення обрамленої серії новел. Ця традиція була започаткована ще в «Декамероні» Бокаччо та «Гептамероні» Маргарити Наваррської. «Обрамлені» оповідання створювали і німецькі романтики, формуючи цикли, в яких сюжет «рами» являв собою розповідь про самий процес написання творів, «новела про новела» (наприклад, «Серрапіонові брати» Е.Т.А. Гофмана), спричиняючись у такий спосіб до продукування новелістичного метациклу. Так у світовій літературі відбувався процес художнього розширення світу новели, що супроводжувався його інтеріоризацією, тобто переорієнтацією жанру, рухом від зовнішньої подієвості та описовості до відкриття глибин внутрішнього світу людини. Ці аспекти новели особливо суттєві для нашого дослідження, оскільки є типологічно характерними для А.П. Чехова і Дж. Джойса, які також намагалися циклізувати свої оповідання, хоча й на різних засадах.

На жаль, передмодерністська новела, тобто новела кінця ХІХ – початку ХХ ст. – періоду, в який вписується творчість

аналізованих нами письменників, у працях теоретиків літератури виявилася пропущеною ланкою. Симптоматично, що Є.М. Мелетинський, автор вище згаданого фундаментального дослідження історичної поетики новели, останньою віхою свого ґрунтового аналізу робить рух новели «від романтизму до реалізму» [80].

У зарубіжних дослідженнях малого жанру перехідної доби спостерігається одна загальна закономірність: її особливості у поетикальному вимірі ніяк не виокремлюються порівняно з новелістикою попередніх історичних епох. Очевидно, саме це викликало незадоволення англійського дослідника модерністської новели Домініка Хеда сьогоднішнім теоретичним рівнем робіт про новелу [174, 9-10]. Він висловлює небезпідставний скепсис щодо пошуків «єдності» як усередині новелістичного жанру (чи можна тут говорити про єдиний центр?), так і в межах збірок творів цього жанру (на прикладі циклічних утворень Дж. Джойса, К. Менсфілд, В. Вулф). Спроби літературних критиків віднайти архетипну семантику новели і звести її до однієї ідеї спрощує сутність цієї художньої форми, надто ж у модерністському її варіанті. До цього можна додати, що й передмодерністський її етап у варіанті Чехова і Джойса також досі не узагальнено належними чином, у всякому разі сьогоднішній стан вивчення малої прози цих авторів, зокрема у типологічному вимірі, потребує істотного покращення в плані прояснення структурних (на рівні сюжету, композиції, хронотопу, деталей предметно-художньої зображальності) і мовностильових новацій цих авторів і їхнього внеску в історико-літературний розвиток малого жанру. Спробою заповнити цю лакуну і є пропонування монографія.

Розділ 2.

Мала проза Чехова і Джойса в контексті художньої парадигми перехідної доби

2.1. Жанрова специфіка малої прози Джойса і новела кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

На рубежі ХІХ-ХХ ст. як у літературі загалом, так і в окремих жанрах відбуваються істотні зміни. Новела на цей момент набула досить сталих формальних ознак, до яких відносили стислість і лаконізм форми, зведення сюжету до одного нетривіального епізоду чи події; хронологічно послідовний, хоча й фрагментарний розвиток дії, що відзначався напруженим конфліктом, динамікою сюжетних змін і несподіваним кульмінаційним поворотом чи кінцівкою. Традиційною стала і психологічна домінанта новели. Водночас характерною тенденцією еволюції новели стає переосмислення ролі сюжетності і місця автора-розповідача в художній системі твору. Саме наприкінці ХІХ століття – у переломний момент культурно-історичних процесів доби – європейська новела переживає сутнісні зміни. Вони зумовлювалися переоцінкою людської особистості, відкриттям нових розповідальних принципів, що відбиваються у загальній стилістиці творів [172, 59]. Суб'єктивізація літератури як явище глибокого проникнення у внутрішній світ персонажа через його наближення до читача призводить до кризи гостросюжетної новели. Однак і сама по собі «суб'єктивізація» набуває нових форм, що засвідчують твори малого жанру К. Менсфілд [171], В. Вулф [162] та інших новелістів доби.

Саме поняття фабули в оповіданнях кінця століття й взагалі в художніх творах цього періоду переосмислюється. Сюжетний рух в оповіданнях все частіше визначається не зовнішніми процесами, а внутрішньою дією, зміною внутрішнього стану героїв. Письменники звертаються до приватного життя людини, сфери повсякденного, щоб виразити глибинне й загальне.

Відображаючи у своїх оповіданнях внутрішній світ героїв, їхні настрої і водночас уникаючи прямих оцінок, Джойс іде в руслі літературних шукань епохи, у пошуках нових жанрових форм, але його «психологізм» кардинально відрізняється від тих його форм, які домінували у тогочасній літературі.

Уже в новелах попередників Джойса – Г. Джеймса, Р.Л. Стівенсона, Дж. Мура, А. Беннета – акценти переносяться з зовнішнього на внутрішнє, на психологію різноманітних героїв. Джойс іде ще далі, життя його героя стає «розповіддю без подій». Жанр оповідання, у якому ослаблена традиційна фабульність, відповідав завданню Джойса показати «духовну історію нації» зсередини. Життя Дубліна, яким воно бачилося Джойсу, перебуває в стані «паралічу». У цьому світі немає руху: він розпався на фрагменти, його сприйняття позбавлене цілісності. Особлива атмосфера й колорит «паралічу», створені автором, визначили особливості художньої структури оповідань. Зміни, що відбуваються в оповіданнях Джойса, – насамперед зміни емоційного, внутрішнього стану героїв, хоча зовнішня подія завжди є прихованим поштовхом до цих змін. Зустріч друзів («Хмаринка»), похорони священика («Сестри»), конфлікт «маленької» людини – службовця дрібної контори – зі своїм начальником («Двійники») – ось ті події, які спричиняють зміни внутрішніх станів героя. На перший погляд, в оповіданнях Джойса є та сама увага до психології звичайної, так званої «маленької» людини, до її внутрішнього світу, глибокий, але завжди прихований за об'єктивним стилем розповіді ліризм, що характеризує «психологічний» тип оповідання кінця ХІХ – початку ХХ століття, але водночас тут очевидним є прагнення вийти з-під влади усталених композиційних і фабульних схем. Так звана «бесфабульність» оповідань Джойса визнана підкреслити відсутність яскравих значущих подій, нерухомість і одноманітність описуваного письменником життя. Завдання зображення «духовної історії нації» вимагало своєрідної зупинки стрімкого розвитку дії, що характеризує класичну новелу. В оповіданнях Джойса дія все більше мінімізується, ослаблюється сюжетна «новелістична напруга». Відмова від домінування фабульного чинника, музикальність композиції (лейтмотивність, ритміко-інтонаційне багатство), підтекстова деталь – характерні стильові риси «Дублінців», про які детальніше йтиметься нижче.

Знаковим явищем новелістики Джойса стає насамперед підтекст, коли за очевидним встає інший шар, не виражений прямим авторським словом. Оповідання письменника були принципово новими як з погляду змісту, так і у формальній організації. Першими читачами збірка «Дублінці» сприймалися як щось незвичайне за формою й композиційними принципами. В одних критичних відгуках визнавався «геній» Джойса, лейтмотивом інших було – «жахливо», «незрозуміло», «важко». Найчастіше критика не знала, як реагувати на «двозначність», складність, граничну стислість і разом з тим «аморфність» оповідань. Ослаблення фабульного початку в оповіданнях Джойса, що мало виразити статичність і «мертвотність» життя Ірландії того часу, сприймалося як «невизначеність», завуальованість авторських оцінок, як відсутність чіткої етико-естетичної позиції.

Зізнання Джойса в листах періоду написання «Дублінців» дозволяють зробити висновок про те, що він заперечує необхідність цікавої інтриги, називаючи традиційну фабульність «безформенною», що не підходить для зображення складного життя Ірландії: «...в оповіданнях Гарді характер підкоряється вимогам інтриги. Невже Гарді так уявляв собі життя? О, мої бідні діти, бідний Ігнаціус Галахер!...» (мається на увазі герой оповідання «Хмаринка». – Р.С.) [196, 114]. Ще одна принципова вимога, яку він висуває до «нової» прози, щоб вона відповідала істині, – розповідний принцип «тут і зараз».

Зміни, що відбулися в жанрі оповідання у Джойса, звичайно, не виникали ні з чого. Можна говорити, що Джойс виступає у своїй малій прозі як послідовник так званої нової «французької школи», представленої головним чином творчістю Флобера і Мопассана. Насамперед тут мається на увазі нове співвідношення «суб'єктивності» і «об'єктивності», поворот до нового типу «психологічної» новели, коли в ній «внутрішнє» знаходить численні опосередковано-зовнішні вияви.

Важливим проявом новаторства Джойса-новеліста стали принципи циклізації окремих творів малого жанру і об'єднання їх у художньо цілісну збірку. Як відомо, «Дублінці» включають у себе п'ятнадцять оповідань, які разом складають загальну картату картину життя міста. Водночас різні герої і сюжети мають спільний внутрішньо-поетичний стрижень. Сукупний образ міста, представлений його мешканцями, подається в

становленні-розкладі: дитинство, юність, сімейна й суспільна активність, згасання-хвороба, смерть. Збірка демонструє нові якості творчої еволюції Джойса, що розпочалася поетичною книгою «Камерна музика», тут реалізується другий діалектичний щабель творчості. Так само, як і в «Камерній музиці», працює модель замкнутого простору, але із протилежним знаком мінус. Будинки з мерцями, порожні кімнати, розбита чаша без святих дарунків, провали, зяяння, діри оформляють дискретно-роздрібнений космос книги. І хоча проза «Дублінців» надзвичайно музична, це зовсім не «камерна музика». В останньому оповіданні є адекватний термін на позначення цього явища – *distant music*. «Дистантна музика» (або «далека музика») – ключова формула книги. Її численні мотиви взято з першої поетичної збірки. Своєрідним відсиланням до її поезики виявляється сам музичний код, що організує оповідання в найбільш відповідальні, напружені моменти. Саме тоді герой чує або згадує мелодію, звучання інструмента, спів. Сам текст переймається музикою. Музично-поетичний лад прози Джойса, про який зазвичай говорять у зв'язку з романом «Улісс», відчувається вже в «Дублінцях» (детальніше про музикальну природу поезики Джойса у зіставленні з Сеховим див. у підрозділі 4.4).

Перші три оповідання майбутньої збірки – «Сестри», «Евелін», «Після гонок» – вийшли в 1904 р. у Дубліні під багатозначним псевдонімом Стефан Дедалус. Викривальний настрій оповідань привів до закриття журналу, що їх опублікував. Уже у вигнанні, у Трієсті, в 1905 році Джойс переробив написане й значно розширив збірку. «Сестри», «Зустріч», «Аравія» вибудовують світ дитини і підлітка, що ламається під тиском вульгарного нечутливого світу дорослих. «Евелін», «Після перегонів», «Два лицарі», «Пансіон» розповідають про загублену юність і упущені можливості. «Хмаринка», «Двійники», «Пансіон» розповідають про приватне сімейне життя вже дорослих, трагічно самотніх героїв. «День плюща», «Мати», «Милість Бога», «Мертві» виводять життя у суспільну сферу, у корисливий і порожній світ зовнішньої активності персонажів.

У процесі розгортання циклу відбувається не тільки перерозподіл, але й чисто кількісне, «проблемне» зростання оповідань. Якщо в перших – не більше 7-10 сторінок, то в передостанньому 21, а в останньому вже 40 сторінок.

Єдність збірки досягається переважно засобами архетипно-міфологічними й поетичними. Архетипи (мотиви будинку й анти-будинку, тобто порожнього лиховісного простору; привабливо-притягального «зарубіжжя» – Аравія, Персія, Буенос-Айрес; хронотопі комплекси «шлях-вулиця-міст», «поріг-вікно-двері», порочного «старця» – невинної «дитини») ведуть і контролюють оповідання із самого початку. Надзвичайно важливою і стійкою є парадигма жертвопринесення. Міфологічну природу має й модель замкнутого, породжуючого простору, що працює на всіх рівнях: дія завжди обмежена межами Дубліна, дуже часто – межами задньої, віддаленої, порожньої темної кімнати; та й сам текст, незважаючи на збірний, складовий характер, цілком описується в термінах єдиного замкнутого простору. Повтор значимих лейтмотивів (паралічу, смерті) і слів, «ситуаційне» підхоплення заголовків контекстами наступних і попередніх оповідань, ключових співзвучностей – все це створює відчуття внутрішньо-динамічної замкнутої єдності.

Перше й останнє оповідання – «Сестри» і «Мертві» – пов'язані між собою особливо міцно й органічно, утворюють своєрідну рамку. Сама природа зв'язків є переважно лінгвопоетичною, вона дає можливість говорити про існування замкнутого простору Слова.

Таким ключовим словом перш за все є «параліч». Слово виникає на першій же сторінці в оточенні цілої низки взаємовідзеркалюваних, взаємодоповнюючих, актуальних для всієї книги слів грецького (тобто іноземного, чужого, віддаленого) походження. Ключовим дієсловом є break – дієслово пошкодження, руйнування.

Окремі слова й сполучення слів із самого початку контролюють текст, ведуть оповідання, стають гравітаційними центрами семантичних і фонетичних силових полів. «Мерзенність запустіння», що панує в уявлюваному просторі Дубліна-світу, переставляє акцент із зовнішнього на внутрішнє, з реального світу на свідомість розповідача, із сюжетного ходу на хід психологічний і поетичний, зі словникового значення слова на його внутрішню форму. Чаша для причастя порожня й розколота (broken, chalice, empty, idle), переломлений хліб (broken bread) сприймається героїнею як хліб скришений; натомість сакралізується саме слово. Словесні скріпи є найбільш надійними

й продуктивними у Джойса. Слово й породжує, і кладе межі, окреслює, не пускає в зовнішній світ. Слово є справжнім «будинком Буття», згідно з визначенням М. Хайдеггера. Це дуже важливо, якщо згадати, що всі реальні будинки в збірці Джойса ненадійні, майже ворожі для більшості персонажів.

Джойс, дотримуючись заклику молодості, поетичного й політичного (громадянського) таланту, атакує саму «душу паралічу» (the soul of Paralysis) – рідне місто Дублін, модель Весвіту – збіркою оповідань. При цьому він пориває не тільки з рідною Ірландією, відправляючись у вигнання, але й з органічною для нього «єлизаветинською» (баладною) поетичною формою, прибігаючи до прозового жанру короткого оповідання і стилю «scrupulous meanness» – чужого й нового для ірландської літератури. Жанровий вибір – збірка коротких оповідань – представляється особливо вдалим для розкриття теми паралітичної роздрібненості, ізольованості, відчуженості й фрагментарності. Кожне оповідання органічно входить у загальне мозаїчне, розчленоване ціле. Водночас роздрібненість має не тільки негативний (хворобливо-мертвотний), але й позитивний в художньо-естетичному сенсі зміст. Складається нова, «дискретна» картина світу; лакуни, тріщини, провали, фрагменти оформляють нове, «гротескне тіло» всесвіту ХХ століття. Розпад зовнішніх, мертвих форм, схем, покровів відбувається на тлі переважної активності й енергійності внутрішньої форми.

Внутрішня, мікроскопічна точка зору обумовлює увагу до дрібної деталі, фрагменту світу, слова й тексту, активізує роботу самої фактури. Це дозволяє говорити про новий, так званий фонетичний хід сюжету в прозі, про формування особливого звуко-буквенного, словесного, мовного простору, що має власну гравітацію й логіку самопородження («породжуючий простір тексту»). Параліч, дистанціювання внутрішнього й зовнішнього, пустота і виродження зовнішніх видимих форм, виявляються продуктивними в художньому сенсі. За найменшим фрагментом встає ціле, космос, міф. Зруйнований, розчленований і розчленовуючий міф-текст – готова модель для нових релігійних і культурних осмислень. Дискретно-фрагментарний хід є новаторським і одночасно праісторичним, архаїчним, до-лучаючи до самих початків Буття й смислу.

2.2. Мала проза Чехова і її вплив на розвиток новели у ХХ ст.

Величезний вплив творчості А.П. Чехова на мистецтво ХХ ст. – одна з найважливіших і характерних прикмет світового художнього процесу в минулому сторіччі. Діапазон «присутності» Чехова в новітньому літературному житті визначається, крім видання його творів і численних перекладів іноземними мовами, відчутним впливом на світову літературу, розквітом науки про Чехова, незатухаючою увагою до нього засобів масової інформації тощо.

У тематиці й проблематиці творів Чехова певним чином переломився стан російського суспільства кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Після вбивства народовольцями в 1881 р. імператора Олександра ІІ в країні було введено жорстке «Положення про заходи щодо охорони державного порядку й громадського спокою», усі сфери життя суспільства були поставлені під строгий контроль влади. Почався період політичної реакції – країна жила в атмосфері репресій і доносів. Усюди відчувався ідейний розбрід і розчарування в колишніх ідеалах, обумовлене крахом народницької ідеології, була втрачена «загальна ідея». Чехов, зображуючи широкі соціальні верстви населення, акцентує увагу на обмеженості, моральній зубожилості російського обивателя того часу, розриві глибинних людських зв'язків, втраті вищих життєвих цілей, тузі за ідеалом.

У російській літературі 1880-і роки являють собою перехідний період. Корифеї попереднього покоління – Тургенєв, Достоевський – уже закінчили свій творчий шлях, Толстой у це десятиліття не створив нових великих творів (лише в 1890-і роки з'явився його останній і не найдосконаліший роман «Воскресіння»). Письменники нового покоління поки напружено шукають свій художній напрямок. Крім того, у 80-і роки відбувається трансформація системи літературних жанрів. Роман, що панував в 60-70-і, поступово втрачає своє значення, провідну роль починають відігравати нарис, оповідання, повість.

Подібна зміна художньої парадигми почасти обумовлена історично, але й внутрішньо літературні чинники тут є немало важливими. На 1880-ті роки приходиться і початок літературної діяльності Чехова. Еволюція його як митця протікала надзвичайно швидко: вступивши в літературу як гуморист і склавши

собі саме таку репутацію, він душе швидко перейшов на інші художні рубежі, які далеко не відразу були адекватно сприйняті читачами і літературними критиками. Відомий дослідник творчості Чехова Е.А. Полоцька, аналізуючи зміни в художньому методі письменника, ділить його творчий шлях на два періоди: ранній і зрілий [91,18], і для цього є істотні підстави. З певною умовністю і з урахуванням гнучкості творчих процесів можна сказати, що перелом у проблематиці і поетиці припадає на кінець 1880-х – початок 1890-х рр.

Покажемо характер іронії в творах Чехова різних періодів творчості. Е. Полоцька доходить висновку, що іронія раннього Чехова – «відверта, пряма, однозначна» [91, 22]. Така іронія змішує серйозний план з несерйозним, робить протиріччя між значимістю тону й незначністю предмета й створюється переважно засобами мови. Для зрілого періоду характерна «внутрішня» іронія, що викликає не глузування, а співчуття читача; можна сказати, що вона йде «від самого життя» [91, 18]. «Внутрішня», прихована іронія зрілого Чехова закладена в самій структурі твору й виявляється лише після його прочитання, усвідомлення твору як єдиного художнього цілого.

Починаючи з 1880-х років, творчість Чехова все більше переймається загально-філософською проблематикою: вплив мистецтва на людину й доля самого мистецтва («Чайка», 1896), геній і посередність, «обраність» в ім'я порятунку людства («Чорний монах», 1894), ціна людського життя («Скрипка Ротшильда», 1894), краса й правда як основа духовної спільності людей і зв'язки історичних епох («Студент», 1894), таємниці кохання і драма сімейних відносин («Три роки» і «Аріадна», 1895; «Будинок з мезоніном» і «Моє життя», 1896; «Про любов», 1898; «Дама з собачкою», 1899 та ін.), роль релігії в житті людини, злочин і покарання («Убивство», 1895), залежність людини від створеного нею помилкового кумиру і закономірність бунту в хвилину осяяння (від «Лісовика», 1889, ця проблема перейшла, у поглибленому трактуванні, у п'єсу «Дядя Ваня», 1897). Смерть і безсмертя – тема «Архієрея» (1902), одного з останніх оповідань Чехова. Художник підійшов до неї, як звичайно, на прикладі конкретної долі конкретної людини, цього разу непересічної.

У творах, написаних на початку нового століття, Чехов підводив підсумки всій своїй творчості зі стрижневою думкою про

долю Росії. Наприклад, сюжет оповідання «Наречена», простий і мало насичений подіями, але проста фабула розвивається в атмосфері, що несе на собі відбиток загального неблагополуччя й важко розв'язуваних особистих проблем героїв. До долі Росії (уперше ця тема особливо зацікавила Чехова в повісті «Степ») має відношення сама «негативна» дія: в епоху загибелі старого укладу важко піддавалися «порятунку» багато реальних маєтків у країні й похитнулася стійкість сімейних відносин.

Фінальний «відхід» молодій героїні теж був намічений у попередніх чеховських сюжетах. Згадаємо «бунт, що не відбувся», учителя Нікітіна з оповідання «Учитель словесності» (1894), після якого мотив «відходу» повторився в повісті «Три роки» (1895) і ще більш концентровано в оповіданні «Випадок із практики» (1898).

У зрілий період творчості Чехова продовжується лінія зображення «каліцтв і неподобств суспільства». Але в цьому зображенні є своя специфіка, характерна для творчого мислення саме Чехова. В його оповіданнях страшним є не те, що трапилося, а те, що «нічого не трапилося»; страшне життя, яке зовсім не міняється, у якому нічого не відбувається, у якому людина завжди дорівнює собі.

Саме тут очевидно збігаються Чехов і Джойс, гостро відчуваючи «параліч» життя. Слово «параліч» найчастіше вживалось автором «Дублінців» на позначення того стану, в якому перебувало рідне місто письменника і його мешканці. Не випадково зображення побуту у творчості обох письменників займає значне місце. Саме через побут Чехов і Джойс показують трагізм повсякденності; сходяться у тому, що незмінність життя неминуче міняє людей: у нерухомому житті люди поступово підкоряються силі зовнішнього перебігу подій і втрачають внутрішні – духовні й моральні – орієнтири. Подібно до того, як в чеховських оповіданнях «Іонич» чи «Агрус», в Джойсових «Пансіоні», «Двох лицарях» та ін. показано, як герої гублять «душу» і їхнє життя перетворюється на несвідоме існування.

Чехов, як і згодом Джойс, подає різноманітні прояви повсякденності ніби змішано, не відібрано, – так, як це відбувається в реальному житті. При цьому автор ніколи не стає суддею своїх героїв, і в цьому принципова позиція обох письменників. Так, в одному з листів Чехов писав: «Ви змішуєте два поняття: *вирішення питання й правильна постановка питання*. Тільки

друге є обов'язковим для митця» [119, т.3, 46] (курсив автора цитати. – Р.С.), тобто автор зовсім не ставить перед собою завдання дати конкретну відповідь на ті питання, що він піднімає у творі.

Основоположними принципами поетики Чехова, які він неодноразово декларував, є об'єктивність, стислість, простота. Ці принципи очевидно перегукуються з трьома гаслами Джойса: цільність, гармонія і ясність. Чехов вважає, що не белетристи повинні вирішувати такі питання, як бог, песимізм і т. п.: «Справа белетриста тільки показати, що, як і за яких обставин говорили або думали про бога або песимізм. Художник повинен бути безпристрасним свідком, а не суддею своїх персонажів» [119, т.4, 54]. Є письменники, які люблять змішувати мистецтво із проповіддю, але для Чехова це неможливо. На його думку, посилення суб'єктивності неминуче приведе до того, що образи розпливуться [там само]. У творчості треба бути якомога об'єктивнішим, навіть «холодним». Саме цим пояснюється «стриманість» та «об'єктивізм» художньої манери Чехова. На цьому ґрунті він також дуже тісно зближується з Джойсом.

І Чехова, і Джойса неодноразово звинувачували в тому, що вони позбавлені ідеалів. Однак відомий критик, сучасник Чехова, А.М. Скабичевський у статті, присвяченій саме цій проблемі, висловлює рішучу незгоду з такою точкою зору. Він вважає, що ми можемо судити, чи є в письменника талант або логіка, але ми не можемо судити, чи є в нього ідеали. Заперечуючи наявність ідеалів, ми заперечуємо не тільки творчість, але й саму людину. Далі критик указав, що це непорозуміння (заперечення ідеалів у Чехова) народжується, ймовірно, з того, що Чехов ніколи не висловлював їх у логічних формулах [10, 144]. Сьогодні ми можемо до цього додати, що головна причина полягає у своєрідності й новаторському характері художньої манери письменника, коли смислові домінанти переводяться у підтекст. Нова форма не відразу була зрозуміла й прийнята сучасниками і тому викликала багато негативних оцінок – таких, як «письменник без принципів», «відсутність світогляду» тощо. Чехов неодноразово відповідав на подібні закиди, наприклад, стосовно оповідання «Іменини»: «Хіба в оповіданні від початку до кінця я не протестую проти неправди? Хіба це не напрямок?» [119, т.11, 259].

На особливу увагу заслуговує питання про ставлення Чехова до релігії, адже й тут неважко віднайти типологічні відповідники з позицією Джойса, який гостро критикував католицьку церкву, не приймав її святенницької моралі й тиску на особистість. Поверхнева, «ритуальна» релігійність була неприйнятною для обох письменників. Водночас у даному випадку слід чітко розмежувати поняття *релігії* й *віри*. Зокрема, для Чехова віра завжди була невід'ємною частиною істинно людського буття. В одному з приватних листів він писав: «Потрібно вірувати в бога, а якщо віри немає, то не займати її місце галасом, а шукати, шукати, шукати самотньо, сам на сам зі своїм сумлінням...» [119, т.10, 142]. Про те, що це був не просто умоглядний заклик, красномовно свідчить одне з улюблених самим автором його оповідань – «Студент», композиційним центром якого є біблійний епізод про зречення Петра. Ісус в оповіданні стає втіленням і джерелом вічної правди й краси – вищих цілей буття, що підтримують зв'язок часів, незважаючи на голод, убогість, нещасття й морок, що постійно супроводжують історію людства.

У 1890-ті роки став ще більш виразно простежуватися основний закон новелістики Чехова – чим більше насичений зміст оповідання, тим легшою є його форма. Прикладом може служити той самий «Студент», побудований за типом «оповідання в оповіданні». Час, що з'єднує події, про які повідомляє нейтральний розповідач (тобто *безпосередня* фабула твору), і події, що становлять фабулу «оповідання в оповіданні», охоплює трохи менше двох тисяч років – із часу загибелі Христа до повернення з полювання «у цей час» героя, що розповідає євангельський епізод. Авторіві вдалося вмістити в простір газетної колонки один із найбільш значущих своїх сюжетів за допомогою перекликів між двома фабулами, майже непомітними при першому читанні. Це перегук між *тоді* й *тепер*: дві страсні п'ятниці, два однакових стани погоди, два багаття, ридання Петра й сльози Василіси. Сьогодні переймається біблійним контекстом: трагічні події минулого відзиваються співчуттям і боєм у душі слухачок студента, і це приводить його до думки про ідеали, що направляють життя всього людства (мотив «двох кінців» одного ланцюга). Висновок цей був тим незаперечнішим, що слухачки належали до нижнього шару суспільства – неграмотні російські селянки. Відкриття високої істини народилося з відгуку чисто душевного, не підтвердженого доказами

розуму. Не дивно, що шанувальники Чехова в Німеччині, як писав Чехову перекладач В.А. Чуміков в 1899 р., уважали оповідання «Студент» «перлиною» «der modernen Kunst», тобто «нового напрямку» [Див. : 91, 122].

У прозі ХХ ст., зокрема й у романі, чи не найважливішою тенденцією стала широка часова охопленість і водночас стислість подій, а ця особливість уже властива новелістичному оповіданню Чехова, який намагався в короткому за часом епізоді охопити зміст всього життя героїв. Художня тенденція, про яку йдеться, одержала найбільш адекватне вираження саме в чеховському мистецтві, особливо актуальному в століття технічних прискорень, у століття, що захлинається кількістю інформації, засвоєння якого стало неможливо без методів її «згортання». За словом Маяковського, у творах Чехова вже містився заклик наступного віку: «Економія!» (стаття «Два Чехова», 1914).

Митець кінця Росії чи письменник, що пророчо передбачав прийдешні зміни в її долі? – у такому розрізі ставилося довго питання про зміст і смисл чеховської творчості у світлі історичного процесу. Відповідно і його роль у літературному процесі представлялася як дві взаємовиключні місії: завершувач російського реалізму ХІХ ст. чи новатор, що відкрив шляхи в літературу ХХ ст.? Тепер уже рідко протиставляються ці дві ролі Чехова-митця. Так, він почував кінець старого життя сильніше, ніж багато письменників, що жили в цьому суспільстві в пору його стабільності, – можливо, почасти тому, що дивився молодими очима, ніби «з боку». Навіть тематично в чеховських сюжетах є й прощання з минулим, і очікування майбутнього.

Що стосується місця Чехова в історії літератури, то оцінити його можна тільки поставивши завдання коректно, тобто у зв'язку з попередньою й наступною літературою одночасно, уникаючи тенденційного бажання вирішити суперечку на користь минулого або майбутнього. Стосовно Пушкіна та інших класиків аж до Толстого й Достоевського він завершувач і водночас новатор, стосовно літератури ХХ ст. він у своєму новаторстві предтеча й носій перетворених класичних традицій. Останній великий російський митець ХІХ ст. і перший – ХХ ст., він був «приреченим» на обидві місії. З подібним характером його родоводу пов'язана зовсім незвичайна для письменників минулих епох природа традиції і новаторства. Це виявляється тепер, коли із двох століть, яким він належав, століття двадцяте теж

відійшло у минуле. У єднанні чеховського, дочеховського і після чеховського ясніше видно відкриття письменника. Відтак можна сказати, що Чехов – не просто художник рубежу століть, а якоюсь мірою художник двох століть відразу.

Кінець XIX – початок XX ст. відзначений, як відомо, художніми пошуками в самих різних, навіть протилежних напрямках. Координати чеховського мистецтва утворюються безліччю прикмет, в естетичному відношенні часто суперечних один одному, несумісних у колишніх художніх системах. Тому й парадигма його поезики набагато складніша, ніж може здатися з першого погляду. Ніякі творчі відкриття самі по собі не викликають притягання публіки до художника, якщо за ними не встає спосіб самого Життя, фатально підданого прогресу з усіма його наслідками, але незмінного у вічних моральних цінностях, психологічних конфліктах, прикроті й радості звичайної людини. Всеохоплення життя в зображенні Чехова (при тому, що навіть як художник свого часу він не міг досягнути *всі* сфери тодішнього російського життя) відповідає надзвичайна широта художніх принципів у його творчій роботі.

До художньої системи Чехова, далекої від однорідності, застосовні слова С. В. Рахманінова – його відповідь на питання про те, що він вважає в мистецтві головним: «У мистецтві не повинно бути головного». Це неможливо зрозуміти інакше, як: головне – все. Ця властивість мистецтва для Чехова – не тільки теоретичний постулат, але й конкретний принцип, послідовно реалізований на всіх рівнях його творчості. Мистецтво Чехова дає читачеві «вибір» і таїть у собі можливості різних варіантів прочитання, у предметі його зображення, використовуючи ключові слова ідеї У. Еко про «відкритий» твір, «відсутність» відчувається сильніше «присутності». Це простежується у «відкритих» чеховських фіналах, використанні позавербальних засобів переконливості (звук, колір, синестезія), багатозначності слова, лаконізмі, супроводжуваному недомовленістю (ще один прояв ефекту «відсутності»), складаючи загалом особливий зміст чеховського художнього світу з його глибиною і неповторним стилем.

Спадкоємець російської літератури XIX ст., Чехов підхопив художні досягнення різних авторів. Мабуть, у жодного з російських письменників немає такого багатого, навіть строкастого, художнього родоvodu. У його мистецтві врахований і перетво-

рений досвід таких письменників, як Пушкін, Лермонтов, Лев Толстой, Тургенев, Достоевський, Гоголь, Островський і менш великі автори другої половини століття, а також Салтиков-Шчедрін, Козьма Прутков, гумористи початку 1880-х років.

У наш час у творчості Чехова перед дослідниками відкриваються все нові змісти й форми, що сходять до шедеврів світової культури – від античної літератури (зокрема, трагедії Софокла і пізньої римської прози) до Шекспіра й італійської комедії масок, від Стендаля, Флобера, Доде до Мопассана й нової європейської драми рубежу століть.

У розмаїтті художніх ідей Чехова, сприйнятих століттям, є одна, що об'єднує їх, – ідея синтезу: синтезу мистецтв, родів літератури, жанрів, стилів тощо. Ідеєю цієї тією чи іншою мірою перейнялися найближчі послідовники Чехова у російській і світовій літературі. До неї слід віднести і Джойса.

Західні письменники переживали феномен Чехова в літературі так само складно, як і росіяни. Вони не уникли дитячої хвороби наслідування зовнішніх прикмет чеховського стилю. Так, з приводу захоплення європейських авторів «легким способом» писати чеховською прозою висловлювався Дж. Голсуорсі: «Письменник міг уявити, що варто йому сумлінно зареєструвати повсякденні почуття й події, і в нього вийде таке ж дивне оповідання, як і в Чехова. На жаль!». По суті, так користувалася чеховським способом письма найталановитіша з наслідувачів Чехова, англійська новелістка К. Менсфілд, яка прожила життя під знаком любові до свого кумира. В її оповіданнях «Утома Розабел», «Життя матінки Паркер», «Пологи», «Втомлена дівчина» та ін. є, безумовно, відлуння чеховської прози, але воно таке насичене, що перетворює читання цих творів у безперервне дізнавання фабули або техніки письма автора «На підводі», «Туги», «Іменин», «Спати хочеться» та ін. Але й більш самобутні новелісти Англії цієї пори, навчаючись у Чехова, не уникли повторення його сюжетів, мотивів, ліричної інтонації – при навмисній недовомленості. Такі оповідання, як «Вишневе дерево», «Старий», «Метушливе життя» Л. Кюппарда, проза Г. Бейтса, вражають текстуальними збігами з Чеховим, особливо у фіналах, що мають «відкритий» характер [Див.: 92, 443].

Вказуючи на такі паралелі, Е. Полоцька називає також низку письменників, в основному англомовних, які йшли шляхом незалежним і уникли прямого впливу автора «Студента». Це –

Ш. Андерсон, Е. Гемінгвей, У. Фолкнер, Е. Колдуелл, С. Моем, Грехем Грін (обоє в кінці життя визнали свою близькість до Чехова), Дж.К. Оутс та багато інших. При цьому вони могли відчувати не менший, а іноді навіть більш сильний і безпосередній вплив, художній й ідейний, Достоевського, Льва Толстого, Тургенєва. І навіть не завжди були знайомі із творчістю Чехова, коли працювали над прозою, що об'єктивно вже сприйняла чеховські відкриття. Так, цикли оповідань Д. Джойса «Дублінці» (1914) і Ш. Андерсона «Уайнсбург. Огайо» (1919), багато в чому написані за «чеховським» каноном, що прижився в англomовній прозі перших десятиліть ХХ ст., були створені тоді, коли їхні автори ще не читали творів Чехова.

Згідно зі спостереженнями Е. Полоцької [92, 444], три найбільших прозаїки ХХ ст., дуже різні за творчим почерком, сформулювали своє уявлення про закони оповідальної прози, які Чехов передав у спадок світовій літературі. По-перше, Дж. Голсуорсі, що уподібнював слідом за Чеховим працю художника до праці хіміка і багато міркував про структуру чеховського оповідання. По-друге, Е. Гемінгвей, який більше за інших після Чехова розвивав у романі драму пробудженої свідомості і протиставляв непотрібним «довготам» лаконічність описів. По-третє, С. Моем, який теж не любив стильових прикрас. Кожний з них запропонував свою метафору новаторства прози, що сходиться до досвіду Чехова. Голсуорсі уподібнив текст Чехова *черепасі*, у якої голова і хвіст (початок і кінець оповідання) втягнені під панцир. Гемінгвей, маючи на увазі власний спосіб оповіді, порівняв її з *айсбергом*, більша частина якого перебуває під водою й лише невелика – на поверхні (за Чеховим, текст і підтекст). Моем нагадав про *рибу*, у якої є і голова і хвіст, застерігаючи, як і Голсуорсі, наслідувачів Чехова, якого забувають при цьому. Всі вони зійшлися на тому, що недомовленість і лаконізм у сучасного художника надають тексту глибини. Як говорив Е. Гемінгвей, одна восьма частина «айсберга» повинна дати уявлення й про сім восьмих частин цілого, що перебувають під водою.

На жаль, детально простежуючи присутність Чехова у західній літературі ХХ ст., Е. Полоцька зовсім не характеризує його впливу на творчість Джеймса Джойса. Останній також заперечував своє знайомство з прозою російського автора, але за творчими принципами та їх художнім утіленням типологічно

є дуже подібним до Чехова, що буде здійснена спроба довести в наступних розділах монографії.

Висновки до другого розділу

Творчість Дж. Джайса і А.П. Чехова розглядається у контексті трансформації жанрових форм малої прози у літературному процесі кінця XIX – поч. XX ст. Зазначено, що на межі століть відбувається переорієнтація змістового вектора малої прози: від зовнішньої дії до внутрішнього світу людини; на структурному рівні спостерігається звуження горизонту оповіді від всевідання до кута зору героя, що знаменує розрив із попередньою новелістичною традицією об'єктивованої оповіді і спричиняє порушення її строгої архітектонічної будови. На противагу «епічному» оповіданню набуває розвитку «ліричне оповідання», в якому основна увага зосереджується не на фабульних перипетіях, а на «внутрішніх змінах, настроях, почуттях», відкритті сутності персонажа, і часто саме тому таке оповідання має відкритий фінал. За структурою наративу в такому оповіданні головним є творення полісуб'єктної організації розповіді, в якій голос автора-розповідача вступає у складний діалог з іншими голосами-свідомостями. Саме тут концентруються центральні проблеми того новаторського підходу до малої прози, який було реалізовано Джайсом і Чеховим, по суті, незалежно один від одного.

Розділ 3.

Оновлення структурно-оповідних форм у малій прозі А.П. Чехова і Дж. Джойса

3.1. Типологічні відповідності в сюжетно-композиційній організації

Перш ніж приступити до аналізу специфіки сюжету в оповіданнях Чехова і Джойса варто розглянути питання про чинники та засоби досягнення художньої цілісності в збірках чи циклах творів малої прози. Ця проблема як у теоретичному плані, так і в історико-літературному розрізі стосовно творчості авторів, які аналізуються в даній монографії, належить до актуальних проблем науки про літературу. В теоретичному плані її розглядали такі відомі вчені, як Є. Мелетинський [80], В. Гречнев [39], М. Гіршман [33], І. Денисюк [42]. Стосовно Чехова про це писали А. Неминуций [86], І. Сухих [105], Е. Полоцька [92], а цілісність збірки Джойса «Дублінці» була предметом пильної уваги Е. Акімова [5], А. Бурцева [21], А. Гільдіної [29], Е. Гончаренко [36], Д. Хеда [174], Б. Гайсліна [167], М. Рейнолдс [209; 210] та ін. В аспекті порівняльно-типологічного зіставлення цих авторів дана проблема, наскільки нам відомо, в літературознавстві не ставилася.

Щодо художньої цілісності збірки «Дублінці» варто перш за все сказати, що на сьогодні існує ціла низка версій розв'язання цієї проблеми, але жодна з них не є вичерпною і не охоплює всіх аспектів складних взаємозв'язків між окремими творами циклу. У даній частині роботи ставиться мета здійснити огляд існуючих концепцій з акцентуванням найбільш переконливих аргументів і спробувати через аналіз окремих текстових фрагментів простежити розвиток найбільш значущих лейтмотивних образів збірки.

Уже сама історія створення «Дублінців» (1904-1907) відображає процес формування художньої цілісності збірки.

Джойс задумав написати певний цикл із загальними змістово-формальними характеристиками, який в міру створення розростався – 10, потім 12, згодом 14 оповідань, – але не втрачав зв'язності. Цю зв'язність декларував сам письменник у листах 1905-1907 років: «написати розділ моральної історії моєї країни», «оповідання, аранжовані в певному порядку» [197, 83].

Джеймс Джойс розпочав писати оповідання, які згодом склали збірку «Дублінці», у 1904 році. Це був важливий період його творчого розвитку, коли він завершив книжку віршів «Камерна музика» та представив на суд читачів та літературних критиків перший начерк роману «Стівен-герой», що ознаменувало початок його зрілої літературної діяльності. Джойс працював над оповіданнями майбутньої збірки доволі ретельно, додаючи щороку до замисленого циклу всього по декілька речей. Так, наприкінці 1905-го року було додано два оповідання – «Милість Божа» і «Аравія», у 1906-му ще два – «Два лицарі» і «Хмаринка», а також було піддано суттєвому редагуванню одне з перших оповідань – «Сестри». Нарешті, 1907-го року Джойс дописав останнє оповідання, «Мертві», і збірка набула остаточного вигляду. Вона була запропонована видавцеві і спочатку в редакції сприймалася з неабияким ентузіазмом, але того ж таки року контракт було розірвано, здійснений набір тексту ліквідовано, і лише 1914-го року «Дублінці» прийшли до читача і таким чином стали фактом літературного процесу.

На момент написання дублінських оповідань Джойс був добре обізнаним у новітніх антропологічних і філософських концепціях, що стимулювало його до усвідомлення співвідношення між індивідуальним та загальним на користь останнього. Тому характерною рисою оповідного стилю Джойса-новеліста є засвоєння ним наукового підходу щодо відтворення достовірних ознак навколишньої дійсності, що оприявнюється навіть у небажанні змінювати назви місць, які він згадує у «Дублінцях». Цей факт, тобто відмова автора використовувати придумані (умовні) назви, різке неприйняття соціальної та політичної ситуації в тогочасній Ірландії, подання її в гостро викривальних тонах, а також надмірна (з погляду традиційної моралі) відвертість у сфері статевих стосунків, що має місце в окремих оповіданнях, зумовили те, що збірка довгий час була фактично заборонена до друку.

Стосовно задуму «Дублінців» Р. Еллманн наводить фразу Джойса, в якій той акцентує зв'язок своєї першої прозової книги з твором, який стане ключовим орієнтиром для всієї його творчості, – Гомеровою «Одісеєю»: «Коли я писав «Дублінців», я спочатку мав намір вибрати для них назву «Улісс у Дубліні», але відмовився від цієї ідеї...» [158, 416]. Тут насамперед слід звернути увагу на те, що знаменита епічна поема побудована за конструктивним принципом циклізації: кожна з 24 пісень-рапсодій не просто відтворює один із епізодів тривалого повернення Одісея на батьківщину та подій на Итаці, але може розглядатися як самостійний твір. Водночас окремі пісні об'єднуються за певним тематичним принципом у групи, а всі разом вони складають органічну цілісність. Очевидно, цю ідею досягнення художньої єдності Джойс намагався втілити вже в «Дублінцях», а згодом зробив подібний підхід основним композиційно-архітектонічним принципом роману «Улісс».

Усвідомлення художньої цілісності «Дублінців» сформувався у літературознавстві поступово. Спершу акцент робився на сутнісних претекстах книжки і, крім Гомерової «Одісеї», тут особливе значення надавалося традиції Данте, структурі його «Божественної комедії». Згодом дослідники багато говорили про проблемно-тематичні перегуки в різних оповіданнях, намагаючись з огляду на відому декларацію Джойса скрізь віднайти ознаки «паралічу», і, нарешті, увага була перенесена на «символічну текстуру» (Бруствер Гайслін) [167, 101] як окремих оповідань, так і книги загалом.

Спроба охопити по можливості максимально широкий спектр даної проблеми була здійснена Е.П. Гончаренко, яка узагальнює свої спостереження у висновках із семи пунктів [36, 39-41], вказуючи, зокрема, на необхідність розуміння «єдності» як «художньої цілісності» і врахування таких її чинників, як цілісний образ Дубліна; наскрізна для всієї збірки парадигма зустрічі; спільні стильові константи оповідань; специфічний характер розповіді, в якій домінує не власне розповідь, а показ; поєднання фактографічного прозаїзму і прихованого ліризму.

Спробуємо певним чином конкретизувати ці висновки української дослідниці, спираючись на аналіз окремих поетикальних особливостей, спільних для різних оповідань збірки.

Істотною рисою авторської поетики в «Дублінцях» є те, що основний фон оповіді репрезентується у найдрібніших, тісно

переплетених деталях подій, образів та навколишньої обстановки з метою досягнення ефекту нерозривного цілого та враження безумовної достовірності. Тут відсутній конфлікт, який би зумовлювався участю героїв у певній фабульній події. Остання у творі або максимально редукується, або опиняється на його периферії. Водночас автор жодним чином не втручається у хід подій, уникає будь-яких коментарів і усувається від безпосередньо оприявленої в тексті організації сюжетного розвитку та розгортання часо-просторових планів оповіді. Джойс наполегливо підкреслював у автокоментарях, що його завданням було «написання розділу у моральній історії країни, і сценою для своїх оповідань я обрав Дублін, бо це місто є центром *«паралічу»* [197, 135]. Джойс також пояснює, що він написав цю збірку «в стилі ретельної достовірності» для того, щоб сцени, які тут відтворено, не були неправильно інтерпретовані.

Детальна предметно-зображальна актуалізація місця та характеру дії формує основну частину сюжету оповідань збірки. Обов'язковою для них стає соціологічна точність у відтворенні найдрібніших деталей життя людей середнього класу Дубліна. Особливо характерна така стильова манера для оповідання «Мертві». Як визначає дослідник творчості Джойса М. Бредбері, «автор „Мертвих” належить до нового етапу розвитку мистецтва, коли заявили про себе натуралізм та символізм, у 1890-х роках; Джойс на той час поділяв натуралістичне розуміння того, що ми живемо у визначеному і чітко окресленому світі, до якого мистецтво має ставитися з прискіпливою та радикальною правдивістю» [145, 167]. Однак предметно-зображальна деталізованість ще не дає нам права називати стиль Джойса натуралістичним. На межі ХІХ – ХХ ст. натуралізм, що сприймався свого роду художньо-естетичним аналогом філософського позитивізму, для європейського мистецтва вже був пройденим етапом, а для Джойса, який завжди надзвичайно критично ставився до всього усталеного й наперед визначеного, він не міг бути художнім орієнтиром. У період, який характеризувався безпрецедентною зацікавленістю до коротких оповідних форм, оригінальний підхід Джойса дав йому можливість створити новий тип оповідання, яке, за словами Паріндера, «є таким само заплутаним та тонко продуманим, як і лірична поема» [205, 41].

Дотримуючись вимог «*slice-of-life story*», Джойс уникає деталізованого аналізу героїв та середовища, що є загальною ви-

могою як традиційного реалізму, так і натуралізму. Натомість він подає окремі штрихи до характерів і обставин у чітко визначеному моменті, як то робить, скажімо, митець-імпресіоніст. І так само, як імпресіоніст намагається не вдаватися до власних оціночних суджень, підкоряючи свою фантазію силі враження, Джойс, відтворюючи багатомірні деталі зображуваних обставин життя, не дає їм остаточних, вичерпних характеристик.

Тексти оповідань Джойса просякнуті автентичними прикладами дублінської мови, розмовами на актуальні соціальні теми, дискусіями про політику, музику тощо, а також характерним побутовим сум'яттям, яке супроводжує, наприклад, приготування до обіду в оповіданні «Мертві». Важливі теми – такі, як опера, політична ситуація, релігійні дискусії, суперечності громадського руху – обговорюються навіть в обстановці збудження, спричиненого танцями. Характерним щодо цього є епізод танцю Габріеля Конроя з міс Айворс, під час якого вони ведуть дискусію про необхідність поїздки на Аранські острови на західному узбережжі Ірландії для вивчення автентичного ірландського духу та гельської мови, якою досі розмовляють тамтешні селяни і яка вважається основоположною для ірландської культури.

Однією з найсуттєвіших проблем, що осмислюється Джойсом, є проблема розмежування поколінь. Однак автор жодного разу не говорить відкрито про ту прірву, що утворилася між представниками «старших» і «молодших». Про це йдеться ніби мимохиті; Габріель Конрой у своїй промові за обіднім столом говорить про «нове покоління», – покоління, яке живе «новими ідеями та принципами», і яке, на його переконання, є «насамперед щирим» («in the main sincere») [45, 193-194]. Однак усвідомлення та гордість бути сучасним змішується із відчуттям того, що новому, «надосвіченому» поколінню, напевно, бракуватиме тих якостей людяності, гостинності та доброго почуття гумору, що були притаманні минулому. У відповідності із загальним амбівалентним ставленням автора до тогочасної Ірландії та до її народу, голос головного героя звучить і як ностальгія його покоління за «просторими днями» («spacious days») минулого, і як приналежність, захоочення до сучасного «віку болісного мислення» (“thought-tormented age”) [45, 193]. Водночас висловлене таким чином ставлення Конроя до «старших» різко коригується його внутрішнім мовленням: «What

did he care that his aunts were only two ignorant old women?» («Звичайно, його тітоньки, власне, є просто неосвіченими старими жінками...») [45, 193].

Джойс залишив Дублін на початку 1904 року, однак він ніколи не втрачав інтересу до розвитку політичної ситуації в Ірландії і продовжував болісно усвідомлювати історично зумовлений «менталітет залежності» ірландців. Ось чому Джойс у самому стилі своїх творів всіляко акцентує окремі деталі, які набувають значення символів, що опосередковано засвідчують «параліч» Дубліна. Так, в оповіданні «Мертві» сніг, який продовжує падати всю ніч, стає в усвідомленні Габріеля Конроя одним із символів цього паралічу.

Для того, щоб передати саму сутність дублінського «паралічу», Джойс включає в оповідання важливу символічну історію. Це історія про доброго коня Джонні, який вже не спроможний йти вперед, бо все життя рухався по колу, приводячи в рух млин. Хоча Габріель розповідає історію Джонні начебто як жарт (та з вишуканою театральною майстерністю), випадок з конем є метафорою приреченого життя дублінців, які ніколи не знали іншої форми буття, окрім існування у замкненому колі повсякденності і тому не можуть використати наданий їм сучасністю шанс виходу до світу демократичної та освіченої європейськості.

Знищення надій, від чого постійно страждали дублінці, віддзеркалюється в їхньому мовленні. «Паралітична» мова є одним з перших симптомів загального паралічу. В оповіданні «Мертві» значна кількість героїв не можуть висловити те, що вони мають на увазі. Містер Браун, наприклад, постійно зупиняється посеред висловлювання, не завершивши його; Фреді Малінс намагається замаскувати свої безцеремонні у спілкуванні манери; Місіс Малінс, так само як і її син, злегка запинаються. Коли Фреді хоче висловити своє захоплення тим, як співає тітка Джулія, йому вдається вимовити лише декілька фраз, що складаються з обмеженої кількості повторюваних слів: «I never heard you sing so well, never. No, I never heard your voice so good as tonight. Now! Would you believe that now? That's the truth. Upon my honour that's the truth. I never heard your voice sound so fresh and so... so clear and fresh, never» [45, 194] («я ще не чув, щоб ви так гарно співали, справді. Я ще не чув, щоб ваш голос звучав так, як сьогодні. Сьогодні це було щось несамовите. О!

Повірте мені, це свята правда. Моє вам слово. Я ще ніколи не чув, щоб ваш голос був такий свіжий і... такий чистий. От...» [48]).

Отож через нездатність людей до вербального спілкування Джойс створює художній ефект «збудженої сучасності», скепсису, спричиненого усвідомленням того, що старі цінності втрачено і насправді нічим не заміщено.

Хоча «Мертві» не належать до власне модерністського етапу творчості Джойса, окремі елементи майбутньої художньої системи тут все ж простежуються. Сучасна дійсність, яка щораз демонструвала можливості до непередбачуваних змін і нових проявів людського буття, вимагала нових художніх засобів для свого відтворення. Новою мала стати й позиція автора, що тяжіє до відсторонення, максимального уникнення оціночних суджень та виявлення свого ставлення до героїв та подій. Джойс одним з перших серед модерністів намагався подати реальність через новий стиль оповіді, головним в якому була орієнтація на специфіку свідомості людини. Письменники шукали шляхи дослідження суб'єктивного досвіду у всій його нелогічності, з коливаннями та поворотами, які й визначають «реальність» людської свідомості – особливий світ, принципово відмінний від загальноприйнятого поняття «реальності». У період роботи над «Дублінцями» Джойс набув переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, яка вперше була виражена головним персонажем роману «Стівен-герой». Під епіфанією розуміється стан прозріння та раптового духовного постання. В тексті цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах тексту: у виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподіваній деталі інтер'єру, яка здатна асоціативно передати душевний стан людини тощо. Джойс вірив, що людина несвідомо «записує» ці епіфанії у своїй пам'яті, оскільки саме вони є найделікатнішими та швидко зникаючими моментами буття. Варто наголосити, що сучасні дослідження літературної епіфанії підтверджують такий статус цього феномена [193; 222].

У фіналі оповідання «Мертві» Джойс як автор повністю дистанціює себе від організації оповіді і презентує безпосередній погляд на психіку героя, використовуючи те, що сучасне літе-

ратурознавство називає вільним непрямим стилем (free indirect style) [221, 101-102], хоча й надто рідко ілюструючи його прикладами з творів Джойса, оскільки у зв'язку з ними практично у всіх джерелах домінує визначення «stream of consciousness», далеко не завжди виправдане. Натомість для стилю free indirect style характерним є авторське невтручання в розвиток подій, відсутність будь-яких оцінних суджень, відкритих мотивувань поведінки героїв, прямих причинно-наслідкових зв'язків у сюжетному розвитку, пояснень щодо змін у часо-просторових планах оповіді, розчинення власне авторського мовлення у персонажному мовленні. Саме цей стиль оприявнює власне художню своєрідність всієї збірки «Дублінці» і з урахуванням проблемно-тематичних і мотивних перегуків між окремими оповіданнями циклу визначає цілісність цього художньо-естетичного феномена.

Тепер розглянемо, якими засобами оперує А.П. Чехов, формуючи художню цілісність своїх збірок оповідань. На відміну від Джойса, майже всі оповідання якого увійшли до названої книжки, Чехов написав силу-силенну оповідань, які публікував переважно у періодиці. Далекі не всі з них автор потім включав до окремих видань вибраного (всього Чехов опублікував понад 10 збірок оповідань) і до багатотомних збірок творів, як у випадку з 10-томним, так званим Марксовим зібранням (видавця А.Ф. Маркса) 1899-1902 рр.

Специфічні риси чеховської збірки склалися поступово, у ході творчої еволюції письменника. Кращі книжки його прози, і особливо «В сумерках» (1887), «Хмурые люди» (1890), «Повести и рассказы» (1894) постали своєрідною реалізацією масштабних задумів А.П.Чехова, що відносяться до 1887-1893 рр. і пов'язані з його роботою над нествореними романами. Досягнення письменника представляються особливо значущими в порівнянні з аналогічними, але набагато менш успішними спробами об'єднання своєї «малої» прози белетристами-вісімдесятниками», яким не вдалося створити в рамках своїх книг концептуально узагальненої картини дійсності.

Зіставлення загальних принципів укладання Чеховим збірок своєї прози з основними принципами об'єднання творів малих оповідальних форм, характерними для найближчих попередників і сучасників письменника, показує, що найбільш органічним способом об'єднання оповідань, нарисів і пові-

стей І.С. Тургенева, Л.М. Толстого, М.Є. Салтикова-Щедріна, Г.І. Успенського і В.Г. Короленко був прозовий цикл. Незважаючи на цілком зрозумілі розходження, такий цикл, як правило, являв собою єдино-цілісну оповідь, що послідовно розвивалася. Відтворена в циклах дійсність поставала як пізнана й безпосередньо оцінена автором-деміургом субстанція. Завданням читача було в такому випадку найбільш повне засвоєння підсумків початого тим чи іншим художником дослідження життя, змісту законів, що діяли в ньому. Чехов, який прийшов у літературу на початку 1880-х рр., обрав іншу форму об'єднання своїх творів, що більшою мірою відповідала внутрішнім закономірностям його творчості.

На особливу увагу заслуговують підготовлені Чеховим особисто до друку збірки оповідань, компоновці яких він надавав першорядного значення. До такого роду видань належать і «Повести и рассказы» – збірка 1894 року, куди автор включив принципово важливі для нього речі, що мали засвідчити істотний перелом у його творчій еволюції. До збірки увійшли такі, тепер всесвітньо відомі твори Чехова, як «Чорний монах», «Студент», «Скрипка Ротшильда» та ін. Звертаючись до цих оповідань у зіставленні з Джойсовими «Сестри», «Нещастя», «Мертві», ми залишаємо в основному в стороні проблематику і характерологію збірки; натомість зосередились в даному розділі на засобах творення художньої цілісності і вираження авторської позиції, вважаючи, що від характеру вирішення цих проблем багато в чому залежить в цілому своєрідність художніх систем обох письменників.

Вивчення дослідниками процесу роботи письменника над «Повестями и рассказами» [86] показує, що він спирався при цьому на сформовані в нього до початку 1890-х рр. загальні принципи komponування збірок, послідовно відкидаючи хронологічний принцип розташування матеріалу, розташовуючи окремі оповідання таким чином, щоб природньо, поступово, без прямолінійного авторського дидактизму підвести читача до авторської «загальної ідеї».

Аналіз проблематики й поетики включених в «Повести и рассказы» творів, визначення характеру зв'язків між ними, виявлення домінуючого в збірці типу особистості дає можливість інакше підійти на цій основі й до проблеми періодизації чеховської творчості, уточнити місце, що займає остання книжка

прози письменника в ряду інших, що також мали для нього етапне значення.

До «Повестей и рассказов» Чехов видав декілька збірок, кожна з яких була по-своєму цілісною. У центрі «Пестрых рассказов» (1886) була людина, поневолена побутом. Для такого індивідуума свідоме життя, як правило, було неможливим і замінювалося найчастіше тим, що називають біологічним існуванням.

У збірці «В сумерках» (1887) майже всі персонажі виступають як носії «ідей», але ідей помилкових, перетворених у догму, за допомогою якої людина відгороджується від реальної складності життя.

«Хмурые люди» (1890) представили читачам тип особистості, свідомість якої уражена безглуздістю, нерозумністю існування, що породжує в героя реакцію неясного духовного «шумування», стан глибокої психологічної кризи.

Цілісність і закономірність метасюжету збірки «Повести и рассказы» визначалась поступовим утвердженням в якості авторського героя особистості, що «прокидається», «людини, що прозирає». І в цьому сенсі збірка типологічно подібна до Джойсових «Дублінців», які завершуються оповіданням «Мертві», де головний герой, усвідомлюючи мертвотність існування власного і оточуючих його людей, відкриває у собі – через епіфанію – перспективу відродження.

У цьому сенсі особливо важливими є паралелі з оповіданням Чехова «Невеста» (1903). Тут маємо принципово новий крок в інтерпретації Чеховим дійсності й місця в ній людини. В оповіданні поєднуються мотиви «прозріння» і «виходу», причому домінувати буде останній, більшою мірою характерний уже для літератури ХХ століття.

Нелегкий, а часом і болісний процес духовного «пробудження» особистості, Чехов, як художник гранично об'єктивний і позбавлений романтичної ідеалізації людини, не міг вселяти читачеві ніяких ілюзій щодо його складності й кінцевих результатів. Авторська «загальна ідея», що розвивається в збірці, є винятково багатозначною; вона поєднує в собі й упевненість у неминучості змін, що відбуваються у свідомості людини, і скепсис, що коригує цю впевненість. Реальна сила перешкод, зокрема й таких, що знаходяться не зовні, а «всередині» об'єктивно здатної до іншого погляду на світ особистості, зовсім не применшується Чеховим.

При послідовному знайомстві з творами збірки читач одержував можливість співвідносити кожне нове для нього оповідання з уже прочитаними, а виходить, і усе більш ясно бачити за емпіричним різноманіттям життєвих колізій, що відтворюються автором, загальні закономірності його світосприймання. З урахуванням цього основного чинника і вибудовувалася Чеховим композиція «Повістей і оповідань».

Слідом за оповіданнями «В усадьбе» і «Отец» у збірці був поставлений «Студент» (1894). Аналізуючи цей та інші твори Чехова початку й середини 1890-х рр., сучасний письменникові критик Ф.Д. Батюшков висловив думку, яку цілком можна віднести до характеристики особливостей співіснування під однією обкладинкою різних творів малої оповідальної прози. Батюшков побачив у зрілого художника, що неодмінно індивідуалізовував кожний життєвий випадок, постійне прагнення знайти відповідь на питання: у чому полягають основні закони людського буття. В «Студенті», як уважав критик, з особливою ясністю видно, що це головне питання все більше й більше опановує настроєм Чехова.

В оповіданні «Студент» головною є думка про зв'язок часів; до того ж висловлена вона безпосередньо, у висновку-загальненні головного героя. Проте авторська ідея не дорівнює, звичайно, судженню персонажа, і втілюється як у слові, так і в системі художніх деталей, і в сюжетно-композиційному плані, інакше кажучи, на всіх рівнях тексту. В оповіданні тонко поєднується твердження подібності, гомогенності всього суцього й, водночас, закладеної в ньому суперечливості.

Згадана подібність поширюється в художньому світі твору на явища різномасштабні, відділені одне від одного в часі і просторі. «Реальний» шлях студента з темного холодного лісу до палаючого в полі багаття сприймається вже й в іншому, метафоричному сенсі – як рух людської свідомості з мороку оман до світла істини. Оповідання-метафора «висвітлює» і інші твори збірки, дає можливість із ще більшою ясністю побачити в ізольованих випадках дію загальних, на думку автора, домінуючих у житті законів.

Але завершення збірки оповіданням, у якому переважає радісний, світлий настрій, могло б перетворитися в невласливе Чехову «закруглення» досліджуваного ним життєвого процесу. Власне кажучи, уже у фіналі «Студента» автор, по-

мітно відсторонюючись від свого героя, вказує: захват, замишування життям не в останню чергу зумовлене тим, що він молодий і здоровий. Пейзаж, що завершує твір, також є досить характерним: після світла й тепла багаття студент бачить на вечірнім небі «холодну й багряну» зірку. Ці тверезі інтонації «знімають» патетичне, однозначно-стверджуюче значення фіналу. Вони ж готують читача до сприйняття наступного, завершального твору збірки «Повести и рассказы» – оповідання «Соседи» (1892).

Останнє оповідання багато в чому суголосить із першим оповіданням збірки – «Бабье царство». Обрамляючи збірку, «Бабье царство» і «Соседи» співвідносяться, звичайно, не тільки між собою, але й з іншими творами, включеними в «Повісті й оповідання». За таким самим принципом типологічно співвідносяться перше і останнє оповідання Джойсових «Дублінців» – «Сестри» і «Мертві», створюючи раму духовного «паралічу», який мав намір викрити автор.

В.М. Жирмунський, розглядаючи в одній зі своїх робіт семантику «кільцевої» побудови ліричних творів, відзначав: «Тема, що спочатку вводиться без пояснення, одержує пояснення всім подальшим розвитком вірша, і коли знову повертається початкове <...>, воно вже не є несподіваним, а мотивованим...» [Цит. за: 86, 189]. Родові відмінності епосу й лірики не дозволяють вести мову про прямі аналогії, але якщо розглядати і ліричний вірш, і збірку прози як єдиний текст із певними паралелями, то закономірність тут діє одна й та сама.

«Тема», заявлена в «Бабьем царстве» («ненормальна нормальність» людського життя, і викликане цим духовне сум'яття героя, усвідомлення ним нерозумності свого існування і водночас неможливості що-небудь змінити), розвивається й поглиблюється в інших оповіданнях збірки. Відбиті в них результати досліджуваного автором складного процесу готують читача до сприйняття завершального у збірці твору і таким чином вносять у художній світ «Соседей» додаткову мотивацію моральних страждань і розпачу Івашина, головного героя оповідання. Потрібно, однак, пам'ятати, що «за спиною» цього героя стоять не тільки невдачі чи трагічні оман персонажів «Бабьего царства», «Черного монаха», «Володи большого и Володи маленького», але й оптимістичні підсумки «пробудження» Якова Бронзи, Нікітіна, Івана Великопольского. Останнє значною

мірою «знімає» песимістичну однозначність висновків, зроблених у фіналі «Сусідів» Івашиним.

З урахуванням контексту всієї збірки, останнє із включених в «Повісті й оповідання» творів стає не завершальним, а, навпаки, «відкритим» фіналом всієї книги. Герой заключного оповідання, а слідом за ним і читач ставляться автором перед новими проблемами, у тому числі не названі, а ті, що тільки передбачаються. Їхнє освоєння й спроби вирішення вимагають від людини напруги всіх його внутрішніх сил, безперервної «праці душі» і розуму. (Не випадково в заключних абзацах «Соседей» ключовим словом є дієслово «думати»: «Петр Михайлыч ехал по берегу пруда и печально глядел на воду и, вспоминая свою жизнь, убеждался, что до сих пор говорил он и делал не то, что думал, и люди платили ему тем же, и оттого вся жизнь представлялась ему теперь такою же темной, как эта вода, в которой отражалось ночное небо и перепутались водоросли. И казалось ему, что этого нельзя поправить...» [120, т.8, 71]. Таким чином, останнє оповідання збірки, з одного боку, виключає для читача можливість однозначно оптимістичного трактування результату виділеної автором в «Повестях и рассказах» життєвої тенденції. З іншого боку, логіка розвитку авторської думки в книжці приводила до єдино можливого, з погляду Чехова, «рецепту»: не намагаючись витягти «тенденцію», механічно перенести досвід літературних героїв на своє життя, у всіх випадках думати й вирішувати самому. Такий цілком закономірний для багатьох творів А.П.Чехова 1890-х років «висновок» набував у рамках збірки широкого, справді масштабного значення.

Таким чином, «Повести и рассказы», як і інші, більш ранні чеховські збірки, постали своєрідною формою ідейно-художньої єдності, у якій значною мірою віддзеркалились особливості художнього мислення письменника, його поетики. Відсутність явно виражених, властивих прозовому циклу засобів об'єднання визначила й характер міжтекстових зв'язків у збірці. До них варто віднести в першу чергу тотожність окремих структурних елементів (єдині принципи зображення героїв, ясно виражена композиційна двочастинність більшості включених у книгу творів), подібність виконуваних ними функцій. Важливу роль грали також єдність оповідальної манери й задані авторським komponуванням оповідань логічні й асоціативні зв'язки.

Все це дозволило Чехову, з одного боку, дати в рамках збірки досить широку, представлену в багатьох аспектах картину суспільного буття, з іншого ж – зосередити увагу читача на близьких за своєю суттю рисах духовного життя різнохарактерних персонажів.

Тепер перейдемо до аналізу сюжетно-композиційних особливостей оповідань Чехова і Джойса. В полі нашого зору будуть усі твори, що увійшли до збірки «Дублінці», натомість із-поміж численних зразків малого жанру в творчості російського письменника нас будуть цікавити передовсім ті, що були написані у другій половині 1880-х й у 1890-ті роки, коли Чехов відійшов від домінантного до того часу оповідання гумористичного типу, вдавшись до пошуків художнього втілення загальнолюдських устремлінь, ідеалів і проблем, які були спільними для людей різних часів. Відповідно змінилась і поетика його творів, зокрема принципи сюжетної побудови. Тому твори саме цього періоду становлять для нас найбільший інтерес і дають підстави для їх порівняння з новелістикою Джойса.

Першим, хто звернув увагу на зв'язок творів Джойса з російською літературою, був брат письменника Станіслав. Після виходу збірки оповідань «Дублінці» він написав авторові листа з ретельним критичним аналізом оповідань, а також вказівкою на тих російських письменників, вплив яких відчутний у збірці, називаючи при цьому імена Тургенєва і Льва Толстого [158, 211]. Цікаво, що ні Станіслав, ні сам Джойс у листі-відповіді, послідовно характеризуючи цілу низку російських авторів (Тургенєва, Толстого, Горького), навіть не згадують імені Чехова. В подальшому стосовно постійного зіставлення у критиці оповідань цього російського автора зі своїми Джойс неодноразово наголошував, що в час створення «Дублінців» він ще не був знайомий з творчістю автора «Чайки» [158, 166]. Однак біограф письменника Річард Еллманн, який наводить це заперечення Джойса, дещо критично ставиться до цього і вказує на те, що найближчим до автора «Дублінців» є саме Чехов [158, 166].

Зазвичай про типологічні зв'язки між новаціями Джойса-новеліста і малою прозою Чехова дослідники згадують постійно, але побіжно. Зіставлення Чехова і Джойса, попри те, що лежить начебто на поверхні, залишається, як правило, нерозгорнутим. Скажімо, Домінік Хед, називаючи Чехова творцем новели типу «шматок життя» (slice-of-life type), вказує на те,

що у світовій літературі початку ХХ ст. під його впливом сформувалася певна художня традиція («the slice-of-life Checkovian tradition»), однак Джойс, скоріше, протиставляється цій традиції [174, 22].

Дослідники творчості А.П. Чехова наголошують, що він поклав початок «зміні літературного стилю», що прийшла з новим типом оповідання. Його попередниками в цьому плані часто називаються Г. Флобер, Мопассан та ін. [39, 9-10]. Б. Ейхенбаум у своєму апологетичному нарисі про автора «Іонича» вказує на його вирішальну роль в історії розвитку малого жанру і розглядає стислість і лаконізм як основу не тільки художньої форми його творів, але й самої сутності творчого методу: «ця стислість була принциповою і протистояла традиційним жанрам роману і повісті як новий і більш досконалий метод зображення дійсності. Саме тому все написане до Чехова стало здаватися дещо старомодним – не за темами чи сюжетами, а за методом» [129, 365].

Теоретики короткого жанру та його місця в новітній літературі відзначають, що суттєвий злам в його еволюції відбувся на межі ХІХ-ХХ ст. На протигагу «епічному» оповіданню набуває розвитку «ліричне оповідання», в якому основна увага зосереджується не на фабульних перипетіях, а на «внутрішніх змінах, настроях, почуттях», відкритті сутності персонажа, і часто саме тому таке оповідання має відкритий фінал [138, 208-209]. За структурою наративу в короткому оповіданні головним є поєднання об'єктивного зображення із суб'єктивно-авторським началом. Саме тут концентруються центральні проблеми того новаторського підходу до оповідання, який було реалізовано Чеховим і Джойсом, по суті, незалежно один від одного.

Наразі ми свідомо уникаємо проблеми розрізнення жанрів новели й оповідання, вважаючи, що для їх еволюції та оновлення в кінці ХІХ – на початку ХХ століть були характерними одні й ті самі або дуже подібні закономірності (див. про це у підрозділі 1.2). Ближче до кінця століття в розвитку малого жанру спостерігається декілька взаємопов'язаних тенденцій. З одного боку, зберігає свої позиції епічне оповідання, в якому автори дотримуються принципу вірності життєвим фактам, залишаючись у полі епічно-безособової розповіді від імені автора (наприклад, Г. де Мопассан, Т. Харді, Г. Джеймс). По-друге, розвивається оповідання лірико-суб'єктивного плану, в якому

може зберігатися позірно об'єктивована розповідь, коли автор не втручається в розвиток сюжету і не видає свого ставлення до героїв, але витримується лірико-імпресіоністична стильова тональність (наприклад, оповідання Т. Шторма, П. Гайзе, І. Буніна, М.Жоцюбинського та ін.). Особливий тип психологічної новели створюється в прозі Е. Гемінґвея, де має місце розкриття суб'єктивно-ліричної теми через принципову відмову від засобів аналітичного психологізму і переведення “внутрішнього” у сферу зовнішню – відсутність значущих подій, безмістовність розмов, акцентованість деталей предметно-художньої зображальності. Загалом можна констатувати, що більшість істориків і теоретиків малого жанру [22; 82; 138; 174] доходить спільної думки, що на межі століть розпочинається чеховський етап розвитку новели. Закономірності цього етапу знаходять своє послідовно вираження і в малій прозі Джойса.

Спостереження над поетикою сюжету в малій прозі Чехова відкриває сурідність оповідань російського письменника і новел Джойса, хоча тут йдеться не про прямий вплив, якого, за категоричним твердженням Джойса, не було, але саме про новий тип новели, який, по суті, автономно складається в їхній творчості. Порівнюючи засади сюжетності у Джойса і Чехова, Е. Гончаренко вказує на те, що у російського письменника новела ще формується навколо ядра – “події”; у Джойса ж у центрі виявляється саме “не-подія”. Адже подія – це раптовий злам повсякденності, щось одномоментне, вибухоподібне, це – пригода на тлі відсутності пригод; недарма синонімом “події” у німецьких авторів виступає “точка”, “пункт”. У Джойса ж домінує не “точка”, а процес; те, що виявляється значущим і доленосним (“Сестри”, “Нещасний випадок”, “Мертві”), готується поволі і настає поступово, або не настає зовсім (“Евеліна”), або йдеться не про значну подію, а про момент у черзі інших таких самих моментів (“Два лицарі”, “Пансіон”, “День плюща в комітеті з виборів”, “Милість Божа”). Скоріше варто говорити, що основну парадигму Джойсової новели складає не “подія”, а “зустріч”, що вимальовується не як потрясіння чи “поворотний пункт”, а як перехрестя двох біжучих у часі шляхів, перетинання доль-процесів (“Зустріч”, “Земля”, “Мертві”) [36, 63-64].

І для Джойса і для Чехова характерним є постійне порушення жанрових очікувань. Новела традиційно вимагає посиленої сюжетної інтриги, що розгортається навколо центральної події.

Нічого подібного немає в жодному з оповідань циклу “Дублінці”. По суті, такі твори, як “Зустріч”, “Аравія”, “Мати”, “Евеліна”, “Після гонок”, “День плюща”, “Хмаринка” є “розповідями ні про що”.

Зупинимось для більш детального аналізу специфіки сюжету в малій прозі Джойса на оповіданні “Хмаринка”. Цей твір витримано у лірико-психологічній жанровій домінанті, яка визначається в першу чергу характером розгорнутих у ньому подій. У вічі кидається їх позірنا безсистемність, випадковість, відсутність видимих причино-наслідкових зв’язків. Головний герой оповідання – “малюк” Чендлер – показаний напередодні, під час і після зустрічі зі своїм давнім другом Ігнаціусом Галлахером, який приїхав з Лондона, де за вісім років після від’їзду з Дубліна став успішним журналістом. Фактично в оповіданні все зводиться до рефлексії Чендлера з приводу успіхів свого товариша, сумнівність яких він сам в глибині душі усвідомлює (в одному з фрагментів його внутрішнього мовлення проривається вислів “tawdry journalism” – “мішурна журналістика”), і щодо свого нездалого, порожнього життя. Образ Чендлера в чомусь нагадує героїнь оповідань “Евелін” і “Земля”. Як Евелін і Марія, він добрий, відповідальний, чутливий. Відрізняє його від представниць прекрасної статі те, що Чендлер усвідомлює мертвеність і духовну злиденність свого існування, хоча в ньому ніби й присутні високі ідеали, захоплення мистецтвом (на полиці у нього стоять декілька поетичних збірок). Однак співчуття, яке герой спершу викликає у читача, особливо у порівнянні з його справді вульгарним і самовдоволеним товаришем, скоро розвіюється. Чи, точніше, в його оцінці автор тонко формує амбівалентне ставлення, адже Чендлер навіть подумки не збирається щось змінювати у своєму житті. І судячи з інфантильності його оцінок і поведінки (особливо щодо власної дружини і дитини), він і не здатен нічого змінити.

Для передачі безмістовності життя свого персонажа Джойс вдається до прийому уповільнення часу, розчинення подій у потоці повсякденності. Події в оповіданні описуються так, як вони переломлюються у свідомості героя. Розповідь ведеться в перспективі персонажа, і невласне-пряме мовлення часто непомітно переходить у внутрішній монолог. Саме цей прийом служить виявленню прихованої сутності характеру і водночас є засобом суб’єктивізації розповіді. Голос наратора у внутріш-

ньому монолозі зливається з голосом героя і так створюється ефект сугестивного впливу на читача при видимій відсутності авторської оцінки. При тому, що в оповіданні, як було сказано, максимально редукована фабульна сфера, в ньому відчутно наростає напруга і внутрішній драматизм, що відбиває внутрішню кризу людини, яка в певний момент жахається сірості і пустоти свого життя, однак не має достатньої сили волі, щоб зламати його усталені стереотипи.

Важливим засобом розкриття основної теми – «паралічу» духу людини – є композиція оповідання. На початку оповідання ця тема ледь звучить у роздумах Чендлера, який поспішає на зустріч з Галлахером. Фінал оповідання, де герой терпить фіаско у стосунках з дружиною через неспроможність і, по суті, небажання дати раду дитині, змушує повернутися до початку оповідання, уважніше вдивитися в характер героя і стверджує думку про його неминучу і безповоротну замкнутість в окресленому і нерозривному колі свого існування.

Сюжетна динамічність відсутня й у більшості оповідань Чехова, зокрема означеного періоду. Починаючи з кінця 1880-х років, його оповідання позбавляються подієвої гостроти, що проявляється в неможливості виокремити звичні для цього жанру елементи сюжету – зав'язка, кульмінація тощо. Особливо наочно таке оновлення жанру постає в оповіданнях «На пути», «Тоска», «Гусев», «Верочка» та ін. Тут особливо наочним є створюваний ефект «невідібраності» епізодів в організації сюжету. Обід, візит, бесіда в вагоні, на пароході, в тарантасі, в бані, в купальні, на вулиці, зустріч в аптеці, в лікарні, в гімназії, в суді, в церкві – такими епізодами, що ніби нічого не значать і ніяк не інтенсифікують сюжет, переповнені оповідання Чехова. Ситуації, що нібито складають сюжет, не тільки не допомагають виявити найбільш суттєве в характері героя чи події, але навіть заважають цьому. Висловитися, скинути тягар, що накопичуються в душах персонажів, перешкоджає все: прислуга, підлеглі, колеги по службі, хворі, випадкові відвідувачі, несподіваний дощ та будь-що на зразок цього. Під цей загальний принцип підводяться й ситуації зовсім іншого плану, наприклад, любовне освідчення, – ситуація, яка традиційно в літературі пов'язана з виявленням найбільш суттєвих рис характеру героя. В цьому плані характерним є таке важливе для творчої еволюції Чехова оповідання, як «Верочка» (1887),

де герой – так і не зрозуміло чому – не відгукнувся на поклик доброї, щирої і зовсім не чужої для нього дівчини. Так само не може порозумітися з Катериною Іванівною доктор Старцев з оповідання «Ионыч» (1898), тому що їй у цей момент робить зачіску перукар; в оповіданні «Учитель словесности» розмову головного героя з батьком Масюсі, коли він хоче просити її руки, перериває прихід абсолютно другогорядного персонажа – коновала. Майже винятково з таких епізодів складається фабула більшості оповідань 1890-х років.

Відомий літературознавець, дослідник творчості Чехова, Олександр Чудаков вказує на специфічність подієвого плану в чеховському оповіданні, але відкидає поширену думку про його безсюжетність. Зокрема, він наголошує на такій особливості описаних Чеховим подій і людей, як їх нездатність щось змінити в загальному позбавленому сенсу й високих ідеалів потоці життя [122, 227-228]. Так, в оповіданні «У знакомых» (характерною є вже його назва, яка не вказує на якусь подію, обставину чи персонажа) Подгорін каже Сергію Сергійовичу: «– И ради бога, перестаньте воображать, что вы идеалист. Вы такой же идеалист, как я индюк. Вы просто легкомысленный, праздный человек, и больше ничего». Далі розмова набуває ще більшої гостроти. Подгорін заявляє, що Сергій Сергійович «наробив масу зла», той плаче, Подгорін каже, що «це противно» і т. д. Врешті-решт Подгорін виходить, «грюкнувши дверима». Але скоро він уже шкодує, що «був таким суворим». І розмова ніяк не відбивається на його ставленні до Сергія Сергійовича, на тоні їх наступної бесіди.

Щось подібне бачимо в оповіданні «Супруга». Його центром є епізод з телеграмою коханця, яка потрапила до рук чоловіка. Навколо цього епізоду групується все. На нього проектується попередні події, з ним пов'язані роздуми героя: «как это он, сын деревенского попа, по воспитанию – бурсак, простой, грубый и прямой человек, мог так беспомощно отдаться в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа» [120, т.9, 94]. Але все це ні до чого не приводить. Оповідання завершується приходом покоївки, яка від імені хазяйки просить дати «двадцать пять рублей, что вы давеча обещали» [там само, 99]. Так само безрезультатно завершуються події оповідання «Попрыгунья»: попри їх трагічність у житті головної героїні Ольги Іванівни навряд чи щось зміниться.

Незмінність буття, його незалежність від окремих подій і доль, скороминущість людського життя, – ці провідні ідеї пізнього Чехова особливо виразно постають в поетиці одного з останніх, і на думку багатьох чеховознавців, його кращому оповіданні – «Архиереє». Знаменним є такий його епізод на початку: «И почему-то слезы потекли у него по лицу. <...> Слезы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все было по-прежнему» [120, т.10, 186]. Завершується ж оповідання ще одним виразним доказом екзистенційної загубленості й забутості людської особистості: «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона, в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...» [120, т.10, 201].

Таким чином, саме специфіка сюжету стає засобом художнього втілення авторської філософії життя і людини.

Нова організація сюжету в оповіданнях обох письменників істотно впливає на характер ведення розповіді. Джойс розгортає наратив таким чином, що певна історія «не розповідається», а «показується». Яскравим прикладом може слугувати друге оповідання збірки «Дублінці» – «Зустріч». Наративна специфіка його полягає насамперед у тому, що головними героями тут виступають підлітки, які вирішили втекти зі шкільних занять і погуляти окраїнами Дубліна. Відчуття недовомленості, яке викликає оповідання, певним чином пояснюється тим, що розповідь у ньому ведеться від першої особи, і все, що відбувається з хлопчиками, подається читачеві виключно з перспективи їх свідомості й світосприйняття.

В центрі розповіді зустріч з «дивним» незнайомцем. «Дивним» він є для підлітків, оскільки вони не можуть зрозуміти ні його поведінки, ні розмови, що той заводить з ними. Розповідач відзначає ті деталі зовнішності незнайомця, які звертають на себе увагу персонажів, – «попелясто-сірі вуса», «темно-зелені

очі», акцентуються особливості його мовлення – «намагнічені слова», «монотонний голос». Відчуття свободи, радісного піднесення, яке переживали до цього хлопці, змінюється на зніяковіння і страх. На відміну від персонажів твору, читачеві, хоч і не остаточно, але стає зрозумілою двоїстість поведінки незнайомця: він, з одного боку, намагається нав'язати дітям необхідність жорсткого ставлення до них з боку дорослих для «правильного» статевого виховання («сікти і сікти, якщо вони надумують розмовляти з дівчатками»), а з іншого, явно хоче викликати у них своїми закликами сексуальну реакцію. Незнайомец звертається до хлопчика, від імені якого ведеться розповідь, і той переймається неусвідомленим відчуттям, що його ніби втягують в коло зла: «He gave me the impression that he was repeating something which he had learned by heart or that, magnetized by some words of his own speech, his mind was slowly circling round and round in the same orbit...» [45, 54] («мені здавалося, що він повторює фрази, які вивчив, або ніби його розум, намагнічений його ж власними словами, обертається по якійсь нерухомій орбіті...»). Хлопчик не може зрозуміти секрету «намагнічених фраз» незнайомця, так само як і його несподіваної озлобленості на нього. Сюжетно оповідання нічим не завершується: щоб перервати розмову з незнайомцем і не видати свого страху хлопчик позірно повільно зав'язує свої черевики і лише після цього голосно кличе товариша. Психологічна точність і відвертість розповіді проявляється в тому, що головний герой не може подолати страху, за який йому соромно перед самим собою і перед товаришем, якого він «у глибині душі зажди трохи зневажав». Водночас головний епіфанічний момент оповідання, пов'язаний із протистоянням світу свободи дитинства, з одного боку, і святенницької моралі та жорстокості дорослого світу, з другого боку, відкривається лише читачеві. І досягається цей ефект в першу чергу за рахунок опосередковано об'єктивованої розповіді.

Як бачимо, авторська участь у розгортанні сюжету зводиться до мінімуму, і це стосується не лише розвитку подій, але й описів, характеристик героїв; причинно-наслідкові зв'язки при цьому жодним чином не акцентуються, скоріше, навпаки, всіляко вуалюються.

Як і Джойс, Чехов уникає описувати «від автора» душевний стан героїв; цей душевний стан є зрозумілим із зіставлення дій і вчинків героя з деталями його внутрішнього монологу,

подробностями його сприйняття дійсності, думок і почуттів, що відбилися в його внутрішньому мовленні. Так побудовано, наприклад, не тільки початок оповідання «Іменини», але й усе драматичне його розгортання. При цьому своєрідність психологічного аналізу полягає в тому, що перевага віддається розкриттю внутрішнього стану душі через портретні і предметні деталі, пейзаж, жест, вчинок. Натомість авторські «аналізи-мотивування» практично відсутні. Приведемо характерний приклад: «Она не договорила и пошла дальше к крокету, но по дороге вспомнила о барынях и повернула к малиннику. Небо, воздух и деревья по-прежнему хмурились и обещали дождь; было жарко и душно; громадные стаи ворон, предчувствуя непогоду, с криком носились над садом. Чем ближе к огороду, тем аллеи становились запущеннее, темнее и уже; на одной из них, прятавшейся в густой заросли диких груш, кислиц, молодых дубков, хмеля, целые облака мелких черных мошек окружили Ольгу Михайловну; она закрыла руками лицо и стала насильно воображать маленького человечка... В воображении пронесли Григорий, Митя, Коля, лица мужиков, приходивших утром поздравлять...» [120, т.7, 178].

І у Чехова, й у Джойса «життєвий потік» відтворюється в його повноті, що включає випадкові, ніби «невідібрані» елементи. Ці елементи, інакше «потік життя у його повноті», формують специфічну картину світу, принципово фрагментарну й калейдоскопічну. Такими в «Дублінцях» є фактично всі оповідання, але особливо характерними слід визнати «Сестри», «Зустріч», «Личини», «Нещастя». Як твір з «невідібраним», «безподійним» сюжетом, де домінують периферійні епізоди та «слабкі» з погляду забезпечення динамічності розповіді епізоди, побудовано чеховський «Степ», який за обсягом явно переважає оповідання, але за принципом оповіди типологічно подібний до його зрілих оповідань.

У Джойса розгортається і набуває нових рис ефект об'єктивності. Тут уже варто говорити не просто про те, що автор не бере участі у сюжеті, не вдається до пояснень того, що відбувається і знищує навіть «непомітний» коментар, що виражається в прямих емоційно-оцінних деталях і епітетах. Тут, за словами Е. Гончаренко, зовсім інша поетика об'єктивності, яку складає ціла низка новацій. Дослідниця відносить до них «стенографічність» діалогів; заміну міських пейзажів точним

топографічним маршрутом героїв; створення «надструктури» перегуку деталей, слів-лейтмотивів, слів-образів. Нарешті, головною новацією Джойса є не просто введення окремих епіфаній, скажімо, у фіналі оповідань як «прозоріння» героя, а своєрідна «епіфанічна» організація всього тексту, коли кожен момент оповіді у співвіднесенні з іншим народжує іскри нових змістів. Епіфанія, мерехтіння множинних внутрішніх змістів точного, зовні об'єктивного і «фактографічного» малюнка, відбувається за рахунок «надструктури» співвіднесення словообразів, повторення лейтмотивів, – співвіднесення, «дешифрування» яких читачем є відкритим процесом, не обмеженим фіналом оповідання [36, 65-66].

Отож для сюжетики оповідань Чехова і Джойса характерним є зниження фабульно-подієвої гостроти, фрагментарність, невідібраність епізодів, авторське невтручання в розвиток подій, їх розчинення в повсякденному потоці життя, відсутність відкритого мотивування поведінки героїв, прямих причинно-наслідкових зв'язків у сюжетному розвитку. Все це зумовлює високий рівень художньо-естетичного новаторства двох авторів, творчість яких у сфері малого епічного жанру спричинилася до продуктивних змін у його еволюції і відкриття нових модифікацій в прозі таких видатних продовжувачів Чехова і Джойса, як Ш. Андерсон, Е. Гемінгвей, В. Фолкнер, Г. Гессе, А. Платонов та ін.

3.2. Поетика хронотопу

Зіставлення новелістики Дж. Джойса і А.П. Чехова з погляду своєрідності хронотопної організації представляється перспективним у науковому плані, оскільки в творчості цих авторів віддзеркалилися основні закономірності розвитку світової прози, зокрема малих жанрів на межі ХІХ-ХХ ст. Загалом до такого порівняння зверталися дослідники, що пробували встановити загальні типологічні подібності в художніх системах Джойса і Чехова [26; 62; 103]. Ми спробуємо конкретизувати висловлені ними загальні тези в плані хронотопних пошуків авторів; при цьому переважну увагу будемо звертати на роль хронотопу у формуванні авторської концепції дійсності.

Англійський літературознавець Н. Корнуелл у монографії «Джойс і Росія» зазначає, що «найскладніше у зв'язку із

проблемою «Джойс – російські письменники» говорити про Чехова» [68, 36]. Джойс у своїх міркуваннях про літературу надто побіжно згадував Чехова. Водночас А. Пауер у «Бесідах із Джойсом» [207], фрагменти яких, були опубліковані й у російському перекладі в «Літературній газеті» [47], приводить думку автора «Улісса» про визначальну роль Чехова у зміні світової драматургічної поетики. Фактично тут має місце опосередковане обґрунтування Джойсом власної ідеї про драматизацію як магістральний напрям розвитку сучасної йому літератури. З цього приводу Джойс навіть написав декілька статей і рецензій («Драма й життя», 1900 р., «Нова драма Ібсена», 1900 р.), що мали принципово важливе, по суті, програмне значення. В процесі аналізу драми Ібсена Джойс виходить на характеристики так званого «аналітичного методу». Його смисл полягає в тому, що митець усувається від винесення вироку, зникає з тексту, водночас гранично драматизуючи оповідь, домагаючись значимості кожного елементу твору й підкоряючи їх єдиному завданню. Драматизація розповіді досягається за допомогою композиційної стрункості, уваги до деталі, широкого використання діалогу, введення підтексту, авторської відстороненості.

Пізні оповідання Чехова написані майже в той самий час, коли Джойс починав роботу над «Дублінцями» (наприклад, «Архієрей» Чехова побачив світ у 1902 році, «Наречена» – у 1903; Джойс пише свою книгу з 1904 по 1907 р.). Можливо, Джойс дійсно не був знайомий із творчістю Чехова на момент написання «Дублінців» (див. про це вище). Але для нас більш суттєвими є не декларації письменника, а те, що Джойс майже дослівно повторює про Чехова те, що він набагато раніше писав про нову драму Ібсена, тобто знову говорить про драматизацію. Він підкреслює новаторський характер творчості Чехова: «З письменників, що жили на рубежі століть, я найбільше захоплююся Чеховим. Він привніс у літературу щось нове, якийсь драматизм на протигагу класичній ідеї... у чеховських п'єсах немає ні початку, ні середини, ні фіналу, і ні про яку кульмінацію він не піклується; його п'єси являють собою безупинно триваючу дію, немов життя вторгається на сцену й – іде далі, і в них нічого не вирішується... У Чехова не стільки драма окремих особистостей, скільки драма самого життя... Кожний живе у своєму власному світі, і навіть у любові кожний залишається сам по собі, і ця самотність їх лякає. Він перший драматург, що

все зовнішнє поставив на належне місце, і водночас ніби випадковим натяком він здатний обрисувати трагедію, комедію, характер і пристрасть. Коли п'єса закінчується, то на якусь мить виникає думка, що персонажі раз і назавжди позбулися своїх ілюзій, але як тільки завіса опускається, розумієш, що дуже скоро вони почнуть створювати нові ілюзії, забуваючи про старі» [47].

У даному випадку не так суттєво, що Джойс говорить про драматургію. Ці міркування залишаються рівною мірою слухними і щодо малої прози Чехова, а викладені принципи стають актуальними для художньої практики самого Джойса, адже дія в оповіданнях, що склали книжку «Дублінці», так само не прив'язана лише до одного конфлікту чи ситуації; вона, подібно до життя, не припиняється ні на мить, а ситуації, навколо яких кружляють герої, так і не отримують вирішення.

Як в оповіданнях Чехова, так і в новелах Джойса зовнішня безподійність приховує напружену внутрішню дію. Перенесення конфлікту у сферу внутрішнього життя персонажа веде до того, що «зрушення у свідомості, душевний переворот... становлять головну суть і провідний композиційний момент чеховських творів» [28, 103]. Розповідь стає не описовою, а драматичною. Вона ведеться з точки зору («у перспективі») персонажа, а його стан, почуття взагалі не описуються, а предметно втілюються, передаються в жесті, міміці, виразі обличчя, інтонаціях тощо. У Джойса композиційним стрижнем кожної окремої новели й усієї збірки «Дублінці» стає епіфанія (прозріння, осяяння). Щоправда, «зрушення» у житті героя внаслідок прозріння відбувається не завжди, та й саме прозріння доступне далеко не кожному персонажеві, але воно відкривається уважному читачеві. Момент прозріння настає не в результаті душевної / духовної роботи героя, а в зіткненні внутрішнього й зовнішнього, через їхню трагічно-непереборну несумісність. Тому для обох письменників надзвичайної ваги набуває композиційно-нарративна організація твору, зокрема його просторово-часова структура.

У «Дублінцях» хронотоп оповідань насамперед чітко відбиває соціальну структуру сучасного Джойсу ірландського суспільства. Герої письменника представляють різні соціальні й культурні шари населення Дубліна. Відповідно локусами оповіді стають найрізноманітніші куточки, вулиці і помешкання

міста, зазвичай представників середнього і нижчого класів. Життя людей підпорядковане провінційно-буденному побуту (навіть тоді, коли йдеться про політичну сферу життя Дубліна, як в оповідання «В день плюща»), і порушити звичний рутинний хід речей неможливо. Воно є замкнутим з усіх боків, і хронотопний образ камери символічно виражає існування людини в цьому світі. На думку Е.Б. Акімова, автора дисертації про ранню творчість Джойса, образ «камери» є центральним у поетиці першого періоду художньої еволюції митця, що дозволяє розглядати художні спроби цього часу – поетичну книжку «Камерна музика», збірку новел «Дублінці» і роман «Портрет митця замолоду» – як єдине художнє ціле [5, 14].

І Чехов, і Джойс, зазвичай, зводять оповідь до рамок одного дня, показуючи безглуздий біг людини колами повсякденності. Циклічна модель часу співвідноситься із замкнутим простором. У ранніх оповіданнях Чехова це переважно побутовий простір (домашня кімната, установа, палата лікарні, купе поїзда тощо), у більш пізніх оповіданнях – символічна замкнутість («Людина у футлярі», «Дама із собачкою», «Агрус»). Герої Джойса наче ходять по колу вулицями Дубліна; оповідач ретельно фіксує їхні переміщення і «повернення», але при цьому практично не відбувається ніяких змін в тому status quo, що констатовано на початку розповіді, і жоден конфлікт не розв'язується або розв'язується чисто позірно. Рух персонажів виявляється зацикленим, позбавленим перспективи і розвитку. Характерно, що Джойс ігнорує навіть традиційний для британців локус, виражений у приказці «Мій дім – моя фортеця». Дім як прихисток, як бажана, рятувальна територія в «Дублінцях» відсутній. Дія відбувається, як правило, на вулиці, в пабах, в офісах, «у гостях». Персонажі або безцільно кружляють вулицями міста, або поміщені в рамки тісної кімнати (оповідання «Хмаринка», «Пансіон», «Нещастя», «День плюща», «Милість Божа»). Отож циклічна модель буття реалізується в її негативістському варіанті – як «дурна нескінченність».

У художньому світі Чехова (особливо в творах, написаних до кінця 1880-х років) замість постійного оновлення («позитивний» варіант міфопоетичного коловороту) створюється повторювана одноманітність замкнутого кола, тому героям різних оповідань усе здається заздалегідь відомим, сотні разів баченим і чутиим. Цю ідею Чехов іноді підкреслює цитуванням відомої

книги Еклезіяста («повернення на кола свої», «немає нічого нового під місяцем», «все проходить» і т.д.) і проведенням певних паралелей між обставинами повсякденного життя і ситуаціями відомих міфів і легенд. Такі паралелі відіграють важливу роль в оповіданнях «Гусев», «Студент», «Вбивство», «Чорний монах», «Наречена».

У «Дублінцях» Джойса міфологічні проєкції зазвичай неявні, однак почасти несуть істотне смислове навантаження і наявні у багатьох творах збірки. Наприклад, в оповіданні «Нещастя» змістове навантаження має паралель між стосунками містера Даффі й місіс Сініко і сюжетом середньовічної легенди про Трістана й Ізольду; в оповіданні «Земля» мотив передріздвяного гадання суголосить із долею головної героїні Марії; у новелі «Мертві» ключовою є проєкція міф про смерть і відродження. Натомість загалом у збірці авторську концепцію дійсності визначає циклічна модель буття.

Ідея циклічного часового руху співвідноситься із замкнутим простором. Як у Чехова, так і в Джойса переважає побутовий простір. Але якщо для персонажів «Дублінців» автор не бачить ніяких можливостей подолання замкненого простору (так і не виїде з нареченим до Аргентини Евелін з однойменного оповідання, не потрапить до Лондона Малюк Чендлер з оповідання «Хмаринка», назавжди залишиться в пансіоні містер Доран), то герої Чехова (особливо пізнього періоду творчості) знаходять у собі сили вирватися з просторових, а відтак і буттєвих обмежень. Так розв'язується ситуація з Надією в оповіданні «Наречена»; долає тягар повсякденності і втоми через прилучення до «вічного» життя архієрей з однойменного твору; розриває пути «дурної нескінченності» студент Іван Великопольський, відкриваючи перспективу божественної радості буття.

Останнє оповідання є особливо показовим щодо пізнього чеховського хронотопу. На його початку герой, переживаючи побутові негаразди, екстраполює їх на історіософське тло, виводячи широкі песимістичні узагальнення: «студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [120, т.8, 306]. Однак за рахунок

кардинального розширення хронотопу у біблійний простір під час зустрічі студента з двома жінками-вдовами і розповіді про передпасхальну Гетсиманську ніч і зраду майбутнього апостола Петра Ісусу змінюється і світоглядно-екзистенційна перспектива. Важливо, що автор не наполягає на докорінному світоглядному зсуві, але акцентує емоційні домінанти душевного стану персонажа: «*И радость* вдруг заволновалась в его душе...». Те, що раніше сприймалося як дурна нескінченність концентричного руху в часі («все эти ужасы были, есть и будут»), тепер набуває протилежного змісту: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [120, т.8, 309]. Оповідач фіксує духовно-моральний перелом у світовідчутті студента, але не робить його остаточним (порівн. вставне слово «по-видимому»), залишаючи процес незавершеним, розгорнутим у перспективу людського буття. Так зустріч біля вогнища у передпасхальну ніч стала моментом прозріння для героя – феноменом, типологічно подібним до Джойсової епіфанії.

Показово, що у схожих за тематикою та художньою структурою оповіданнях Джойса і Чехова («Нещасний випадок» і «Чорний монах»; «На підводі» і «Земля») важливу роль відіграє момент прозріння, епіфанії, якому передують спогади, фантазії або видіння героїв, аж до фантазмагоричного образу привида, як у «Чорному монахові». В оповіданні «На підводі» сільська вчителька Мар'я Василівна, повертаючись із міста, зустрічає поміщика Ханова і разом з ним п'є чай у придорожному трактирі. Нічого істотного в сюжетному плані оповідання не відбувається, але ця зустріч викликає у свідомості героїні сумні спогади про матір і її важку долю, а це, в свою чергу, провокує приховані мрії про одруження. Відтак, створюється антитеза мрії і реальності, через яку розкривається внутрішня драма героїні.

За таким самим принципом побудована новела Джойса «Земля», в якому ще одна «маленька» людина Джойса – пралля Марія – напередодні Свята Усіх Святих приїздить у гості до родичів, де відбуваються традиційні для такого дня розваги в родинному колі. Здавалося б, усе весело й благополучно і героїня

почувається цілком щасливою. Однак пісня, яку вона виконує на прохання родичів, виявляє приховану драму Марії. Кохання і щастя, про які співає героїня, є повною протилежністю її одноманітному і самотньому життю. Відтак контраст хронотопу реальності і хронотопу мрії стає ключем для розкриття прихованого змісту твору.

Багатий матеріал для типологічного зіставлення малої прози Джойса і Чехова дає співвідношення хронотопу міста і природи. Безумовно, чеховські герої більшою мірою включені в природу. Пейзаж відіграє в Чехова особливу роль; зазвичай природа не ворожа героям, а співзвучна їхнім настроям і поведінці. Вже в оповіданнях початку 1880-х років пейзаж виконує сюжетно-психологічну функцію. Наприклад, в оповіданні «Восени» пори року стають умовним позначенням етапів життя головного героя Семена Сергійовича. Осінь і догораюча свічка символізують згасання життя поміщика, який спився і втратив усі надії. Натомість весна, яку він згадує, знаменує той прекрасний, радісний період життя, коли він був щасливим із коханою жінкою. У пізніх оповіданнях Чехова хронотопна символіка природи поглиблюється, стає не такою очевидною і одноплановою. Зокрема, в оповіданні «Чорний монах» образ саду має амбівалентний смисл: у своїй декоративній частині він символізує одвічну красу й розмаїття природи, а в промисловому секторі вражає своєю педантичністю й одноманітністю. Так само двоїстими є образи природної стихії в оповіданнях «Гусев», «Свиріль», «У рідному кутку», повісті «Вогні».

На відміну від чеховської прози, новелістика Джойса більшою мірою урбаністична, і його герої щільно вписані в міський ландшафт. Саме місто Дублін набуває символічного значення як синонім паралічу ірландської нації, про що писав автор, розкриваючи задум книжки як «розділу моральної історії моєї країни» [216, 83]. У міський пейзаж вписані й архетипно-міфологічні образи природи. У «Дублінцях» найвиразнішим у цьому плані є образ снігу. Фінал «Мертвих», останнього оповідання збірки, розгортає з перспективи Габрієля Конроя видіння засніженої Ірландії, в якому, згідно зі спостереженнями М. Рейнолдс, імітується дантовський образ замерзлого світу з останніх віршів «Пекла» (Пісня 34) [210, 127].

У Джойса композиційним стрижнем кожної окремої новели й усієї збірки «Дублінці» стає епіфанія (прозріння). Щоправда,

«зрушення» у житті героя внаслідок прозріння відбувається не завжди, та й саме прозріння доступне далеко не всякому персонажеві, але дано читачеві. Момент прозріння настає не в результаті душевної / духовної роботи героя, а в зіткненні внутрішнього й зовнішнього, через їхню трагічну несумісність. Причому трагедія ця, як правило, породжує комічний ефект. Тому для обох письменників такою важливою є сама організація оповіді.

Ідея циклічного часу в його міфологічному варіанті у Чехова наочним образом представлена в легенді про Чорного монаха, де утворюється ціла система таких «кіл». Привид кружляє по Всесвіті, повертаючись кожну тисячу років, роблячи «кола свої». Коврін перед смертю повертається до ідеї, від якої відмовився після «одужання». Показово, що у подібних за своєю темою і структурою «Нещасті» Джойса й «Чорному монахові» Чехова моменту прозріння, епіфанії передуює поява привида.

Зі спогадом-видінням пов'язана епіфанія-прозріння і в іншому оповіданні Чехова – «На підводі», побудованому на контрасті між мріями головної героїні Мар'ї Василівни і реальністю. Так само організовано новелу Джойса «Земля», в якому повну протилежність складають одноманітне, бідне й самотнє життя Марії й пісня-мрія про любов і розкіш, яку вона співає у фіналі новели. Контраст між внутрішнім і зовнішнім стає «рушійною силою» сюжету, позбавленого динамічної дії.

Видіння чеховської Мар'ї Василівни має важливу особливість: спогади про матір, по-перше, сусідять із мріями про заміжжя, по-друге, виявляються пов'язані з реальністю через архетипні образи. Вода є еквівалентом материнського лона, і героїня ніби намагається народитися заново, представляючи картини свого щасливого дитинства (тут доречною є паралель із обрядом хрещення, народження для нового життя). Але спроба приречена на провал, фінал оповідання невтішний: героїня лише намочила одяг і продукти [120, т.9, 22].

Видіння матері, її страшна доля виникає й перед очима Евелін, героїні однойменної новели Джойса. Уже на пристані, біля самої води, вона безвольно застигає, не в силах покинути Дублін. Френк, її наречений, кличе Евелін: він може відвезти її в Буенос-Айрес і врятувати від монотонного страшного життя, що зводить із розуму. Однак дівчина залишається на березі, і

остання сцена новели сповнена численних міфологічних конотацій [183, 65-66].

Певну еволюцію організації часо-простору в оповіданнях Чехова 1880-1890-х років можна розглянути, виділивши на цьому етапі творчої еволюції письменника 3 періоди і в кожному визначивши найбільш характерні твори. В оповіданнях 1880-1887-х років – «Мечты», «Пустой случай», «Ведьма», «В суде», «Беспокойный гость», «Панихида», « На пути», «Несчастье», «Событие», «Агафья», «Кошмар», «Святою ночью», «Тоска» (1886), «Недоброе дело», «Дома», «Верочка», «Враги», «Счастье», «Свирель», «Поцелуй» (1887) – значущими особливостями поетики хронотопу були такі.

По-перше, для вказаних творів притаманне використання автором детальних описів як зовнішніх («Несчастье», «Агафья», «Святою ночью», «Верочка», «Счастье», «Свирель»), так і внутрішніх («Враги», «В суде», «Панихида», «Кошмар»). Також слід додати, що коли домінуючим є опис екстер'єру, то деталі інтер'єру практично відсутні і навпаки. Також для названих вище оповідань характерним є введення автором кольорової і звукової гами, різноманітних запахів, що допомагають розширити межі оповідання і зображуваного у ньому світу.

По-друге, письменник часто використовує такі образи, як туман, сніг, вітер, гроза, заметіль («Мечты», «Ведьма», «На пути», «Несчастье», «Свирель»).

В оповіданнях 1888-1894-х років – «Гусев», «Огни», «В ссылке», «Именины», «Красавицы», «Черный монах» – відзначаємо, що в центрі уваги автора залишається внутрішній індивідуальний світ героїв. Певним спільним знаменником для даних творів є максимальне зосередження письменника на темі життя, а також невинності плинності часу. Чехов не обмежує себе змалюванням лише побутового рівня часу і простору. В оповіданнях «Черный монах», «Гусев», «Именины» простежується певна драматичність світобачення автора. Вона полягає в тому, що всі три твори містять елемент фатальності чи невідворотності, що присутні в долі головних героїв.

Проте життя загалом як провідний метаобраз оповідань 1888-1894 рр. також змалюється по різному. В оповіданні «Именины» одразу звертає на себе увагу головний персонаж Ольга Михайлівна та її роздуми про штучність і беззмістовність

життя, думки про те, що всі відносини між людьми є певним акторством:

«Что сказать ему? – думала она. – Я скажу, что ложь тот же лес: чем дальше в лес, тем труднее выбраться из него. Я скажу: ты увлекся своею фальшивою ролью и зашел слишком, далеко; ты оскорбил людей, которые были к тебе привязаны и не сделали тебе никакого зла. Поди же, извинись перед ними, посмейся над самим собой, и тебе станет легко. А если хочешь тишины и одиночества, то уедем отсюда вместе».

Встретясь глазами с женой, Петр Дмитрич вдруг придал своему лицу выражение, какое у него было за обедом и в саду, – равнодушное и слегка насмешливое, зевнул и поднялся с места».

Закінчується оповідання акцентом на фатальності світосприйняття головних героїв:

«– Оля! – сказал он, ломая руки, и из глаз его вдруг брызнули крупные слезы. – Оля! Не нужно мне ни твоего ценза, ни съездов (он всхлипнул)... ни особых мнений, ни этих гостей, ни твоего приданого... ничего мне не нужно! Зачем мы не берегли нашего ребенка? Ах, да что говорить!

Он махнул рукой и вышел из спальни.

А для Ольги Михайловны было уже решительно всё равно. В голове у нее стоял туман от хлороформа, на душе было пусто... То тупое равнодушие к жизни, какое было у нее, когда два доктора делали ей операцию, всё еще не покидало ее» [120, т. 7, 198].

В оповіданні «Черный монах» постійні пошуки сенсу життя головним героєм також призводять до сумного фіналу: «Вечная жизнь есть, – сказал монах.

– Ты веришь в бессмертие людей?

– Да, конечно. Вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее.

Без вас, служителей высшему началу, живущих сознательно и свободно, человечество было бы ничтожно; развиваясь естественным порядком, оно долго бы еще ждало конца своей земной истории. Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его в царство вечной правды – и в этом ваша высокая заслуга. Вы воплощаете собой благословение божие, которое почilo на людях.

– А какая цель вечной жизни? – спросил Коврин.

– Как и всякой жизни – наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания, и в этом смысле сказано: в доме Отца Моего обители многи суть...» [120, т.8, 242].

Досить суттєвим в оповіданні є і образ саду. Спочатку він постає перед нами квітучим і доглянутим, а далі з початком поступового руйнування сімейного життя Ковріна і Тетяни відбувається і паралельний занепад самого саду.

Кінець твору стає фатальним для Ковріна: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна. Он видел на полу около своего лица большую лужу крови и не мог уже от слабости выговорить ни одного слова, но невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо. Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» [120, т.8, 257].

В оповіданні «Огни» зустрічаємо певне протиставлення молодості досвіду, а також і полярність у поглядах на життя. Одразу звертає на себе увагу скептичне ставлення молодого студента до життя і його безцільності у часовому вимірі:

«Да, – пробормотал студент в раздумье. – Когда-то на этом свете жили филистимляне и амалекитяне, вели войны, играли роль, а теперь их и след простыл. Так и с нами будет. Теперь мы строим железную дорогу, стоим вот и философствуем, а пройдут тысячи две лет, и от этой насыпи и от всех этих людей, которые теперь спят после тяжелого труда, не останется и пыли. В сущности, это ужасно!» [120, т.7, 107].

На противагу йому у творі виступає досвідчений інженер, який намагається його переконати:

«– А вы эти мысли бросьте... – сказал инженер серьезно и наставительно.

– Почему?

– А потому... Такими мыслями следует оканчивать жизнь, а не начинать. Вы еще слишком молоды для них.

– Почему же? – повторил студент.

– Все эти мысли о бренности и ничтожестве, о бесцельности жизни, о неизбежности смерти, о загробных потемках и проч., все эти высокие мысли, говорю я, душа моя, хороши и естественны в старости, когда они являются продуктом долгой внутренней работы, выстраданы и в самом деле составляют умственное богатство; для молодого же мозга, который едва только начинает самостоятельную жизнь, они просто несчастье!» [120, т. 7, 107-108].

Символічними у творі є й вогні, які хаотично і безкінечно світяться вночі. Їх трактування зустрічається і в самому творі: «Барону эти огни напоминают амалекитян, а мне кажется, что они похожи на человеческие мысли... Знаете, мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди потемок, и, ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то – далеко за старостью...» [120, т. 7, 138].

Для оповідання «Гусев» характерною є повна обмеженість головного героя у реальному просторі, адже він увесь час перебуває на кораблі, який перевозить солдатів, що відслужили. Через свою хворобу Гусев постійно балансує на межі між реальним життям, яке для нього вже майже завершилося і часом спогадів, де знімаються будь-які просторові межі. Його смерть в кінці твору виступає певним звільненням героя від обмеженості: «Вахтенный приподнимает конец доски, Гусев сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертывается в воздухе и – бултых! Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение – и он исчезает в волнах.

Он быстро идет ко дну. Дойдет ли? До дна, говорят, четыре версты. Пройдя сажен восемь-десять, он начинает идти тише и тише, мерно покачивается, точно раздумывает, и, увлекаемый течением, уж несется в сторону быстрее, чем вниз.

Но вот встречает он на пути стаю рыбок, которых называют лопманами. Увидев темное тело, рыбки останавливаются, как вкопанные, и вдруг все разом поворачивают назад и исчезают. Меньше чем через минуту они быстро, как стрелы, опять налетают на Гусева и начинают зигзагами пронизывать вокруг него воду.

А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит

широкий зелений луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» [120, т. 7, 339].

Особливо суттєві зміни в поетиці хронотопу спостерігаються в оповіданнях Чехова 1895-1904-х років «Невеста», «Случай из практики», «Архиерей», «По делам службы», «В родном углу».

Досліджуючи оповідання третього періоду, можна зробити висновок, що письменник крім того, що з'єднає ознаки часу і простору виявлені в оповіданнях 1880-1894, додає ще нові риси хронотопу, які надають можливість письменнику ще більше розширити картину світу. По-перше, в творах даного періоду Чехов велику увагу приділяє саме організації художнього часу. Це проявляється в тому, що автор виокремлює з життя героїв лише певні моменти. Кожний з цих моментів має звичайно різну тривалість, від одного дня («Случай из практики», «По делам службы») до проміжку у кілька років («Невеста», «Архиерей», «В родном углу»). По-друге, письменник формує таку картину світу, яка є внутрішньо закономірною, але сповненою різноманітних випадковостей. Також для оповідань даного періоду характерним є розширення часу і простору. Можна простежити декілька принципів розширення часових меж тексту. По-перше, це використання часу спогадів, які простежуються в таких оповіданнях, як «Архиерей», «Невеста», «В родном углу». По-друге, принцип ретроспекції поєднується у автора з «вічними темами», – такими, як кохання та сенс життя. По-третє, – це використання Чеховим у даних оповіданнях відкритих фіналів.

Аргументуючи приведені вище принципи розширення часових меж тексту, слід звернутися до прикладів з самих творів. Перше, на чому варто зупинитися, на тривалості дії у цих оповіданнях. Такі оповідання, як «Случай из практики», «По делам службы» за обсягом зображуваної у них дії охоплюють не більше двох днів. У першому з них описується суботній вечір та виїзд ординатора Корольова на виклик власниці фабрики з приводу хвороби дочки. У другому виїзд слідчого Лижина та лікаря Старченко в село Сирню через загибель страхового агента Лесніцького.

В оповіданні «Случай из практики» лікар зіштовхується з проблемами пацієнтки Лізи Лялікової, які в принципі виходять за межі медицини. Це і повна відсутність друзів, і самотність, через яку у неї виявлені всі симптоми її хвороби: «Я хочу сказать вам свое мнение. Мне кажется, что у меня не болезнь, а беспокоюсь я и мне страшно, потому что так должно и иначе быть не может. Даже самый здоровый человек не может не беспокоиться, если у него, например, под окном ходит разбойник. Меня часто лечат, – продолжала она, глядя себе в колени, и улыбнулась застенчиво, – я, конечно, очень благодарна и не отрицаю пользы лечения, но мне хотелось бы поговорить не с доктором, а с близким человеком, с другом, который бы понял меня, убедил бы меня, что я права или неправа.

– Разве у вас нет друзей? – спросил Королев.

– Я одинока. У меня есть мать, я люблю ее, но всё же я одинока. Так жизнь сложилась... Одинокие много читают, но мало говорят и мало слышат, жизнь для них таинственна; они мистики и часто видят дьявола там, где его нет. Тамара у Лермонтова была одинока и видела дьявола» [120, т.10, 83-84].

Поряд з цим у творі фрагментарно постає одвічне питання взаємовідносин між багатими і бідними: «И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике, в той же каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку. Так думал Королев, сидя на досках, и мало-помалу им овладело настроение, как будто эта неизвестная, таинственная сила в самом деле была близко и смотрела» [120, т.10, 82].

В оповіданні «По делам службы» наявна яскрава опозиція провінційного містечка і столиці, яка оприявнюється через світосприйняття слідчого Лижина: «Нужно было теперь ждать

до утра, остаются здесь ночевать, а был еще только шестой час, и им представлялись длинный вечер, потом длинная, темная ночь, скука, неудобство их постелей, тараканы, утренний холод; и, прислушиваясь к метели, которая выла в трубе и на чердаке, они оба думали о том, как всё это непохоже на жизнь, которой они хотели бы для себя и о которой когда-то мечтали, и как оба они далеки от своих сверстников, которые теперь в городе ходят по освещенным улицам, не замечая непогоды, или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой. О, как дорого они дали бы теперь, чтобы только пройтись по Невскому или по Петровке в Москве, послушать порядочного пения, посидеть час-другой в ресторане...» [120, т.10, 88].

В інших творах Чехова даного періоду дія є тривалою за часовим проміжком, відповідно активним структуроутворюючим чинником є співвідношення часу події і часу розповідання, де провідну роль відіграє ретроспекція.

В оповіданні «Невеста»: «Надя, как и во все прошлые майские ночи, села в постели и стала думать. А мысли были всё те же, что и в прошлую ночь, однообразные, ненужные, неотвязчивые, мысли о том, как Андрей Андреич стал ухаживать за ней и сделал ей предложение, как она согласилась и потом мало-помалу оценила этого доброго, умного человека. Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое...» [120, т.10, 206].

В оповіданні «Архиерей»: «Он внимательно читал эти старые, давно знакомые молитвы и в то же время думал о своей матери. У нее было девять душ детей и около сорока внуков. Когда-то со своим мужем, дьяконом, жила она в бедном селе, жила там очень долго, с 17 до 60 лет. Преосвященный помнил ее с раннего детства, чуть ли не с трех лет и – как любил! Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле? Когда в детстве или юности он бывал нездоров, то как нежна и чутка была мать! И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались всё ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери...» [120, т.10, 188].

В оповіданні «В родном углу»: «Вера тоже поддалась обаянию степи, забыла о прошлом и думала только о том, как здесь

просторно, як свободно; ей, здоровой, умной, красивой, молодой – ей было только 23 года – не доставало до сих пор в жизни именно только этого простора и свободы» [120, т.9, 313].

Можна стверджувати, що автор певним чином протиставляє оповідання «Невеста» і «В родном углу». По суті, одне і те саме питання в двох творах вирішується по-різному. Якщо в «Невесте» Надя замість запланованого весілля та подальшого сімейного життя обирає освіту і невідоме майбутнє, яке видається їй кращим, то «В родном углу» Віра замість омріяного життя обирає все ж таки те, до чого має певну відразу:

«О, как это, должно быть, благородно, свято, картинно – служить народу, облегчать его муки, просвещать его. Но она, Вера, не знает народа.

И как подойти к нему? Он чужд ей, неинтересен; она не выносит тяжелого запаха изб, кабацкой брани, немых детей, бабьих разговоров о болезнях.

Идти по сугробам, забнуть, потом сидеть в душной избе, учить детей, которых не любишь, – нет, лучше умереть! И учить мужицких детей в то время, как тетя Даша получает доход с трактиров и штрафует мужиков, – какая это была бы комедия!». Врешті – решт вона вирішує вийти заміж за лікаря Нецапова: «Она видела его и быстро решила, что начнет новую жизнь, заставит себя начать, и это решение успокоило ее. И провожая глазами стройную фигуру доктора, она сказала, как бы желая смягчить суровость своего решения:

«Он славный... Проживем как-нибудь» [120, т.9, с.323].

Ще одним об'єднувальним чинником для оповідань «По делам службы», «Невеста», «В родном углу» виступає символ дороги. В цих трьох оповіданнях він відіграє роль певної можливості реалізації чи нереалізації життєвих прагнень головних героїв. Суттєво, що в усіх п'яти розглянутих вище оповіданнях мають місце відкриті фінали.

Отже, як бачимо, хронотоп відіграє винятково важливу роль у художній структурі малої прози Джойса і Чехова. Його домінантою в обох авторів є міфопоетично зумовлена циклічно-коловоротна модель, що постає у двох протилежних з погляду аксіології варіантах: 1) як «дурна нескінченність» одноманітного повторювання повсякденності; 2) як утвердження ідеї вічного повернення до цінностей природного буття. Водночас якщо в процесі художнього розвитку Джойса ця модель еволюціонує

вала виключно в межах першого варіанту, то у пізніх Чеховських творах спостерігається тенденція до втілення позитивної конотації міфопоетичного коловороту як повернення до непроминальних цінностей правди і краси, що одвічно спрямовують людське життя.

3.3. Наратор і герой у структурі оповіді

Дослідниками творчості Чехова неодноразово відзначалася важлива роль розповідачів в організації оповіді (послугуємося тут розмежуванням між поняттями «оповідач» і «розповідач» відповідно до прийнятої в російському літературознавстві різниці між термінами «повествователь» і «рассказчик» [94, 167-169]). Надто часто у Чехова створюється багаторівнева система нараторів, співвідношення між якими створює сюжетну і – що найважливіше – смислово напругу тексту.

Так, в оповіданні «Вогні» розповідь розпочинає «Я-наратор», потім її перебирає на себе один із персонажів, що беруть участь у нічній розмові на будівництві залізниці, – інженер Ананьєв, який детально розкаже про свої відвідини міста дитинства і зустріч із молодою жінкою, яка в пору юності називали «Кісочкою». При цьому його розповідь декілька разів повертається у вихідну точку нарації, утворюючи так званий пунктирний наратив, коли вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням (у термінах наратології – екстрадієгетичний і інтрадієгетичний наратив [6, 236]). Подібним чином організовано оповідання «О любви», «Крыжовник», «Святою ночью» та ін.

На відміну від Чехова Джойс у малій прозі зазвичай не вдається до надто складних наративних форм і не створює багаторівневу оповідь. Навіть така поширена в новелістиці наративна ситуація, як «Я-оповідь», у нього зустрічається не часто. Досить сказати, що з п'ятнадцяти оповідань збірки «Дублінці» лише три («Сестри», «Зустріч», «Аравія») мають саме таку оповідно-композиційну форму. Але навіть тоді, коли в оповіданні є лише один наратор, а подія розповідання і розказана подія начебто зовсім не розводяться (ні в часі, ні в просторі, ні за лексико-граматичними параметрами), можна віднайти безпосередньо у вербально-композиційному розгортанні тексту приховані маркери, що вказують на неоднорідність цих подій та значущість співвідношення між ними.

Структура художнього мовлення й у Джойса, й у Чехова характеризується тенденцією до подолання «авторської суб'єктивності», яка проявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні невласне-авторського слова. Автори вдаються до цієї форми оповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього планів розповіді. Внаслідок застосування такої наративної стратегії створюється ситуація, коли традиційне для аналізу стильових особливостей твору поняття «голос автора» є непродуктивним. Автор як біографічна особистість залишається за межами створеного ним художнього світу. Натомість у тексті актуалізуються дискурс розповідача і дискурс персонажа.

Як в оповіданнях Чехова, так і в новелах Джойса напружені внутрішні колізії, що приховують зовнішню безподійність, прориваються зовні у самому характері розповіді. Вона стає не описовою, а драматизованою і ведеться переважно з точки зору («у перспективі») персонажа, а його стан, почуття взагалі не описуються, а предметно втілюються, передаються в жесті, міміці, виразі обличчя, інтонаціях тощо.

Джойс у період роботи над збіркою оповідань «Дублінці» сформував переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, під якою розуміється стан прозріння та раптового духовного осяяння, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що «суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб'єктом)» [36, 18]. У творі цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах: виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподівано акцентованих деталях інтер'єру, які здатні асоціативно передати душевний стан людини тощо. Безпосередньо в тексті епіфанія набуває форм дифузного мовлення, в якому суміщаються голоси розповідача і персонажа за відсутності аксіологічних коментарів. Водночас тут немає й безпосереднього заглиблення у внутрішній світ людини на кшталт Льва Толстого. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, автор вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості. Таку ситуацію

спостерігаємо в оповіданні «Хмаринка», коли головний герой Чендлер після розмови зі своїм колишнім приятелем різко усвідомлює безпросвітність власного існування; в «Нещасті», де містер Даффі, дізнавшись про самогубство близької йому людини, фактично визнає свою провину в цьому; в «Мертвих», де «вільний митець» Габріель Конрой, відкриваючи для себе невідоме йому минуле життя дружини, відкриває й у собі почуття душевної заскорузлості і духовної нищості. При цьому всі ці осягнення даються читачеві не з прямих авторських характеристик, а виключно через власні спостереження і висновки.

Специфіка наративного дискурсу у більшості оповідань Чехова також значною мірою зумовлюється тим, що у творі фактично відсутні авторські оцінки й характеристики того, що відбувається. Все, що подається читачеві від безособового розповідача, виявляється пропущеним крізь призму свідомості героя: нам доступно виключно те, що бачить, чує й відчуває герой твору. Так побудовано, наприклад, оповідання «На святках» (порівн. початковий фрагмент: «Дочь Ефимья после свадьбы уехала с мужем в Петербург, прислала два письма и потом как в воду канула; ни слуху ни духу. И доила ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью – и всё думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли. Надо бы послать письмо, но старик писать не умел, а попросить было некого» [120, т.10, 181]). Водночас в окремих творах спостерігаються чіткі переходи від точки зору і голосу розповідача до розповідної перспективи персонажа. В оповіданні «Гусев» такий перехід задається вставною конструкцією «по мненію Гусева»: ««А сердиться, по мненію Гусева, положительно не на что. Что странного или мудреного, например, хоть в рыбе или в ветре, который срывается с цепи? Положим, что рыба величиной с гору и что спина у нее твердая, как у осетра; также положим, что там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры...» [120, т.10, 327-328]. Аналогічну функцію виконують фрази на кшталт «Опять рисуется Гусеву...», «Гусев долго думает о...»; «Он дремлет, и кажется ему...».

І Чехов, і Джойс як автори намагаються максимально об'єктивувати розповідь і дистанціюватися від аксіологічної сфери наративу. Художній дискурс такого роду сучасне літературознавство називає «поетикою відсутності», пов'язуючи її з феноменом «відкритого твору» (У. Еко [130; 131]). Характерни-

ми ознаками такої поетики є авторське невтручання в розвиток подій, уникання будь-яких оцінних суджень, відкритого мотивування поведінки героїв, пояснень щодо змін у часо-просторових планах розповіді, редукція причинно-наслідкових зв'язків у сюжетному розвитку, розчинення власне авторського мовлення у персонажному мовленні.

В оповіданнях Чехова і Джойса домінантною мовленнєвою формою є текстова інтерференція, тобто суміщення наративних планів розповідача і персонажа, що виконує структуротвірну функцію і виступає основним засобом розкриття неочевидного художнього змісту творів.

Типологія художнього мовлення у прозі зазвичай передбачає виокремлення таких його видів, як авторське, невласне-авторське, персонажне мовлення. Кожний з них являє собою певну композиційну структуру, що організована співвідношенням голосів автора, наратора, персонажа, має свій зміст, функції і характеризується відносно закріпленим набором конструктивних ознак і мовленнєвих засобів (інтонація, співвідношення видо-часових форм, порядок слів, загальний характер лексики і синтаксису) [64, 133]. У загальній структурі тексту специфіка цих типів оповіді зумовлюється наявністю ідентифікованого або неідентифікованого суб'єкта мовлення і втілюється у відповідні мовленнєві форми, які самі по собі викликають з відповідною визначеністю уявлення про суб'єкт, будують його образ. Як наслідок, окремий тип оповіді (або їх деяка сукупність) виокремлюється сферою поширеності форм свого / авторського чи чужого / персонажного мовлення всередині літературно-художнього твору.

Особливо поширеним у малій прозі психологічного спрямування є невласне-авторське мовлення. Воно характеризується наявністю двох голосів у структурі окремих фрагментів тексту. Це може бути фраза чи декілька фраз, що на письмі найчастіше виділяються абзацом. Як правило, абзац починається мовленням оповідача, що має на меті ввести читача у нову ситуацію, поворот сюжету, підготувати психологічне мотивування подій. Далі з більшою чи меншою очевидністю в голос оповідача вкрапляється слово персонажа, утворюючи двоголосу оповідь, в якій залежно від конкретної мети домінує той чи інший голос.

У розгортанні невласне-авторського мовлення важливу роль відіграють емотивні елементи (розмовна лексика, епітети,

індивідуально марковані звороти тощо), оскільки їх емоційно-суб'єктивна забарвленість дає можливість ідентифікувати голос персонажа і встановити семантичну значущість переходу від одного типу мовлення до іншого.

Для малої прози Чехова і Джойса характерною є загальна тенденція літератури межі ХІХ-ХХ століття, згідно з якою роль автора як всезнаючого і всеприсутнього деміурга художнього тексту поступово втрачається. У структурі художнього мовлення ця тенденція виявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні саме невласне-авторського слова. Автори вдаються до цієї форми оповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього мовлення. Внаслідок застосування такої оповідної стратегії створюється ситуація, коли традиційне для аналізу стилевих особливостей твору поняття «голос автора» є непродуктивним. Автор як біографічна особистість залишається за межами створеного ним художнього світу. На думку Б. Кормана, «автор безпосередньо не входить у твір: яку б ділянку тексту ми не розглядали, ми не можемо виявити в ньому власне автора; мова може йти лише про його суб'єктні опосередкування...» [67, 174]. Натомість у тексті актуалізуються дискурс оповідача і дискурс персонажа.

Для характеристики особливостей співвідношення голосів розповідача і персонажа в оповідному дискурсі А. Чехова і Дж. Джойса зупинимось на оповіданнях «Архієрей» А. Чехова і «Мертві» Дж. Джойса. Вибір цих творів зумовлено тим фактом, що вони репрезентують найхарактерніші особливості малої прози обох письменників: «Мертві» завершують збірку «Дублінці» (останнє з 15-ти включених до неї оповідань) і підводять своєрідний підсумок ідейно-змістовим і формальним пошукам раннього періоду творчості письменника. «Архієрей» був написаний Чеховим у 1902 р. і знаменував перехід, за словами автора, до нового погляду на життя [120, т.10, 452, 456].

В обох творах розповідь ведеться від третьої особи, але наявність чітко виокремлених центральних персонажів – «преосвященного» Петра і «вільного митця» Габрієля Конроя – та закоріненню на їхній свідомості перспективою сприйняття дійсності уможливорює ненав'язливе авторське проникнення у внутрішній світ героїв і позірною об'єктивний його аналіз.

Ключовим епізодом оповідання Чехова є приїзд матері до сина, «преосвященного Петра», в дитинстві Павла. Цей епізод істотно змінює стилістичний малюнок тексту, зокрема характер і внутрішнє наповнення невласне-авторського мовлення. Останнє організує оповідь від самого початку твору, коли акцентовано визначається голос і фокус персонажного бачення: «В тумане не было видно дверей (вочевидь, «не было видно» саме архієрею. – Р.С.), толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца...» [120, т.10, 186]. Хвороба, втома і фізична виснаженість героя передається градаційним рядом емоційних висловлювань і низкою епітетів: «Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыхание у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали...» [120, т.10, 186].

Після повідомлення про приїзд матері погляд архієрея різко змінює перспективу. Від «важкого» сьогодення він органічно переходить до «легкого» минулого, часу свого дитинства. Герой повертається до дитячого, безпосередньо-інтиуїтивного способу світосприйняття, в якому визначальну роль відіграють суб'єктивно-оцінні категорії «позитивного» плану, що передаються за допомогою низки відповідних епітетів: «Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле? Когда в детстве или юности он бывал нездоров, то как нежна и чутка была мать! И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались всё ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери...» [120, т.10, 188]. Як бачимо, стилістичний малюнок у цьому й вищенаведеному уривку суттєво відрізняються: до приїзду матері у невласне-авторському мовленні переважали стилістичні компоненти з негативною конотацією, після приїзду – з позитивною.

Мовлення в оповіданні Джойса «Мертві» розгортається за схожою схемою. Оповідь тут ведеться від третьої особи, але організована вона головним чином перспективою бачення і сприйняття головного героя, Габрієля Конроя. Постійні коливання між голосом наратора і голосом героя створюють дискретний, хвилеподібний мовленнєвий рух оповіді. Кожний окремих фрагмент, починаючись нейтральним голосом оповідача, далі трансформується в невласне-авторське мовлення з домінуван-

ням лексики та інтонаційно-синтаксичного ладу, характерних саме для мовлення героя. Завершується текстовий фрагмент коротким висновком до ситуації, що фактично належить героєві, чи більш-менш розгорнутою медитацією з приводу тих чи інших обставин чи проблем. Порівн.: «He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. <...> He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure...» [183, 182]. (Він зачекав перед дверима вітальні, поки закінчиться вальс, прислухаючись до шелесту суконь, що торкалися дверей, і човганню ніг. Він усе ще був збентеженим несподіваною і сповненою гіркоти відповіддю дівчини. У нього залишився неприємний осад, і тепер він намагався забути розмову, поправляючи манжети і краватку. <...> Він лише виставить себе на посміховисько, якщо почне цитувати вірші, які вони не здатні зрозуміти. Вони подумують, що він старається похвалитися перед ними своєю начитанністю. Це буде така сама помилка, як щойно з дівчиною в комірчині. Він узяв невірний тон. Уся його промова – це суцільна помилка, від першого слова до останнього, цілкоовита невдача...») [48]. Як бачимо, спершу голос розповідача зовсім позбавлений суб'єктивності, завершується ж фрагмент, по суті, не взятим у лавки прямим мовленням героя, що дає негативну оцінку власним вчинкам, навіть із забіганням уперед, оскільки його промова ще тільки має відбутися під час вечірнього застілля.

Джойс належав до тих письменників, які шукали нових шляхів дослідження суб'єктивно-психологічного людського досвіду у всій його нелогічності, з коливаннями та поворотами, які й визначають «реальність» свідомості – особливий світ, принципово відмінний від загальноприйнятого поняття «реальності» [219, 39]. У період роботи над збіркою оповідань «Дублінці», завершальним твором якої і є «Мертві», Джойс сформував переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним пере-

творенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, під якою розуміється стан прозріння та раптового духовного постання, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що «суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб'єктом)» [36, 18]. У творі цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах: виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподівано акцентованих деталях інтер'єру, які здатні асоціативно передати душевний стан людини тощо. Безпосередньо в тексті епіфанія набуває форм невластивого авторського мовлення, в якому відсутні відверті авторські коментарі. Водночас тут немає й безпосереднього заглиблення у внутрішній світ людини на кшталт Льва Толстого. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, автор вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості. В аналізованому оповіданні таким ключовим епізодом стає зізнання дружини Габрієля про те, що в юності вона кохала юнака, який, застудившись під її вікном, скоро помер. Цей епізод слугує поворотним пунктом міркувань Габрієля. У той момент, коли все її минуле вривається до його внутрішнього світу, він виявляється беззахисним проти цього вторгнення. Така ситуація обертається гострим викриттям і навіть покаранням героя за його гординю. Мовлення героя різко змінюється: з абсолютно переконаного й самовпевненого воно стає нервовим, хистким, логічно й стилістично невпорядкованим.

Джойс як автор намагається дистанціюватися від організації оповіді і презентувати безпосередній погляд на психіку героя, використовуючи невластиве-пряме мовлення, яке в сучасному англійському літературознавстві ще називають вільним непрямим стилем (*free indirect style*) [Див.: 221, 101-102]. Ця техніка згодом розвинулась у метод потоку свідомості, послідовно й системно застосований в знаменитому Джойсовому романі «Улісс».

Важливо зазначити, що в розповідній структурі обох оповідань важливим чинником є опозиція низу і верху. У сприйнятті чеховського героя, горизонтальна проекція простору, як зазначає В. Тюпа [110, 48], позначена домінантою «темного» з відповідним стилістичним оформленням: «темные улицы», «одна за другой», «черные тени» (тіні – те, що розташовується на пло-

щині, тобто горизонтально). Натомість «верх» представлений образами висоти й світла: «высокая колокольня, вся залитая светом»; «тихая, задумчивая луна», «белые березы» (очевидно, спрямовані вгору). «Дольній» світ для архієрея це – темрява, неприємний, важкий для нього чернечий побут, в якому він відзначає тягар «низких потолков», «жалких, дешевых степен», «тяжкого запаха». У верхньому ж світі завжди переважає світло, сонячне чи місячне («небо, залитое солнцем»; «в лунном свете, ярком и покойном») і життєстверджувальні звуки: спів пташок у небі, музика церковних дзвонів («гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило»). Істотно, що окремі деталі «нижнього» світу, що виступають своєрідними медіаторами щодо верхніх (наприклад, «белые кресты на могилках»), також несуть у собі семантику, подібну до «верхніх» образів. Як видно, структура художнього простору оповідання Чехова формується за допомогою маркерів невластиво-авторське мовлення, що дає можливість зрозуміти, що смерть головного героя не є остаточною (знаменно, що в сюжет оповідання автор, очевидно, свідомо не включив ні епізод смерті, ні епізод похорону архієрея).

Хронотоп Джойсового оповідання замкнено невеликим проміжком часу (один вечір) і простором будинку (спершу дія відбувається в домі сестер Моркан, а завершується в готелі, куди після вечірки приїздить подружжя Конрой). Але й тут має місце антитеза внутрішнього й зовнішнього. Габріель безпосередньо перед застільною промовою, яку він фактично вже оцінив як лицемірну й невдалу, раптом подумки звертається до того, що відбувається на вулиці: «People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park, where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres» [45, 201]. (На набережній під вікнами, можливо, стояли люди, дивилися на освітлені вікна й прислухалися до звуків вальсу. Там повітря було чистим. Подалі розкинувся парк, і на деревах лежав сніг. Пам'ятник Веллінгтону був у блискучій сніжній шапці; сніг кружляв, летячи на захід над білим полем П'ятнадцяти Акрів) [48]. Пізніше, у готелі, після зізнання дружини погляд

Габрієля знову ж таки спрямовується за вікно: «He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead» [45, 219]. (Він сонно стежив, як пластівці снігу, посрібнені й темні, косо летіли у світлі від ліхтаря. Прийшов час і йому почати свій шлях на захід. Так, газети були праві: сніг ішов по всій Ірландії. Він лягав усюди – на темній центральній рівнині, на лисих пагорбах, лягав м'яко на Алленських болотах і летів далі, на захід, м'яко лягаючи на темні хвилі Шаннона. Сніг ішов над самотнім цвинтарем на пагорбі, де лежав Майкл Фюрей. Його густо намело на похилені хрести, на пам'ятники, на прутьї невисокої огорожі, на голі кущі терну. Його душа повільно мерхнула під шелест снігу, і сніг легко лягав по усьому світі, наближаючи останню годину, лягав легко на живих і мертвих») [48]. Ці завершальні фрази оповідання, безумовно, виконані в мінорній тональності, але вони водночас розширюють той звужений світ заскорузлого й самовпевненого існування, що було властиве до цього для Габрієля.

Окрім просторового протиставлення значимою в обох оповіданнях є й часова опозиція теперішнього й минулого, яка також організується за допомогою співвідношення голосу розповідача і персонажних голосів. В оповіданні Чехова оповідь розгортається в часі як рух від сьогодення, де описується приїзд матері до архієрея та його смерть, до минулого, в якому більш детально представлено два періоди життя архієрея – його дитинство й восьмилітнє перебування за кордоном.

Антитетичне зіставлення сьогодення й минулого підкріплюється опозицією темряви й світла. Так, коли архієрей пізно ввечері після служби повертається до монастиря, де він живе, і йому повідомляють про приїзд матері, картини давно минулого

встають перед ним забарвлені в ясні, світлі тони: как только стало **темно** кругом, представились ему его покойный отец, мать, родное село Лесополье... Скрип колес, бляенье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, – о, как сладко думать об этом!». Дитинство, «это навеки ушедшее, невозвратное время» здається йому «**світлее**, праздничнее и богаче, чем было на самом деле». Іншого разу, під час вечірньої служби, слухаючи спів монахів, архієрей сидить у вітварі («было тут **темно**») і несподівано поєднує думки про «тот свет» (умовне майбутнє) і дитинство (ідеалізоване минуле), яке уявляється йому світлим і радісним; він відчував: «душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает!» [120, т.10, 195]. У цьому фрагменті насичення невластне-авторської мови численними знаками світосприйняття героя дає можливість зрозуміти його внутрішню драму, яка має, по суті, екзистенційний смисл, оскільки передвіщає скорий відхід архієрея з «цього» світу – водночас невимовно прекрасного й суєтно-гріховного.

Подібно до Чехова, Джойс розгортає двоїсту часову перспективу – перспективу сьогодення і перспективу пам'яті. В оповіданні «Мертві» є досить велика кількість картин подвійної часової перспективи. Теперішнє та минуле явно протиставлені одне одному у внутрішньому світі головного персонажа. Габріель Конрой неповні усвідомлює свою драму, що полягає в штучності його життя, відчуженні й неможливості встановити дійсно органічний зв'язок з навколишнім світом і найближчими людьми. Він кохає свою дружину, однак не може висловити їй своє заповітне, відчуває себе безпорадним і розгубленим. Тому й намагається перейти межі сьогодення й зануритися в інший, ідеальний світ, яким стають для нього обставини особистого минулого: перший лист, отриманий від Грети, їхній медовий місяць, плавання на кораблі тощо.

Таким чином, в оповіданнях Чехова і Джойса специфічне переплетення голосів розповідача і персонажа виступає основним структуротвірним чинником невластне-авторського мовлення і «працює» на розкриття неочевидного художнього змісту тво-

рів. У Чехова це усвідомлення того, що розказаною історією в оповіданні є не смерть, а воскресіння героя; відтак втілюється глибинна ідея автора про єдність, цілісність і непереможну сутність життя. У Джойса це, з одного боку, подолання людиною умоглядних, самовпевнених уявлень про свою зверхність щодо інших людей, а з іншого – звільнення від замовчуваних, приглумлених бажань, подолання відчуження й прилучення до вищої сутності життя.

Суттєвою типологічно подібною ознакою наративу Чехова і Джойса є співвідношення *події розповідання* і *розказаної події*. Розрізнення цих понять є одним із ключових положень сучасної наратології. З'ясування їх кореляції має істотне значення для розуміння двоїстої природи *події* в художньому творі. Чи не вперше на це явище звернув увагу та детально проаналізував його М.М. Бахтін: «Перед нами дві події, – писав дослідник, – подія, про яку розказано у творі, і подія самої розповіді (у цій останній ми й самі беремо участь як слухачі-читачі); події ці відбуваються в різний час (різний і за тривалістю) і на різних місцях, водночас вони нерозривно об'єднані в єдину, але складну подію, яку ми можемо означити як твір у його подієвій повноті <...> Ми сприймаємо цю повноту в її цілісності й неподільності, але одночасно розуміємо й усю різність її складових» [14, 403-404]. У власне наратологічній системі координат вказані поняття мають такі відповідники: «референта подія» і «комунікативна подія» [Див.: 110, 7]. Важливо зазначити, що ні перша подія (фабульна історія), ні друга (текстопороджувальне мовлення певної композиційної форми) самі по собі не можуть бути кваліфіковані в межах художнього тексту як самодостатні, вони набувають сенсу лише за умови свого роду посередництва наративного акту, який між ними утворюється в тексті.

Дослідниками творчості Чехова неодноразово була відзначена важлива роль розповідачів в організації оповіді (послуговуємося тут розмежуванням між поняттями «оповідач» і «розповідач» відповідно до прийнятої в російському літературознавстві різниці між термінами «повествователь» і «рассказчик»). Надто часто у Чехова створюється багаторівнева система нараторів, співвідношення між якими створює сюжетну і – що найважливіше – смислову напругу тексту. Так, в оповіданні «Вогні» оповідь розпочинає «Я-наратор», потім її перебирає на себе інженер Ананьєв, який детально розповідає про свої відвід-

ини міста дитинства і зустріч із «Кісочкою». При цьому його розповідь декілька разів повертається у вихідну точку нарації, утворюючи так званий пунктирний наратив, коли вбудована розповідь час від часу переривається історією-обрамленням (у термінах наратології – екстрадієгетичний і інтрадієгетичний наратив). Подібним чином організовано розповідь в оповіданнях «Про кохання», «Агрус», «У святу ніч» та ін.

На відміну від Чехова Джойс у малій прозі зазвичай не вдається до надто складних наративних форм і не створює багаторівневу оповідь. Навіть така поширена в новелістиці наративна ситуація, як «Я-оповідь», у нього зустрічається не часто. Досить сказати, що з п'ятнадцяти оповідань збірки «Дублінці» лише три («Сестри», «Зустріч», «Аравія») мають саме таку композиційно-розповідну форму.

Але навіть тоді, коли в оповіданні є лише один наратор, а подія розповідання і розказана подія начебто зовсім не розводяться (ні в часі, ні в просторі, ні за лексико-граматичними параметрами), можна віднайти безпосередньо у вербально-композиційному розгортанні тексту приховані маркери, що вказують на неоднорідність цих подій та значущість співвідношення між ними.

Розглянемо для прикладу оповідання Чехова «Архієрей» і оповідання Джойса «Сестри». «Розказаною подією» в оповіданні Чехова є останні дні життя «преосвященного Петра» і, власне, його смерть від тифу в суботу, напередодні Пасхальної неділі. У часі «розказана подія» займає трохи менше тижня, однак завдяки ретроспективним елементам оповіді перед читачем постає фактично все життя героя. Важливим епізодом розказаної події є приїзд якраз у день її початку матері й племінниці героя, яких він радісно зустрічає і спілкування з якими асоціативно викликає у нього низку спогадів про дитинство та інші важливі події його життя. Оповідь у творі ведеться від третьої особи («аукторіальний тип», за класифікацією Ф. Штанцеля), але в «авторитетне» слово оповідача постійно вклинюється слово героя, перетворюючи аукторіальну наративну ситуацію в персонажну [218, 114-116] (за традиційною термінологією, перехід авторського мовлення у невласне-пряме мовлення). Постійне суміщення і взаємонакладання мовленнєвих планів суб'єктивізує розповідь, привертає увагу до свідомості персонажа, створює можливості для розкриття багатства й неоднозначності його внутрішнього світу.

До певного моменту оповіді розказана подія і подія розповідання збігаються в часі, однак заключний епізод сюжету, в якому показано матір героя вже після його смерті, вносить суттєві корективи в таке бачення ситуації: «...старуха, мати покійного, которая живет теперь у зятя-дьякона, в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...

И ей в самом деле не все верили» [120, т.10, 201].

Раніше в тексті оповідання неодноразово називалося ім'я матері покійного – Марії Тимофіївни, згадувався зять, диякон Никанор, однак тут про них говориться відчужено, так наче про них до цього не йшлося. Вочевидь, ситуація універсалізується, на перший план висувається материнство як те, що протистоїть смерті-забуттю. Те, що в цьому фрагменті єдиний раз у тексті оповідь переходить у площину теперішнього часу («*живет теперь*», тобто тоді, коли ми слухаємо всю історію), актуалізує саме момент події розповідання й різко активізує сприйняття події, змушуючи читача зайняти позицію щодо «не все верили».

Типологічно подібну картину спостерігаємо в «Сестрах» Джойса. Подією розповіді тут є смерть «преподобного Джеймса Флінна», що подається у сприйнятті хлопчика, від імені якого ведеться оповідь. Поступово через спогади хлопчика, сестер покійного, розповіді тих, хто його знав, вимальовується образ неординарної особистості священника. Прихожани церкви і родичі вважали його трохи дивним; обов'язки священнослужителя були для нього до певної міри тягарем, бо змушували до категоричності та однозначності сприйняття світу. Суттєво, що в оповіданні, яке має назву «Сестри» і таким чином нібито орієнтованому перш за все на показ Ненні й Елайзи, сестер преподобного, визначальною є точка зору хлопчика, а у фокусі його бачення (насамперед внутрішнього) перебуває в першу чергу покійний, а вже потім сестри. Зіткнення поглядів та оцінок сестер, з одного боку, та хлопчика, з другого, співвідношення референтної і комунікативної події має смислопороджувальний ефект і дає можливість зрозуміти ту колосальну (хоч і приховану) світоглядну перемену, яка відбувається з оповідачем-персонажем Джойсового твору. Водночас за рахунок того, що в оповіданні відсутня всезнаюча розповідальна інстанція і читачеві

доступно лише те, як розуміє ситуацію хлопчик, підвищується рівень творчої активності читача, який змушений займатися реконструкцією того, що залишається за межами розказаної події. Так Джойс випереджає техніку рецептивної поетики, що стала широко використовуватися письменниками ХХ ст., які багато в чому відштовхувалися саме від творчого досвіду автора «Дублінців».

Відтак очевидним є висновок про значущість та смислопороджувальну функцію співвідношення між подією розповідання та розказаною подією в художній структурі малої прози Джойса і Чехова. Для з'ясування інших сутнісних ознак такого співвідношення потребується пильний аналіз самої тканини тексту, в якому ті чи інші ситуації набувають єдино припустимого, зумовленого глибинною художньої логікою, способу нарративного викладу.

Висновки до третього розділу

Аналіз типологічних відповідностей у сюжетно-композиційній організації творів Дж. Джойса і А.П. Чехова виявив, що для обох письменників характерним є постійне порушення жанрових очікувань. Мала проза традиційно вимагає сюжетної інтриги, що розгортається навколо певної події. Нічого подібного немає в жодному з оповідань циклу «Дублінці». Сюжетна динамічність відсутня й у більшості оповідань Чехова, зокрема починаючи з середини 1880-х років, коли його твори позбавляються подієвої гостроти, що проявляється в неможливості виокремити звичні для цього жанру елементи сюжету – зав'язка, кульмінація тощо. Особливо наочно таке оновлення жанру постає в оповіданнях «На пути», «Тоска», «Гусев», «Случай из практики», «По делам службы» та ін.

Сюжетна структура оповідань Джойса і Чехова визначається через поняття «події»: для Чехова подія вже втрачає першочергове значення, але ще залишається структуротвірною основою; натомість у Джойса домінує не подія як центр і квінтесенція певного процесу, а сам процес – те, що видається незначним, але виявляється доленосним. Так організовано сюжет більшості оповідань «Дублінців». У «Сестрах», «Нещасному випадку», «Мертвих» подія готується поволі і настає поступово; нерідко вона не настає зовсім («Евеліна», «День плюща

в комітеті з виборів»), або йдеться не так про якусь особливу подію, як про епізод у черзі інших таких самих епізодів («Два галантних кавалери», «Пансіон», «Милість Божа»).

Нова організація сюжету істотно впливає на характер ведення розповіді. Джойс розгортає наратив таким чином, що певна історія «не розповідається», а «показується». Авторська участь при цьому зводиться до мінімуму не лише в розгортанні подій, але й у описах, характеристиках героїв; причинно-наслідкові зв'язки жодним чином не акцентуються, скоріше, навпаки, всіляко вуалюються. Як і Джойс, Чехов уникає описувати «від автора» душевний стан героїв; цей душевний стан є зрозумілим із зіставлення дій і вчинків героя з деталями його внутрішнього монологу, подробицями його сприйняття дійсності, думок і почуттів, що відбилися в його внутрішньому мовленні. Яскравими зразками такої художньої структури є оповідання «Іменини» Чехова і «Мертві» Джойса. При цьому своєрідність психологічного аналізу в творах обох авторів полягає в тому, що вони віддають перевагу розкриттю внутрішнього стану через портретні і предметні деталі, пейзаж, жест, вчинок. Натомість авторські «аналізи-мотивування» цілком відсутні.

Також досліджено роль хронотопу в художній структурі малої прози письменників. Його домінантою в обох авторів є міфопоетично зумовлена циклічно-коловоротна модель, що постає у двох протилежних з погляду аксіології варіантах: 1) як «дурна нескінченність» одноманітного повторювання повсякденності; 2) як утвердження ідеї вічного повернення до цінностей природного буття. Водночас якщо в процесі художнього розвитку Джойса ця модель еволюціонувала виключно в межах першого варіанту, то у пізніх Чеховських творах спостерігається тенденція до втілення позитивної конотації міфопоетичного коловороту як повернення до непроминальних цінностей правди і краси, що одвічно спрямовують людське життя.

Типологічною подібністю позначене в малій прозі Дж. Джойса і А.П. Чехова співвідношення наратора і персонажа, що зумовлено загальною для світової літератури межі ХІХ-ХХ століття тенденцією, згідно з якою роль автора як всзнаючого і всеприсутнього деміурга художнього світу поступово втрачається.

Для оповідань Чехова (особливо пізнього періоду творчості) характерним є творення багаторівневої системи нараторів,

співвідношення між якими створює сюжетну і – що найважливіше – смислову напругу тексту. Так, в оповіданні «Вогні» розповідь починає «Я-наратор», потім її перебирає на себе інженер Ананьєв, який детально розказує про свої відвідини міста дитинства і зустріч із молодого жінкою, яку в пору юності називали «Кісочкою». При цьому його розповідь декілька разів повертається у вихідну точку нарації, утворюючи так звані пунктирний наратив, коли вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням, формуючи складне переплетіння екстрадієгетичного та інтрадієгетичного наративу. Подібним чином організовано оповідання «О любови», «Крыжовник», «Святою ночью» та ін.

На відміну від А.П. Чехова Дж. Джойс у малій прозі зазвичай не вдається до надто складних наративних форм і не створює багаторівневу оповідь. Навіть така поширена в новелістиці наративна ситуація, як «Я-оповідь», у нього зустрічається не часто. Із п'ятнадцяти оповідань збірки «Дублінці» лише три («Сестри», «Зустріч», «Аравія») мають саме таку оповідно-композиційну форму. Але навіть тоді, коли в оповіданні є лише один наратор, а подія розповідання і розказана подія начебто зовсім не розводяться (ні в часі, ні в просторі, ні за лексико-граматичними параметрами), можна віднайти безпосередньо у вербально-композиційному розгортанні тексту приховані маркери, що вказують на неоднорідність цих подій та значущість співвідношення між ними.

Розділ 4.

Типологія образності

4.1. Епіфанія Джойса і символ Чехова

«Епіфанія» – грецьке слово, яке можна перекласти як «видіння», «осяяння», «відкриття», «прозріння», тобто виявлення суті речей, раніше прихованої; в християнській термінології воно означає «маніфестація Бога». Ідею епіфанії Джойс запозичив із книги Волтера Пейтера «Нариси з історії Ренесансу»: реальність постає як сума миттєво зникаючих і виникаючих предметів, явищ, сил. Саме в ці миттєвості, подібні до спалахів, світ набуває реальності і сенсу. Для Джойса це певний момент істини, явлення вічності в повсякденному, маніфестація духу. Суттєво, що в період з 1900 по 1903 роки Джойс написав серію моментальних замальовок, жанр яких він сам визначив як «епіфанії». Пізніше деякі з них були використані в романах «Стівен-герой» і «Портрет митця замолоду». В них автор виступає, згідно з характеристикою Р. Еллманна «скоріше як поет, ніж як психолог» [158, 5], епіфанії схожі на вірші в прозі. Але вже в епіфаніях видно автора майбутніх «Дублінців»: він не веде за собою читача, не проповідує і не наставляє; описи настільки точні і проникливі, що авторський коментар просто був би надлишковим. Пізніше, в «Дублінцях» епіфанія змінить свій художньо-естетичний статус: з жанрової категорії вона перетвориться на поетикальний елемент, стане специфічним видом образу і художнім прийомом.

У Джойса епіфанія є образно-сюжетним компонентом твору: в сюжетному плані вона готується поступово, через систему деталей-символів, деталей-летмотивів. Художня суть епіфанії полягає в тому, щоб охопити певне явище, подію чи предмет миттєво й загалом; натомість основна художня функція – донести до читача певну авторську думку й оцінку, не втручаючись безпосередньо в хід оповіді, нібито залишаючись за межами розказаної історії.

На відміну від поняття епіфанії поняття символу є більш поширеним і розробленим у літературознавстві. Зокрема, класичне його розуміння представлено С. Аверинцевим, який при

визначенні символу акцентує його подвійну природу: «можна сказати, що символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, але він є знак, наділений усією органічністю міфу й невичерпною багатозначністю образу» [3, 154]. Інакше кажучи, у смисловій структурі символу неодмінно поєднуються дві складові – предметний образ і глибинний смисл.

Безумовно, символ є різновидом художнього образу, однак основна відмінність символу від образу як такого полягає в тому, що «категорія образу передбачає його предметну тотожність самому собі, натомість символіка обумовлює вихід образу за його власні межі, вказує на присутність якогось смислу, пов'язаного з образом, але йому не тотожного». Згідно з зауваженням С. Аверинцева, процес переходу образу в символ приводить до смислової «прозорості» образу, смисл «просвічує» крізь нього, постаючи як смислова глибина, смислова перспектива, що вимагає непростого «входження» в себе [3, 154].

Важливо враховувати істотну різницю між символом і алегорією, на чому наполягав О.Ф. Лосєв. Він виявив, що відмінність даних категорій базується на різних поєднаннях одиничного і загального в їх смисловій структурі. Так, при визначенні особливостей алегорії дослідник відзначав, що «збіг (одиничного і загального) відбувається лише у вигляді підведення індивідуального під загальне з обов'язковим пониженням цього індивідуального, з повною відмовою розуміти його буквально і з використанням його тільки як ілюстрації, яка може бути замінена якими завгодно іншими ілюстраціями. Всі ці ілюстрації, взяті самі по собі, який би художній смисл вони не мали, у байці як в особливому жанрі й у алегорії ніколи не сприймаються всерйоз і ніколи не мають самостійного значення» [75, 8]. Видове явище в символічному образі також здатне підводитися під певну загальність, але воно, на відміну від проявлення в алегорії, не сприймається якимось переносно, завжди залишається в полі зору письменника і читача. Видове явище і загальність, під яку воно підведене, однаково реальні. Інакше мовні категорії алегорії і символу дуже часто функціонально практично отожднюються через подібність у вираженні абстрактної думки через предметний образ. Однак різниця між ними полягає в тому, що алегорія має певне конкретне значення, тоді як символ багатозначний, і значення його не завжди можуть бути чітко визначені.

Порівняння символу з іншими видами художнього образу, зокрема з алегорією, показує, що найважливішою відмінною ознакою символу є його смислова багатозначність. Відтак у структурі символу чітко виділяються дві складові: предметний образ і глибинний смисл, які є для нього не просто обов'язковими, але які не можуть існувати один без одного, і саме їх синкретизм породжує символічну багатозначність.

Ці характеристики художньої образності доволі точно відбивають специфіку використання символу як у Джайса, так і в Чехова. Образ-символ взагалі характерний для літератури модерністського спрямування (якщо Джайс є визнаним метром модернізму, то Чехова вважаємо безпосереднім предтечею цього літературного напрямку), він не піддається однозначній інтерпретації, актуалізуючи співтворчість читача.

Про своєрідність символу в творчості А.П. Чехова написано дуже багато. Так, авторка дисертації «Художня символіка в прозі Чехова» (М., 2007) Ю. Єранова зауважує, що твори Чехова відзначаються складним символічним підтекстом, який робить фінал чеховського тексту «відкритим» [51, 187]. Зазвичай, читач затрудняється у визначенні авторської позиції і залишається при своїй суб'єктивній думці. Це явище, безумовно, пояснюється символічною насиченістю текстів, оскільки сама природа художньої символіки передбачає значну варіативність трактування образів і подій.

При цьому дослідниця дещо звужує сферу оприявлення символів, співвідносячи їх лише з реалістичним способом відображення дійсності: «Чеховський символ реалістичний, він «виростає» з природи самої реальної дійсності, з дрібниць повсякденності, з побутових предметів, ситуацій, звичок людей і слугує у письменника для встановлення щільного зв'язку між реальною дійсністю і реальністю чеховського художнього світу. Смислова перспектива символів письменника спрямована на зображення і узагальнення закономірностей окремих явищ реального світу з метою створення об'єктивної художньої картини певної історичної епохи...» [51, 188]. На нашу думку, символіка Чехова якраз і виводить його твори за власне соціально-історичні межі, долає часові і просторові межі, надаючи відтвореним у них подіях всезагального, універсального значення. Через символи здійснюється прорив у трансцендентні сфери, і читач відкриває для себе, прозирає приховану сутність речей і

буття загалом. Відтак символ Чехова наближається до епіфанії-освянення в тому сенсі, якого він набуває в прозі Джойса.

Порівняно з творами власне епіфаніями (у жанровому значенні) Джойс у «Дублінцях» надає епіфанії істотно іншої ролі: вона врівноважує «раціоналістичний» підхід Джойса до художнього тексту, можна сказати, що вона виявляє непродуктивність і нетворчий характер суто раціоналістичного підходу до життя. З самостійного жанру епіфанія перетворюється на художній прийом і стає не тільки одним із основних композиційних елементів, але й жанротвірним компонентом, спричиняючись до творення особливого типу психологічної новели. Їй властиво те, що автор не показує читачеві внутрішній світ свого героя за допомогою засобів аналітичного психологізму, ніяк не пояснює і не оцінює все те, що відбувається в творі, зокрема і вчинки персонажів, але через окремі розповідні моменти-спалахи (епіфанії) відкриває досі недоступні канали осягнення істинної сутності речей.

Джойс відкидає засоби традиційної психологічної прози, до якої він відносить твори Т. Гарді, Т. Мура, І. Тургенева, і шукає нові стильові і жанрові форми. Епіфанія реалізує Джойсову віру в силу слова, хоч він і не терпить прямої проповіді. В основі естетики Джойса покладено поняття неочевидної істини, яке в художній концепції «Дублінців» трансформується саме в прийом епіфанії. Джойс, грубо кажучи, намагається «перевиховати» людей неприємною правдою, тому й класифікує на початку ХХ ст. свій метод як «класичний», що має своїм матеріалом дійсність і збирає з нею живий зв'язок.

Д. Хеллер у своєму дослідженні ролі епіфанії в творчості Джойса зазначає, що «епіфанії забезпечують узгоджені моменти, що дозволяють нам прослідкувати діаграму Джойсового розвитку. Загалом вона акцентує різне функціональне призначення епіфанії в різних творах Джойса: «Дублінці» епіфанізують «параліч», «Портрет» епіфанізує естетичне становлення, а «Улісс» – літературний твір» [176, 14].

Неодноразово згадувана в цій монографії Е.П. Гончаренко вважає, що у творчості Джойса епіфанія протистоїть символіві, вона є моментом «подолання символу, збагачення конкретного, речового слова-образу асоціаціями, його контекстне семантичне ускладнення» [36, 34]. На нашу думку, у такій позиції має місце надто категоричне протиставлення двох видів художньої образності. Скажімо, предметні образи Чехова, особливо в опо-

віданнях від середини 1880-х років і далі («Святою ночью», «Тоска», «Припадок», «Гусев», «В ссылке», «Огни»), вирізняються якраз глибоким органічним синтезом реалістичної точності і багатопланової метафоричності, що й породжує художню символіку.

Показово, що у схожих за тематикою та художньою структурою оповіданнях Джойса і Чехова («Нещастя» і «Чорний монах»; «На підводі» і «Земля») у сюжетно-композиційній структурі важливу роль відіграє момент епіфанії, якому передують спогади, фантазії або видіння героїв, аж до фантазмагоричного образу привида, як у «Чорному монахові». В оповіданні «На підводі» Мар'я Василівна, сільська вчителька, повертається з міста, де вона одержала платню й придбала різні товари. На фабульному рівні тексту нічого незвичайного не відбувається: поїздка на підводі; по дорозі Мар'ю Василівну обганяє поміщик Ханов; разом вони п'ють чай у трактирі в Нижньому Городищі; потім під час переправи через річку, у якій піднялася вода, Мар'я Василівна вимокла й зіпсувала борошно й цукор, куплені в місті. Всі значимі події перенесені в сферу внутрішнього життя, основа оповідання – сумний спогад про матір і потаємні фантазії про одруження. Як видно, антитеза мрії і реальності організовує художню структуру оповідання і визначає прихований зміст душевно-моральної кризи персонажа.

За таким самим принципом побудована новела Джойса «Земля». У ній описується поїздка пралі Марії напередодні Свята Усіх Святих у гості до родичів і звичайні для такого дня розваги в родинному колі. На перший погляд, становище Марії в домі, де вона працює і де її всі люблять і поважають, уважне й шановне ставлення до неї родичів, втішають і цілком задовольняють її. Справжній стан речей розкриває пісня про кохання і щастя, яку героїня співає у фіналі новели. Повна протилежність цієї пісні-мрії одноманітному й самотньому життю Марії визначає характер внутрішнього сюжету твору, а контраст хронотопу реальності і хронотопу мрії стає ключем для розкриття прихованого змісту, фактично підтексту оповідання.

Епіфанічним моментом даного оповідання є епізод, коли під час ритуального гадання Марії випадає гірка землі, що нібито означає для людини скору смерть. Таким чином у художній структурі твору актуалізується архетип землі. Сурідний мотив є й у згаданому вище оповіданні Чехова «На підводі». Виді-

ння Мар'ї Василівни, її спогади про матір і мрії про одруження пов'язані з реальністю через архетипно-символічний образ води. Як відомо, вода є еквівалентом материнського лона, і героїня ніби намагається народитися заново, уявляючи собі картини свого щасливого дитинства. Очевидно, що тут має місце приховане (можливо, неусвідомлене) відсилання до обряду хрещення, що символізує народження для нового життя.

Типологічна паралель до цієї ситуації, пов'язана з актуалізацією видіння і загалом низки міфологічних символів, зустрічається і в оповіданні Джойса «Евелін». Перед самим відплиттям із Дубліна до Буенос-Айреса із нареченим Френком, який, за його словами, намагається врятувати дівчину від безпросвітнього знедоленого життя, перед її очима зринає образ матері. Її слова «Кінець задоволенню – біль!» наче паралізують дівчину, і вона залишається на березі.

Багатий матеріал для типологічного зіставлення символіки у малій прозі Джойса і Чехова дає співвідношення пейзажу. Безумовно, чеховські герої більшою мірою включені в природу. Пейзаж відіграє в Чехова особливу роль; зазвичай природа не ворожа героям, а співзвучна їхнім настроям і поведінці. Вже в оповіданнях початку 1880-х років пейзаж виконує сюжетно-психологічну функцію. Наприклад, в оповіданні «Восени» пори року стають символічним позначенням етапів життя головного героя Семена Сергійовича. Осінь і догораюча свічка символізують згасання життя поміщика, який спився і втратив усі надії. Натомість весна, яку він згадує, знаменує той прекрасний, радісний період життя, коли він був щасливим із коханою жінкою. У пізніх оповіданнях Чехова символіка природи поглиблюється, стає не такою очевидною і одноплановою. Зокрема, в оповіданні «Чорний монах» образ саду має амбівалентний смисл: у своїй декоративній частині він символізує одвічну красу й розмаїття природи, а в промисловому секторі вражає своєю педантичністю й одноманітністю. Так само двоїтими у своїй символіці є образи природної стихії в оповіданнях «Гусев», «Свиріль», «У рідному кутку», повісті «Вогні».

На відміну від чеховської прози, новелістика Джойса більшою мірою урбаністична, і його герої щільно вписані в міський ландшафт. Місто Дублін набуває символічного значення як синонім паралічу ірландської нації, про що писав автор. У міський пейзаж вписані й архетипно-міфологічні образи-символи.

У «Дублінцях» найвиразнішим у цьому плані є образ снігу. Фінал «Мертвих», останнього оповідання збірки, розгортає з перспективи Габрієля Конроя видіння засніженої Ірландії, в якому, згідно зі спостереженнями М. Рейнолдс, імітується дантовський образ змерзлого світу з останніх віршів «Пекла» (Пісня 34) [210, 127].

У «Дублінцях» епіфанія відіграє роль композиційного стрижня кожної окремої новели й усієї збірки. Щоправда, «зрушення» внаслідок прозріння відбувається не завжди, та й саме прозріння доступне далеко не кожному персонажеві, але відкривається читачеві. Момент прозріння настає не в результаті душевної/духовної роботи героя, а в зіткненні внутрішнього і зовнішнього, через їх трагічну несумісність. Причому трагедія ця, як правило, породжує комічний ефект. Тому і для Джойса, і для Чехова такою важливою є художня форма. Двоплановість (або багатоплановість) композиції, увага одночасно до переживань героя і до предметної складової відтворюваного світу слугують досягненню цієї мети.

Особливо показовим у цьому сенсі є оповідання “Мертві”. Тут згадка про “подорож на захід” вказує на символіку, адже Габрієль пояснив Міс Айворс, що в нього не було намірів мандрувати. Все ж таки він відправляється у “подорож”, коли його думки перетинають вкрити снігом країну у напрямку Шеннона. В ірландській міфології подорож на захід – це рух до островів Блажених чи Мертвих; містичні острови в Атлантиці деколи ототожнювали з островами Аран, але така символічна подорож повинна була передавати відсталий націоналізм і прагнення до відродження ірландської мови, які Габрієль відкинув. Для затьмареної свідомості Габрієля подорож на захід – це мовчазний рух у сферу перебування безлічі мертвих. У той час, коли самосвідомість героя підірвана, примирений з образом померлого Майкла Фюрея, він усвідомлює, що всі стають тіннями і починає відчувати втрату індивідуальності; він по-своєму погоджується зі смертю, загальним похованням усіх живих та мертвих. Саме сніг викликає у Габрієля такі асоціації: «The time had come for him to set out on his journey westward...» [45, 219] («Настав час і йому рушати в свою подорож на захід...») [48]. Ця фраза позначена амбівалентною символікою, і тому часто інтерпретується дослідниками творчості Джойса прямо протилежно. Так, англійський літературознавець Б. Бенсток бачить у ній початок

нового життя для Габріеля, його справжнього відкриття себе [140, 161]; Дж. Бранніган уважає, що тут вказується на західну Ірландію як символ ірландського націоналізму, на відкриття Габріелем тих провінцій, що можуть протистояти дублінському «паралічу» [146, 58-59]; російська перекладачка «Мертвих» взагалі тлумачить це як натяк на усвідомлення Габріелем наближення смерті, інтерпретуючи «west» як «закат»: «Пришло время и ему начать свой путь к закату» [46, 202].

Габріель Конрой, безумовно, автобіографічний персонаж: він літератор, хоч і не професійний, знавець поезії і музики; йому доступна «епіфанія» як той стан осяяння і раптового всерозуміння, який Джойс особливо цінував і в житті, і в літературі. Водночас, якщо говорити загалом про збірку «Дублінці», то для більшості її героїв таке розуміння виникає на тлі сумнівів і незнання, спалаху світла на тлі «непрозорості»; і це відрізняє їх як модерністських персонажів від персонажів реалістичної прози, які їх авторами представляються цілком зрозумілими і відповідно вони виписуються із застосуванням численних причинно-наслідкових схем, що детермінують всі аспекти зовнішнього і внутрішнього життя людини. У Джойса ж «епіфанія» стає чи не найточнішою характеристикою модерністського психологізму. Е. Гончаренко з цього приводу слушно зазначає: «До чого приведе Габріеля його епіфанія – запитання, яке залишається відкритим в оповіданні, і не тому, що це недоговорено, а тому, що в модерністській системі це не може бути предметом твердого знання» [36, 17].

У «Дублінцях» Джойса епіфанії не просто символізують той чи інший душевний стан персонажа, але й специфічно організують наратив. Найпростіший варіант епіфанії – це уведення в текст окремих прозрінь героїв (скажімо, у фіналі деяких новел, наприклад, «Аравія», «Хмаринка», «Нещастя», «Мертві»), коли «осіяння» героя фактично завершує розповідь. Епіфанія як багатозначність, мерехтіння множинних внутрішніх змістів точного, зовні об'єктивного і «фактографічного» малюнка, відбувається в першу чергу за рахунок співвіднесення словообразів, повторення деталей-лейтмотивів. Ці співвіднесення і повтори, «дешифрування» яких читачем є відкритим процесом, зовсім не обмеженим фіналом оповідання, стають важливим засобом скріплення оповіді як в кожному окремій новелі, так і у збірці загалом.

Численні предметні деталі у Джойса і Чехова не тільки набувають символічного значення, але й впливають на тип наративності, формують діалог автора і читача, змушують останнього до співтворчості, що також засвідчує приналежність обох авторів до нового, передмодерністського типу художнього мислення.

Якщо у Чехова епіфанія частіше стає доступною героєві твору (наприклад, в оповіданнях «Студент», «Архієрей», «У Святу ніч»), а через нього – читачеві; то у Джойса вона зазвичай адресується безпосередньо читачеві, герой же залишається у тому ж стані невизначеності й нерозуміння сутності речей («Личини», «Нещастя», «Божа милість»). Але й у Чехова епіфанія, так само, як і у Джойса, буває недоступна персонажеві. Наприклад, Коврін з оповідання «Чорний монах» до самої смерті так і не зрозумів, що з ним відбулося.

У плані співвідношення епіфанії і символу варто відзначити, що будь-який образ-епіфанія є символічним, але не кожний символ є епіфанією. Наприклад, в оповіданні «Сестри» образ чаші, що косо стоїть на грудях священика, має символічний зміст, оскільки, поєднуючись із згадкою про чашу, яку колись розбив отець Флінн, вказує на якийсь гандж у його житті й діяльності, хоча для хлопчика, з оповідної перспективи якого організовано твір, це так і залишається незрозумілим. Символіка чаші сама по собі ще не є епіфанією, тільки в контексті інших образів-символів вона породжує епіфанію. Так само сніг в оповіданні «Мертві» є образом-символом, що породжує епіфанію-відкриття Габрієлем беззмістовності, мертвотності як свого життя, так і навколишнього світу.

Важливим аспектом співвідношення образу-епіфанії і образу-символу є їх місце в художній системі твору. У Джойса епіфанія проявляється безпосередньо в сюжеті, тобто є певною ситуацією, хоча відправним моментом для її актуалізації може бути деталь, і саме символічна деталь в силу її багатозначності. Наприклад, у «Сестрах» епіфанія – відкриття, яке переживає хлопчик внаслідок смерті священика. Це відкриття смерті й водночас свободи, звільнення від людини, яка досі тримала його у своїй владі.

Таким чином, символ і епіфанія, будучи домінантними формами образності в поезії Джойса і Чехова, тісно пов'язані між собою. Чехов наскрізно символізує оповідь, насичуючи багато-

значним змістом деталі предметно-художньої зображальності. У Джойса епіфанія виникає на основі символу й водночас розширює його функціональну сферу, стає чинником і елементом наративної організації тексту, формує діалогічний статус розповіді. Якщо у Чехова спостерігається лише початкова тенденція до наративізації символу, то у Джойса ця потенційна тенденція послідовно реалізується в художній практиці, відкриваючи перспективу подальшого розгортання наративного дискурсу в розрізі діалогу автора і реципієнта.

Оповідання, що складають збірку «Дублінці», традиційно вважають видатним зразком реалізму і водночас «класикою модерністської новели» [36, 17]. У межах типології реалізму тут маємо той його варіант, в якому основний фон оповіді репрезентується у найдрібніших, тісно переплєтених деталях подій, образів та навколишньої обстановки з метою досягнення ефекту нерозривного цілого та враження безумовної реальності.

«Мертві» є останнім та найбільшим за обсягом оповіданням у збірці. Головним об'єктом зображення у вступній частині є будинок місіс Моркан, і показується він таким чином, що це нагадує читачеві камеру, яка рухається довкола і фокусує увагу з чітко продуманою точністю. Візуальні ефекти поєднуються зі звуковими, і читач, який супроводжується невидимим автором, ніби занурюється в атмосферу будинку, що сповнена збудженням та святковими веселощами. Ми бачимо „маленький буфет”, „жіночу туалетну кімнату” і просту вітальню; ми чуємо і свистячий звук дзвоника на дверях, що сповіщає про прибуття гостей, і збуджені вигуки господині так само добре, як і звуки невимушених розмов та сміху. Пізніше, в оповіданні детально змальовується обідній стіл та усі страви на ньому: „товста засмажена гуска”, „великі шматки шинки”, „яловичина з гострими приправами”, а також десертні страви із бланманже, червоного джему та желе, родзинок, чищеного мигдалю, фіг, шоколаду та цукерок; фрукти (апельсини та яблука), а також традиційний англійський пудинг і різноманітні напої.

На думку дослідників творчості Джойса, цей особливий підхід до зображення навколишньої дійсності автор «Дублінців» запозичив з французького реалізму і натуралізму (головним чином у варіанті Мопассана і Золя), який мав на меті не лише просто змалювати загальну атмосферу, але й підірвати її [212,

102]. У так званому оповіданні «фрагмент життя» (slice-of-life story), розробленому Мопассаном, реалістичні деталі просякнуті духом сучасності. Пріоритетна сфера, яку обирає Джойс, щоб вказати на те, що традиційно змальовується як «навколишня дійсність», є запахи; він свідомо робить це з метою передати читачеві через запах «зіпсованості» той стан застою, в якому перебувала тогочасна Ірландія.

Фізична актуалізація місця та характеру дії формує основну частину змісту оповідання «Мертві». Важливим аспектом поетики Джойса є соціологічна точність у відтворенні життя людей середнього класу Дубліна. Як визначає дослідник творчості Джойса М. Бредбері, «автор „Мертвих” належить до нового етапу розвитку мистецтва, коли заявили про себе натуралізм та символізм, у 1890-х роках; Джойс на той час поділяв натуралістичне розуміння того, що ми живемо у визначеному і чітко окресленому світі, до якого мистецтво має ставитися з прискіпливою та радикальною правдивістю» [145, 167].

Однак однозначно віднести збірку загалом і оповідання «Мертві», зокрема, до натуралізму, буде значною натяжкою. У період, що характеризувався безпрецедентною зацікавленістю до коротких оповідних форм, оригінальний підхід Джойса дав йому можливість створити новий тип оповідання, яке «є таким само заплутаним та тонко продуманим, як і лірична поема» [205, 41]. Дотримуючись вимог „slice-of-life story”, Джойс уникає глибокого, детального аналізу героїв та середовища, що є загальною вимогою як традиційного реалізму, так і натуралізму. Натомість він подає окремі штрихи до характерів і обставин у чітко визначеному моменті, як то робить, скажімо, митець-імпресіоніст.

Відповідно до натуралістичної традиції герой має бути детермінованим не лише обставинами сьогодення, а минулим, яке втручається в його життя у найнеочікуваніший момент. Оповідання „Мертві” також містить такий момент: його бачимо у фіналі, коли Грета зізнається своєму чоловікові Габрієлю в тому, що у неї в молодості був роман з іншим чоловіком.

Текст оповідання наповнено автентичними прикладами дублінської мови, розмовами на актуальні соціальні теми, дискусіями про політику, музику тощо, а також характерним побутовим сум'яттям, яке супроводжує, наприклад, приготування до обіду. Важливі теми – такі, як опера, політична ситуація, гро-

мадський рух – обговорюються навіть в обстановці збудження, спричиненого танцями.

На тлі побутових подій і „соціальних” розмов відбувається розмежування поколінь. Так, Габріель Конрой у своїй промові за обіднім столом говорить про «нове покоління», – покоління, яке живе «новими ідеями та принципами», і яке, на його переконання, є «насамперед щирим» (*in the main sincere*) [183, 193-194]. Однак усвідомлення та гордість бути сучасним змішується із відчуттям того, що новому, «надосвіченому» поколінню, напевно, бракуватиме тих якостей людяності, гостинності та доброго почуття гумору, що були притаманні минулому. У відповідності із загальним амбівалентним ставленням автора до тогочасної Ірландії та до її народу, голос головного героя звучить і як ностальгія його покоління за «просторими днями» минулого, і як приналежність, захоочення до сучасного “*thought-tormented age*” («віку болісного мислення») [183, 193].

Історичне та культурне минуле Ірландії, що визначає основний фон оповіді, – це саме той ідейний стрижень, навколо якого все розвивається. За обідом господаря та її гості дискутують з приводу ірландської музичної культури та з’ясовують, що найвизначніші співаки належать минулому. Імена цих співаків або зовсім незнайомі, або просто чужі молодому поколінню, яке більше схиляється до пошуку «справжньої» культури на Континенті, тобто в Європі. Для автора очевидним є той факт, що сучасний космополітичний дух знаходить серйозне підґрунтя серед молоді, хоча не залишається поза його увагою й те, що Європа та все європейське по-новому сприймається і представниками старшого покоління. Таким чином, стає зрозумілою суперечність у поглядах молодого покоління, яке разом із ностальгією за «більш людяним» минулим, що асоціюється саме з їхньою батьківщиною, висловлює також бажання належати до розширеного сучасного світу.

Хоча Джойс залишив Дублін на початку 1904 року, він ніколи не втрачав інтересу до розвитку політичної ситуації в Ірландії і продовжував болісно усвідомлювати історично зумовлений «менталітет залежності» ірландців. Ось чому Джойс у самому стилі своїх творів всіляко акцентує окремі деталі, які набувають значення символів, що опосередковано засвідчують „параліч” Дубліна. Так, в оповіданні „Мертві” сніг, який продовжує падати всю ніч, стає в усвідомленні європейця Габріеля

Конроя одним із символів цього паралічу. Сучасний дослідник вбачає паралелізм цього образу-символу і відповідного образу снігу з оповідання А.П. Чехова «Припадок» [36, 17].

Для того, щоб передати саму сутність дублінського «паралічу», Джойс включає в оповідання важливу символічну історію. Це історія про доброго коня Джонні, який вже не спроможний іти вперед, бо все життя рухався колом, приводячи в рух млин. Хоча Габріель розповідає історію Джонні начебто як жарт, випадок з конем постає метафорою приреченого життя дублінців, які ніколи не мали шансу вирватися із замкненого кола свого повсякденного існування.

Хоча «Мертві» не належать до власне модерністського етапу творчості Джойса, окремі елементи майбутньої художньої системи тут все ж простежуються. Сучасна дійсність, яка щораз більше демонструвала можливості до непередбачуваних змін і нових проявів людського буття, вимагала нових художніх засобів для свого відтворення. І Джойс одним із перших серед модерністів намагався подати реальність через новий стиль оповіді, головним у якому була орієнтація на специфіку самосвідомості людини. Письменники шукали шляхи дослідження суб'єктивного досвіду у всій його нелогічності, з коливаннями та поворотами, які й визначають „реальність” людської свідомості – особливий світ, принципово відмінний від загальноприйнятого поняття „реальності”. У період роботи над «Дублінцями» Джойс набув переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, яка вперше була виражена головним персонажем роману „Стівен-герой”. Під епіфанією розуміється стан прозріння та раптового духовного постання, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що «суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб'єктом)» [36, 18]. У творі цей феномен виявляється у найрізноманітніших елементах тексту: у виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподіваній деталі інтер'єру, що здатна асоціативно передати душевний стан людини тощо. Джойс вірив, що людина несвідомо «записує» ці епіфанії у своїй пам'яті, оскільки саме вони є найделікатнішими та швидко зникаючими моментами буття.

Обираючи спосіб епіфанії, Джойс уникає необхідності робити прямі авторські коментарі. Натомість він використовує уяву та входить до свідомості героїв, пропонуючи таким чином складну перспективу багатогранної людської психіки. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, Джойс вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості. У випадку Габріеля зізнання дружини слугує поворотним моментом його думок – новелістичним пуантом, трансформованим Джойсом із власне сюжетної сфери у психологічну. В той момент, коли все її минуле вривається до його внутрішнього світу, він виявляється беззахисним проти такого вторгнення.

Ця ситуація виявилася гострим викриттям і навіть покаранням герою за його самовпевненість. За кілька годин до зізнання дружини, на вечірці, у своїй ретельно продуманій промові Габріель намагався відмежувати себе від світу «мертвих», зосереджуючи свою увагу на „безпосередності” біжучого моменту: «We have all of us living duties and living affections which claim, and rightly claim, our strenuous endeavours. Therefore, I will not linger on the past. I will let any gloomy moralizing intrude upon us here tonight. Here we are gathered together for a brief moment from the bustle and rush of our everyday routine» [45, 203] («всі ми маємо повсякденні обов'язки, всі ми відчуваємо теплу прив'язаність до наших близьких, і життя має право – законне право – вимагати від нас великої присвяти й ревного труду. Отож я не буду більше говорити про минуле. Я не хочу зіпсувати цей вечір похмурим моралізуванням. Ми зійшлися тут, щоб перевести подих після метушні й мотанини щоденного життя») [48]. Тепер він готовий і себе зарахувати до світу мертвих.

Оглядаючи людський досвід у такий особливий спосіб, Габріель ніби постає митцем нового типу, коли за взірцем імпресіоністичного художнього методу намагається схопити перехідний момент та вмістити його у картину. Усвідомлюючи разом із героєм перехідність моменту, в якому існує людина, автор віддає перевагу безпосередності кожного окремого людського досвіду. Саме таке усвідомлення змушує Габріеля дивитися на свою дружину очима митця:

«There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing

on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. Distant Music call the picture if he were a painter...» [45, 208] (В її граційній постаті було щось таємниче, так наче вона була символом чогось незнаного. Він запитав себе, що ж може символізувати жінка, яка стоїть у півтемряві на сходах і дослухається до звуків далекої музики. Якби він був художником, то намалював би її таку. Її блакитний фетровий капелюшок підкреслюватиме бронзовий колір її волосся, а темні смуги на її платті відтінятимуть світліші. «Далека музика» – так назвав би він цю картину, якби був художником) [48].

Такими ж очима митця-імпресіоніста, що усвідомлює плинність і мінливість буття, Габріель дивиться на місто:

«The morning was still dark. A dull, yellow light brooded over the houses and the river; and the sky seemed to be descending. It was slushy underfoot, and only streaks and patches of snow lay on the roofs, on the parapets of the quay and on the area railings. The lamps were still burning redly in the murky air...» [45, 210] («Ще не розвиднювалося. Тьмяне жовте світло нависало над будинками й рікою, немовби небо спустилося на землю. Під ногами була ляпавиця, й тільки невеликі клапті й пасмуги снігу лежали на дахах, парканах та парапетах причалу. Ліхтарі все ще горіли червоними вогниками в густому важкому повітрі...») [48].

Той самий тип художньо-естетичної чуттєвості спричиняє вербально-екфразичну імпресіоністичність сцен приватного життя Габріеля і Грети: «Moments of their secret life together burst like stars upon his memory. A heliotrope envelope was lying beside his breakfast-cup and he was caressing it with his hand. Birds were twittering in the ivy and the sunny web of the curtain was shimmering along the floor...» [45, 211] (Потаємні моменти їхнього спільного життя, наче зірки, спалахували в його пам'яті. Фіялковий конверт лежить на столі поряд із ранковою чашкою чаю, а він гладить його рукою. Пташки щебечуть в заростях плюща і мережана тінь фіранок колихається на підлозі) [48].

Коментуючи художній метод Джойса, дослідник його творчості Джон Пол Рікелм слушно вказує, що письменник певним чином розвиває двоїсту часову перспективу – перспективу со-

годення і перспективу пам'яті [212, 108]. Презентуючи велику кількість картин подвійної часової перспективи, Джойс показує, як теперішнє та минуле перешкоджають одне одному у внутрішньому світі головного персонажа. Автор використовує можливості внутрішнього мовлення з усіма асоціаціями, які воно викликає, неясністю, загадковістю та примхливістю свого руху. Тож його герой може переходити за межі недосконалого сучасного світу і занурюватися в інший ідеальний світ. Ми зустрічаємо Габріеля, який підсвідомо прагне втечі з реального світу. Під час танцю у його свідомості промайнула думка про те, що було б приємно прогулятися одному, і від цієї думки-асоціації виникають картини засніженої набережної та парку, де сніг невпинно вкриває дерева; він відчуває, ніби стара пісня тітоньки Джулії кудись забирає його і дає йому відчуття польоту.

Габріель, психічний стан якого визначають замовчувані емоції, притлумлені бажання, може знайти духовне звільнення лише у своїх мріях, що ми, власне, й бачимо у фінальних сценах оповідання. Лише за умови своєрідного фантазування герой отримує можливість звільнитися від того сум'яття почуттів, які переповнюють його, коли він чує про роман своєї дружини з юнаком із газового заводу та його смерть через неї. Мотив смерті домінує в останній сцені, як і загалом в оповіданні, але тут вона набуває значення іншої форми існування, на вищому рівні буття. Картина вогню, яка асоціюється із коханцем Грети та символізує замовчану пристрасть Габріеля, замінюється знайомою картиною снігу, – подвійного символу смерті та звільнення від обмежень реальності. У своїх мріях Габріель досягає такої щирості почуттів і самовираження, яка є недосяжною для нього у реальному житті.

Цікаво, що у трактуванні означеного стану індивіда цілком доречною може бути психоаналітична інтерпретація. Саме її пропонує літературний аналітик Елізабет Райт, яка називає мрії персонажа „кордоном феномену” і вказує на їх опозиційність як прихованих тілесних бажань, що мають бути унормовані суспільством [225, 18-19]. Інтерпретуючи Фрейда, вона також зазначає, що в умовах сну сила притлумлення є розслабленою і трансформується у низку картин, в яких індивід намагається знайти реалізацію бажань, що не були втілені у повсякденному житті. В той час як власний духовний світ Габріеля є розбалансованим та виснаженим, його душа приєднується до великої

кількості мертвих, серед яких є його суперник Майкл Фюрей. Створюється таке враження, що герой досяг якогось нового, майже містично оновленого єднання з життям. Символом цього єднання знову виступає сніг, який продовжує падати в Ірландії. Слово „падати” (“to fall”) було використано сім разів в останній частині. Таким чином, сніг служить ключовим багатограним символічним образом, який з погляду художньої семантики може бути інтерпретовано одночасно у декількох значеннях.

В останній частині оповідання „Мертві” Джойс сміливо використовує художні засоби різних естетичних систем – реалізму, натуралізму, символізму та імпресіонізму. Виходячи за межі вимог натуралізму, засобами якого розпочинається оповідання, Джойс як автор повністю дистанціює себе від організації оповіді і презентує безпосередній погляд на психіку героя, зводить наратологічну перспективу до фокусу його внутрішнього бачення. Ця техніка, яка згодом розвинулась у метод потоку свідомості, застосований в „Уліссі”, є лише малою частиною засобів Джойса-модерніста, що висувають його на одне з чільних місць серед найвидатніших митців-новаторів у літературі ХХ ст. І оповідання «Мертві», як видно з проведеного аналізу, по суті, розпочинає процес творчої еволюції Джойса у цьому напрямі.

4.2. Предметна деталь як засіб створення підтексту

Деталі предметно-художньої зображальності займають винятково важливе місце в системі літературного твору. Предметність складає внутрішній зміст твору і є перетвореним життєвим матеріалом, який автор включає у твір відповідно до свого задуму в процесі безпосереднього творення його змістово-формальної цілісності. У відборі й подачі предметних деталей знаходить істотне вираження як змістова складова твору, так і авторська позиція.

У свою чергу категорія предметності є ключовою серед категорій історичної і теоретичної поетики. Останнім часом вона займає все більше місце в літературознавчих студіях. О.П. Чудаков, відомий дослідник творчості А.П. Чехова, з приводу ролі деталей предметно-художньої зображальності у літературі пише: «У світі письменника однієї зі складових є характер зображення того кола предметів, серед якого проходить життя

людини й без якого воно неможливе... По відношенню до речі оформляються цілі літературні напрямки. Ось чому вивчення предметного світу літератури необхідне для з'ясування таких актуальних питань історичної поетики, як взаємовідношення поезії і прози в різні періоди розвитку літератури, процеси виникнення нових типів художнього мислення тощо» [123, 251].

Дослідники творчості А.П. Чехова і Дж. Джойса як видатних представників двох європейських літератур – російської і ірландської – відзначали значущість деталей предметно-художньої зображальності у художнього світі цих авторів [див. : 21; 36; 62; 158; 166; 198], однак типологічне зіставлення даного аспекту поетики в межах малої прози письменників досі не здійснювалося, чим зумовлюється актуальність поставленої в цьому розділі монографії проблеми. У ній ставиться мета простежити роль деталей у втіленні авторського задуму, вираженні змісту творів і сутності авторської позиції.

Ми виходимо з тієї важливої методологічної установки, що і Чехов, і Джойс як митці перехідної доби значної мірою спричинилися до творення нових форм відображення дійсності і внутрішнього світу людини, які з початку ХХ ст. стали набувати все більшого значення і з часом оформилися як модерністична художньо-естетична парадигма. Нову роль у ній отримав і предметний світ літературного твору. Як відомо, естетика різних художніх систем неоднаково ставилася до зображення зовнішнього, предметного світу. Народна словесність, літератури античного, середньовічна, Відродження, класицизм і сентименталізм, романтизм і реалізм насичували предметність різними функціями. Вивченням предметного світу в різні епохи, різними художніми напрямками займалася Л.Я. Гінзбург. У своєму дослідженні «Література в пошуках реальності» вона простежує, як історично змінювалися функції предметного світу упродовж сторіч – від гомерівського епосу до творів західних авангардистів. Л.Я. Гінзбург відзначає, зокрема і зміни в статусі художнього предмету, що стає все більш насиченим у змістовому плані і тяжіє до символізації [31, 4-57]. Дослідниця при цьому не називає імен Чехова і Джойса; однак, на нашу думку, саме ці два автори одними з перших у світовій літературі стали на шлях послідовної символізації предметного образу.

Для аналізу предметного світу в малій прозі Чехова і Джойса ми звернулися до оповідань зі збірок «Дублінці» (1904) Джойса

і «Повести и рассказы» (1894). На відміну від Джойса, майже всі оповідання якого увійшли до названої книжки, Чехов написав силу-силенну оповідань, які видавав переважно у періодиці або включав згодом до зібрань творів. Тим більшої уваги заслуговують підготовлені ним особисто до друку збірки оповідань, компоновці яких надавалося особливого значення. До такого роду видання належать і «Повести и рассказы», куди автор включив принципово важливі для нього речі, що мали засвідчити істотний перелом у його творчій еволюції. До збірки увійшли такі, тепер всесвітньо відомі твори Чехова, як «Чорний монах», «Студент», «Скрипка Ротшильда» та ін. Звертаючись до цих оповідань у зіставленні з Джойсовими «Сестри», «Нещастя», «Мертві», ми залишали в основному в стороні сюжет, характери персонажів, стилістику; натомість зосередились на предметному, матеріальному світі, вважаючи, що від характеру предметної зображальності багато в чому залежить в цілому своєрідність художньої системи письменників.

І Джойс, і Чехов були причетними до так званого «сугестивного» мистецтва, що набуло поширення на межі XIX-XX ст. Основним засадничим принципом цього мистецтва була не «розповідь», а «навіювання»; розроблялась поетика натяку, що знайшла вираження в першу чергу в системі засобів предметно-словесної зображальності. Деталь несе посилене семантичне навантаження і створює багатоплановість розповіді за рахунок її актуалізації через повторювання і неодноразове потрапляння в поле зору наратора і персонажа. Так, вже в першому з оповідань збірки «Дублінці» – «Сестри» – виникає образ чаші, що косо стоїть на грудях священика (his large hands loosely retaining a chalice) [45, 45]. Спершу читач не бачить у цьому принципового сенсу, але після того, як декілька разів на неї звертає свій погляд хлопчик, у наративній перспективі якого розгорнуто всю розповідь, хоча вона й ведеться від третьої особи, чаша перестає бути звичайним побутовим предметом. Посилює змістову наповненість деталі згадка про те, що колись покійний священик Флінн розбив чашу під час богослужіння і з цього «все почалося», як натякає одна із сестер. Так деталь поступово перетворюється на образ-символ, вказуючи на якийсь гандж у житті й діяльності персонажа, хоча для хлопчика і відповідно для читача таємниця так і залишається не до кінця з'ясованою, що залишає відкритим як фінал твору, так і загалом його зміст.

Порівняно з Джойсом Чехов більшою мірою опрозорює предметні деталі у своїх творах, однак, по-перше, з кінця 1880-х у нього все частіше з'являються так звані герметичні твори (чи навіть містичні), тобто з прихованим змістом, що важко піддається інтерпретації, а, по-друге, сугестивність чеховських деталей є їх чи не найхарактернішою поетикальною рисою.

Наочним прикладом у цьому сенсі є оповідання «Чорний монах». Зупинимось лише на одному з символічних предметних образів у творі – скрипці, з тим щоб нижче зіставити його з типологічно подібним образом у Джойса.

Першій появі чорного монаха у свідомості головного героя оповідання магістра Ковріна передують звуки скрипки, і музика справляє на нього надто сильне враження: вона «производила впечатление человеческого голоса» [120, т.8, 234]. У фіналі твору герой так само перебуватиме на балконі, хоча й у зовсім іншому місці і поряд з ним буде зовсім інша жінка, але він чути-ме ті самі звуки, після чого до нього знову, цього разу востаннє з'явиться чорний монах. Опис смерті героя супроводжується тими самими деталями, які уважний читач запам'ятав зі сцени першої зустрічі з монахом, і це не випадково. Для розуміння прихованого, неочевидного змісту тексту (так званий підтекст) автором завжди даються своєрідні підказки, найчастіше у вигляді повторюваних деталей і ситуацій.

Окрім того, що оповідання обрамлюється схожими епізодами, в середині тексту є ще деталі, які підтримують цей зв'язок. У п'ятому розділі Коврін у парку чує звуки скрипки, голоси, які щось співали, «и это напомнило ему про черного монаха» [120, т.8, 241]. Отже, музика неодноразово сигналізує персонажеві про наближення чорного монаха, тобто про початок у нього галюцинацій, які він, звісно, такими не визнає, але для читача це вказівка на душевну кризу героя. У фінальному епізоді, перед смертю, Коврін читає листа від своєї колишньої коханої і дружини Тані, яка проклинає його за зіпсоване, загублене життя і бажає йому смерті. І в цей момент він чує під балконом слова знайомого романсу, що супроводжуються звуками скрипки. За допомогою невластиво-прямого мовлення розповідач передає відчуття впізнавання героєм ситуації: «Это было что-то знакомое. В романсе, который пели внизу, говорилось о какой-то девушке, больной воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что это гармония священ-

ная, нам, смертним, непонятная...» [120, т.8, 256]. І тут Коврін згадує про чорного монаха, його охоплює радість, а читач згадує подібну ж хвилю піднесених емоцій, які переживав Коврін, коли розказував Тані легенду. Щастя, яке тепер відчуває герой («невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо»), стає знаком повного злиття героя з його привидом, знаком смерті: на обличчі померлого «застыла блаженная улыбка» [120, т.8, 257]. Так через перегук предметних деталей асоціативно вказується на те, що вже перша згадка про чорного монаха була звісткою про душевну хворобу Ковріна, страждання, які вона принесе близьким людям, і про його близьку смерть.

Парадоксальний, власне індивідуально-авторський асоціативний зв'язок скрипкової музики з трагедією, з передчуттям неминучої біди відзначаємо й у оповіданні Чехова «Скрипка Ротшильда», написаному в той самий рік, що й «Чорний монах». Головний герой оповідання гробовщик Яків Бронза в моменти душевної нудьги и «нехороших мыслей» грає на скрипці; коли ж помирає його дружина, він думає «о пропащей, убыточной жизни» і позасвідомо грає на скрипці щось надзвичайно жалібно. Потім, коли скрипка потрапляє до рук єврея Ротшильда, то в нього також від гри виходить щось «унылое и скорбное», викликаючи такі самі почуття у слухачів. З одного боку, скрипка символізує трагедію «убыточной жизни», що поширюється мало не на всіх персонажів твору. З іншого боку, за допомогою центральної предметної деталі твору автор демонструє, як з людиною відбувається кардинальна трансформація, змінюються його життєві цінності. Скрипка виступає символом душевного просвітлення Якова Бронзи, того самого прозріння, осяяння (чи епіфанії, за Джойсом), що стало наслідком втрати дружини і власної хвороби. Невипадково, що останні слова Бронзи перед смертю – слова про скрипку: «Скрипку отдайте Ротшильду» [120, т.8, 305]. Ця фраза видає духовно-моральний перелом у його свідомості і народження почуття доброти й людяності, які, за переконанням автора, латентно присутні в кожній людині. Відтак, на перший погляд, песимістично забарвлене оповідання відкриває перспективи позитивного, стверджувального світорозуміння.

Типологічно подібну предметну деталь, що також виконує функцію розкриття прихованого змісту твору, зустрічаємо в оповіданні Джойса «Два лицарі». Його головні герої, іронічно

названі лицарями (або в іншому перекладі «галантними кавалерами»), кружляють вулицями Дубліна з метою розжитися на такий-сякий капітал і якимось чином розважитися. Автор максимально об'єктивізує стиль розповіді, констатує лише напрямок руху і шматки розмови, з якої спершу навіть важко зрозуміти, чого домагаються друзі. Несподівано в їхнє поле зору потрапляє арфа, точніше, арфіст, який виконує сумно-байдужу мелодію: «Not far from the porch of the club a harpist stood in the roadway, playing to a little ring of listeners. He plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the face of each new-comer and from time to time, wearily also, at the sky...» [45, 78]. («Недалеко від клубного ганку на дорозі стояв арфіст в оточенні невеликого кола слухачів. Він байдуже щипав струни, час від часу кидаючи швидкі погляди на кожного прибулого новачка, а інколи, так само стомлено, в небо...»; Переклад наш. – Р.С.).

Далі опис різко переключається на арфу, яка ніби персоніфікується, а означення, вжиті щодо виконавця – «втомлено і байдуже» – переносяться на музичний інструмент: «His harp, too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master's hands. One hand played in the bass the melody of *Silent, O Moyle*, while the other hand careered in the treble after each group of notes. The notes of the air sounded deep and full...» [45, 87] (Його арфа, так само байдужа до того, що її одіяння впали до ніг, здавалося, була однаково стомлена і від очей незнайомих і від рук власника. Одна рука виводила басову мелодію «Тиха ти, Мойле», а друга пробігала дискантом після кожної фрази. Мелодія звучала глибоко й повно...»). Окрім дещо незвичної, але цілком традиційної персоніфікації, в даному уривку привертає увагу вживання щодо арфи займенника «she» замість нібито більш підходящого «it». Зазвичай англійською мовою кажуть про неживі предмети «she», коли потрібно підкреслити особливе емоційно-душевне ставлення до них. Однак на тлі «втоми і байдужості» таке вживання виглядає несподіваним і має справляти особливе враження. Доповнюють відчуття одухотвореності і деталі опису арфи: з неї не просто знято чохол, який лежить на землі, а ніби знято одяг, що впав до ніг («covering» – буквально «покрови», тобто «одяг»; у запропонованому нами перекладі – «одіяння»). Таким чином, арфа перетворюється на жінку, привселюдно оголену і

втомлену від очей і рук. Якщо ж зважити на те, що арфа є символом Ірландії щонайменше з XIII ст., карбувалась на ірландських монетах, а сьогодні навіть виступає основним атрибутом державного герба країни, то зрозуміло, що тут у підтексті має місце вираження позиції автора, який дає амбівалентну оцінку своїй батьківщині, і співчуваючи їй, і засуджуючи за «втому і байдужість».

Водночас через предметну деталь дається характеристика головних героїв оповідання. Уважний читач не може не звернути увагу, що остання фраза про «глибоку і повну мелодію» ніяк не пов'язана з їхнім сприйняттям музики, адже «кавалери» *«walked up the street without speaking, the mournful music following them»* [45, 87] («мовчки пройшли вулицею, супроводжувані скорботною мелодією...»).

Як бачимо, в проаналізованих оповіданнях Чехова і Джойса предметна деталь виконує важливу функцію прояснення підтексту твору, вказуючи на приховані аспекти художньої семантики і авторської позиції.

Не менш важливою функцією деталей предметно-художньої зображальності є психологічна функція, коли за допомогою предметної складової тексту розкривається сутність характеру персонажа чи певний особливий його душевний стан у даний момент. Вочевидь, не варто детально описувати хрестоматійні і доволі прозорі у своїй семантиці відомі характеристичні деталі з творів Чехова, як-от футляр і парасоля Белікова в оповіданні «Человек в футляре», шинель в «Хамелеоні», агрус в однойменному творі. Більш складними є випадки предметної характеристики, коли окремі деталі опосередковано вказують на чинники поведінки або індивідуально-особистісні риси персонажа твору.

Взірець такої функціональної значущості деталей демонструє оповідання «На пути». Події його розгортаються в Різдвяну ніч у придорожньому трактирі, де випадково зустрічаються і заводять розмову про життєві долі людей подорожній Ліхарев і княгиня Іловайська. Ліхарев розповідає княгині про своє життя, сповнене бурхливого захоплення у різні періоди різними ідеями і беззастережного служіння їм. В процесі розмови тричі згадується предметна деталь інтер'єру кімнати – ікона святого Георгія, і щоразу вона є тлом для опису виразу обличчя Ліхарева. Як відомо, Георгій Переможець почитається в народі як святий, мученик, якого жорстоко переслідували і піддавали тор-

турам за відданість ідеям християнства. На ранок Іловайська бачить Ліхарєва серед людей, які прийшли в трактир колядувати з великою червоною зіркою – символом тієї віфлеємської зірки, що показувала дорогу до місця народження Ісуса Христа. Так у сприйнятті Іловайської, яка в захваті від Ліхарєва і вже готова йти разом із ним його шляхом, герой стає подібним до святого, християнина-мученика. Доповнюється така асоціація портретним описом героя, яким фактично завершується оповідання: «Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега...» [120, т.5, 477].

Цей опис, по перше, відсилає читача до епіграфа з вірша М.Ю. Лермонтова «Утєс», а по-друге, викликає асоціації з виглядом віруючого паломника. Ліхарєв і Іловайська розлучаються, й у фіналі виникає образ дороги як знак внутрішньої свободи людини (у такому значенні цей образ постійно фігурує в текстах Чехова), символ перманентного духовного пошуку. Крім того, вище згадана деталь актуалізує ще один важливий змістовий аспект: асоціації з «утєсом» через зіставлення з лермонтовським образом, вказують на те, що герой, самовідрікаючись від звичайного людського щастя, водночас шкодує за втраченими потенційними можливостями зближення з Іловайською, адже він також прозрів у ній непересічну особистість: «Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочитатъ этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая» [120, т.5, 477]. Таким чином, через низку предметно-візуальних образів деталь відкриває перспективу багатопланового фіналу твору, створює необхідний ґрунт для альтернативних інтерпретацій тексту.

До схожих принципів характеротворення вдається і Джойс, зокрема у випадках, коли деталь використовується для прокреслення перспективних ліній розвитку долі людини або для розгортання душевних перипетій людини у зв'язку з тими обставинами, які складаються на даний момент. Так, в оповіданні «Земля» головна героїня праля Марія напередодні Свята Усіх Святих приїздить у гості до родичів. На перший погляд, становище Марії в домі, де вона працює і де її всі люблять і пова-

жають, уважне й шановне ставлення до неї родичів, втішають і цілком задовольняють її. Після святкової вечері влаштовується жартівливе гадання із зав'язаними очима, і Марії випадає земля на блюдці, що має символізувати скору смерть. Героїня ніби нічого й не розуміє, і все переводять на жарт. Потім на численні прохання вона виконує пісню *I Dreamt that I Dwelt* («Приснилося мені, що я жила в палатах») з популярної в той час опери Майкла Вільяма Балфа «Циганочка» (яка, до речі, не випадково згадується і в оповіданні «Евелін»), припускаючись незначної помилки.

Пісня про кохання і щастя виступає повною протилежністю одноманітному і самотньому життю Марії, і це, разом із деталлю про землю (зважимо, що оповідання має назву «Земля», в оригіналі *Clay*), різко зміщає акценти у внутрішньому сюжеті твору, стає ключем для розкриття прихованого змісту оповідання. З підкресленою символічною деталлю корелюють і портретні риси героїні, зокрема декілька разів згадувані «сіро-сині» очі героїні.

Цілу низку деталей, що організують підтекстову і психологічну лінію твору, зустрічаємо в оповіданні Джойса «Нещастя». Головний герой містер Даффі, усвідомлюючи свою вину в загибелі близької йому людини, намагається знайти виправдання в філософії Ніцше: на його полицях після розставання з місіс Сініко з'являються популярні в той час книги німецького філософа «Так казав Заратустра» і «Весела наука». Містер Даффі записує на окремих листочках фрази, які і за змістом, і за стилістикою претендують на подібність до афоризмів Ніцше, як-от: «Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship between man and woman is impossible because there must be sexual intercourse» [45, 125] («Кохання між чоловіком і жінкою неможливе, бо статевий потяг неприпустимий; дружба між чоловіком і жінкою неможлива, бо статевий потяг неминучий...» [48]). Ці деталі, а також захоплення музикою і відмова від неї після розриву з місіс Сініко, проливають світло і на життєву позицію персонажа, його намагання виглядати винятковою людиною, і на приховану сутність характеру героя-індивідуаліста.

Опосередковано-психологічно функцію виконують численні деталі в оповіданні «Мертві». Наприклад, часто згадується волосся Грети, дружини Габріеля Конроя, в перспективі якого

розгортається розповідь. Спочатку ця деталь, супроводжувана ремаркою розповідача про «щасливий погляд» Габріеля, підкреслює його радісний, піднесений настрій, відчуття щастя, що переполює його, коли він замилювано дивиться на Грету. Габріель навіть мріє написати її портрет, де центральною деталлю було б волосся із бронзовим відтінком. Коли вони залишаються наодинці в готелі, волосся стає лакмусовим папірцем у розгортанні стосунків подружжя. Деталь наповнюється новими відтінками, зорові відчуття кольору і блиску поєднуються з додатковим тактильним імпульсом: «Gabriel, trembling with delight <...>, put his hands on her hair and began smoothing it back, scarcely touching it with his fingers. The washing had made it fine and brilliant. His heart was brimming over with happiness...» (Габріель тремтів від радості <...> почав ніжно гладити її волосся, ледь торкаючись пальцями. Воно було м'яке і шовковисте після миття. Серце його сповнилось щастям...» [45, 226]. Потім згадка про волосся виникає в момент, коли між ними виникає взаємне відчуження після розповіді дружини про юнака, який багато років до того кохав її і помер внаслідок простуди. І нарешті деталь знімає напруження: «He watched her while she slept, as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange, friendly pity for her entered his soul...» (Він дивився як вона спала з таким відчуттям, ніби вони ніколи не були чоловіком і дружиною. Із зацікавленням розглядав її обличчя, волосся, думав про те, якою вона була тоді, у розквіті дівочої краси, і дивна дружня жалість до неї пройняла його душу...» [45, 230]. Цього разу визначальним стає зоровий образ, а в комплексі система по-різному акцентованих нюансів однієї і тієї самої деталі передає драматизм життєвої ситуації і відтворює складну гаму почуттів героя твору.

Як бачимо, і Чехов, і Джойс активно послуговуються у своїх художніх системах деталями предметно-художньої зображальності. Спільним для них є поєднання двох планів розповіді: підкреслено реального, насиченого деталями побуту, топографії, описом звичаїв, і прихованого, неочевидного, пов'язаного з оцінкою складних, неоднозначних життєвих ситуацій і вираженням конфліктів внутрішнього світу людини. Головна особливість використання деталей обома митцями полягає в

тому, що читацьке уявлення про внутрішнє життя персонажа, чинники його поведінки, загалом про соціум, в якому живуть герої, складається не з їх висловлювань і авторського коментаря до них, а на основі асоціацій, що виникають завдяки вдало підібраним зображальним засобам, з-поміж яких провідну роль відіграють предметні деталі.

4.3. Епітет у системі поетикальних засобів

Для малої прози А. Чехова і Дж. Джойса характерною є загальна тенденція літератури межі ХІХ-ХХ століття, згідно з якою роль автора як всезнаючого і всеприсутнього деміурга художнього тексту поступово втрачається. У структурі художнього мовлення ця тенденція проявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні невластивого авторського слова. Обидва письменники вдаються до цієї форми розповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього мовлення.

Невластиве-авторське мовлення особливо поширене у малій прозі психологічного спрямування, до якої, безперечно, належать і новели Джойса, і оповідання Чехова. Такий тип мовлення характеризується наявністю двох голосів у структурі окремих фрагментів тексту. Це може бути фраза чи декілька фраз, що на письмі найчастіше виділяються абзацом. Як правило, абзац починається мовленням оповідача, що має на меті ввести читача у нову ситуацію, поворот сюжету, підготувати психологічне мотивування подій. Далі з більшою чи меншою очевидністю в голос оповідача вкрапляється слово персонажа, утворюючи двоголосу оповідь, в якій залежно від конкретної мети домінує той чи інший голос.

У розгортанні невластивого-авторського мовлення важливу роль відіграють епітети, оскільки їх емоційно-суб'єктивна забарвленість дає можливість ідентифікувати голос персонажа і встановити семантичну значущість переходу від одного типу мовлення до іншого.

Для характеристики особливостей невластивого-авторського мовлення й функціонального значення епітета в ньому зупинимось на оповіданнях «Архієрей» А. Чехова і «Мертві» Дж. Джойса, оскільки вони репрезентують найхарактерніші

особливості малої прози обох письменників: «Мертві» завершують (є останнім з 15-ти оповідань) збірку «Дублінці», опубліковану у 1904-му році і підводять своєрідний підсумок ідейно-змістовим і формальним пошукам раннього Джойса. «Архієрей» написаний Чеховим у 1902 р. і знаменував перехід, за словами автора, до нового погляду на життя [120, т. 10, 452; 456].

В обох творах оповідь ведеться від третьої особи, але наявність чітко виокремлених центральних персонажів – «преосвященного» Петра і «вільного митця» Габрієля Конроя – і закоріненості на їх свідомості перспективи сприйняття дійсності уможливорює ненав'язливе авторське проникнення у внутрішній світ героїв і позірною об'єктивний його аналіз.

Ключовим епізодом оповідання Чехова є приїзд матері до сина, «преосвященного Петра», в дитинстві Павла. Цей епізод істотно змінює стилістичний малюнок тексту, зокрема характер і внутрішнє наповнення невластиво-авторського мовлення. Останнє організує оповідь від самого початку твору, коли акцентовано визначається фокус персонажного бачення: «В тумане не было видно дверей (вочевидь, «не было видно» саме архієрею. – Р.С.), толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца...» [120, т.10, 186]. Хвороба, втома і фізична виснаженість героя передається градаційним рядом емоційних висловлювань і низкою епітетів: «Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыхание у него было *тяжелое, частое, сухое*, плечи болели от усталости, ноги дрожали...» [120, т.10, 186] (Тут і далі курсивом у тексті епітети виділено нами. – Р.С.).

Після повідомлення про приїзд матері погляд архієрея різко змінює перспективу. Від «важкого» сьогодення він органічно переходить до «легкого» минулого, часу свого дитинства. Герой повертається до дитячого, безпосередньо-інтуїтивного способу світосприйняття, в якому визначальну роль відіграють суб'єктивно-оцінні категорії «позитивного» плану, що передаються знову ж таки за допомогою відповідних епітетів: «*Милое, дорогое, незабвенное* детство! Отчего оно, это навеки *ушедшее, невозвратное* время, отчего оно кажется *светлее, праздничнее и богаче*, чем было на самом деле? Когда в детстве или юности он бывал нездоров, то как *нежна и чутка* была мать! И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались всё ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери...»

[120, т. 10, 188]. Як бачимо, ряди епітетів у цьому й наведеному вище уривку суттєво відрізняються: до приїзду матері у невласне-авторському мовленні помітно переважають епітети з негативною конотацією, після приїзду – з позитивною.

Мовлення в оповіданні Джойса «Мертві» розгортається за схожою схемою. Розповідь тут ведеться від третьої особи, але організована вона головним чином перспективою бачення і сприйняття головного героя, Габріеля Конроя. Постійні коливання між голосом наратора і голосом героя створюють дискретний, хвилеподібний мовленнєвий рух оповіді. Кожний окремих фрагмент, починаючись нейтральним голосом оповідача, далі трансформується в невласне-авторське мовлення з домінуванням лексики та інтонаційно-синтаксичного ладу, характерних саме для мовлення героя. Завершується текстовий фрагмент коротким висновком до ситуації, що фактично належить героєві, чи більш-менш розгорнутою медитацією з приводу тих чи інших обставин чи проблем. Порівн.: «He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. <...> He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure...» [45, 182]. (Він зачекав перед дверима вітальні, поки закінчиться вальс, прислухаючись до шелесту суконь, що торкалися дверей, і човганню ніг. Він усе ще був збентеженим несподіваною і сповненою гіркоти відповіддю дівчини. У нього залишився неприємний осад, і тепер він намагався забути розмову, поправляючи манжети і краватку. <...> Він лише виставить себе на посміховисько, якщо почне цитувати вірші, які вони не здатні зрозуміти. Вони подумують, що він старається похвалитися перед ними своєю начитаністю. Це буде така сама помилка, як щойно з дівчиною в комірчині. Він узяв невірний тон. Уся його промова – це суцільна помилка, від першого слова до останнього, цілковита невдача...»). Спершу голос оповідача цілком позбавлений суб'єктивності, завершується ж фрагмент, по суті, не взятим у лавки прямим мовленням героя,

що дає негативну оцінку власним вчинкам, навіть із забіганням уперед, оскільки його промова ще тільки має відбутися під час вечірнього застілля. Визначають цю оцінку виразні епітети *wrong tone* (невірний тон), *utter failure* (цілковита невдача).

Джойс як автор намагається дистанціювати себе від організації оповіді і презентувати безпосередній погляд на психіку героя, використовуючи невласне-пряме мовлення, яке в сучасному англійському літературознавстві ще називають вільним непрямим стилем (*free indirect style*) [221, 101-102]. Ця техніка згодом розвинулась у метод потоку свідомості («*stream of consciousness*»), послідовно й системно застосований в знаменитому Джойсовому романі «Улісс».

Важливо зазначити, що в обох оповіданнях епітети організують опозицію низу і верху – найхарактернішу ознаку художнього простору творів. У сприйнятті Чеховського героя горизонтальна проекція простору позначена концептом «темного» з відповідним епітетним оформленням: *темные улицы, одна за другой, черные тени* (тіні – те, що розташовується на площині, тобто горизонтально). Натомість «верх» представлений образами висоти й світла: *высокая колокольня, вся залитая светом; тихая, задумчивая луна, белые березы* (очевидно, спрямовані вгору). «Дольній» світ для архієрея це – темрява, неприємний, важкий для нього чернечий побут, в якому він відзначає *тягар низких потолков, жалких, дешевых ставен, тяжкого запаха*. У верхньому ж світі завжди переважає світло, сонячне чи місячне (*небо, залитое солнцем; в лунном свете, ярком и покойном*) і життєстверджувальні звуки: спів пташок у небі, музика церковних дзвонів («*гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнует весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило*»). Істотно, що окремі деталі «нижнього» світу, що виступають своєрідними медіаторами щодо верхніх (наприклад, *белые кресты на могилах*), також несуть у собі семантику, подібну до «верхніх» образів.

Як видно, в структурі художнього простору оповідання Чехова, який (простір) формується через невласне-авторське мовлення, епітети відіграють роль, з одного боку, свого роду маркерів світосприйняття героя, з іншого ж – дають можливість зрозуміти, що смерть головного героя не є остаточною (знаменно, що в сюжет оповідання автор, очевидно, свідомо не включив ні епізод смерті, ні епізод похорону архієрея).

У Джойса хронотоп оповідання замкнено невеликим проміжком часу (один вечір) і простором будинку (спершу дія відбувається в домі сестер Моркан, а завершується в готелі, куди після вечірки приїздить подружжя Конрой). Але й тут має місце антитеза внутрішнього й зовнішнього. Габріель безпосередньо перед застільною промовою, яку він фактично вже оцінив як лицемірну й невдалу, раптом подумки звертається до того, що відбувається на вулиці: «People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park, where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres» [45, 201] (На набережній під вікнами, можливо, стояли люди, дивилися на освітлені вікна й прислухалися до звуків вальсу. Там повітря було чистим. Подалі розкинувся парк, і на деревах лежав сніг. Пам'ятник Веллінгтону був у блискучій сніжній шапці; сніг кружляв, летячи на захід над білим полем П'ятнадцяти Акрів). Як і в попередніх епізодах, структуру невластивого авторського мовлення визначають ключові епітети фрагменту: *lighted windows, gleaming cap of snow, white field*. Пізніше, у готелі, після зізнання дружини погляд Габріеля знову ж таки спрямовується за вікно: «He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead» [45, 219]. (Він сонно стежив, як пластівці снігу, посрібнені й темні, косо летіли у світлі від ліхтаря. Прийшов час і йому почати свій шлях на захід. Так, газети були праві: сніг ішов по всій Ірландії. Він лягав усюди – на темній центральній рівнині, на лисих пагорбах, лягав м'яко на Алленських болотах і летів далі, на захід, м'яко лягаючи на темні

хвилі Шаннона. Сніг ішов над самотнім цвинтарем на пагорбі, де лежав Майкл Фюрей. Його густо намело на похилені хрести, на пам'ятники, на пруті невисокої огорожі, на голі куці терну. Його душа повільно мерхнула під шелест снігу, і сніг легко лягав по усьому світі, наближаючи останню годину, лягав легко на живих і мертвих»). Ці завершальні фрази оповідання, безумовно, виконані в мінорній тональності. Це підтверджують відповідні епітети, які водночас засвідчують розширення того звуженого світу заскорузлого й самовпевненого існування, що було властиве до цього для Габріеля.

Окрім просторового протиставлення значимою в обох оповіданнях є й часова опозиція теперішнього й минулого, що підкріплюється опозицією темряви й світла. Так, коли архієрей пізно ввечері після служби повертається до монастиря, де він живе, і йому повідомляють про приїзд матері, картини давно минулого встають перед ним забарвлені в ясні, світлі тони: *как только стало темно кругом, представились ему его покойный отец, мать, родное село Лесополье... Скрип колес, бляенье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, – о, как сладко думать об этом!*». Дитинство, *«это навеки ушедшее, невозвратное время»* здається йому *«светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле»*. Іншого разу, під час вечірньої служби, слухаючи спів монахів, архієрей сидить у вітварі (*«было тут темно»*) і несподівано поєднує думки про «тот свет» (умовне майбутнє) і дитинство (ідеалізоване минуле), яке уявляється йому світлим і радісним; він відчував: *«душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает!»* У цьому фрагменті насичення невластиво-авторської мови численними епітетами дає можливість зрозуміти внутрішню драму героя, яка має, по суті, екзистенційний смисл, оскільки передвіщає скорий відхід архієрея з «цього» світу – водночас невимовно прекрасного й суєтно-гріховного.

Як зазначає В. Тюпа, «глибинними хронотопічними й ціннісними полюсами життя в «Архієреї» виявляють себе, с одного боку – земна тимчасовість розміреної тривалості теперішнього

(оповідання буквально просякнута часовими мітками років, днів, годин), з іншого – небесна вічність буття. В універсумі з такою системою координат подія смерті виявляється всього лише виходом із тимчасовості і прилученням до вічності...» [110, 49].

Подібно до Чехова, Джойс створює ефект подвійної часової перспективи – теперішнього і минулого. В оповіданні «Мертві» вони протиставлені одне одному головним чином у внутрішньому світі головного персонажа. Автор вдається до відтворення внутрішнього мовлення використовує можливості невластивого авторського мовлення з усіма асоціаціями, які викликаються спогадами героя (вони, зрозуміло, подаються від третьої особи), неясністю, загадковістю та примхливістю руху пам'яті й уяви. Габріель Конрой не вповні усвідомлює свою драму, що полягає в штучності його життя, відчуженні й неможливості встановити дійсно органічний зв'язок з навколишнім світом і найближчими людьми. Він кохає свою дружину, однак не може висловити їй своє заповітне, відчуває себе безпорадним і розгубленим. Тому й намагається перейти межі сьогодення й зануритися в інший, ідеальний світ, яким стають для нього обставини особистого минулого: перший лист, отриманий від Грети, їхній медовий місяць, плавання на кораблі тощо. Однак ці спогади ще більше посилюють відчуття відсутності єднання в даний момент: *He was trembling now with annoyance. Why did she seem so abstracted? He did not know how he could begin. Was she annoyed, too, about something? If she would only turn to him or come to him of her own accord!*» [45, 214] («Він увесь тремтів від збентеження? Чому вона здається такою відстороненою? Він не знав, як розпочати. Чи вона також чимось збентежена? Якби вона обернулась до нього, сама підійшла!»). Єдиний епітет у цьому фрагменті – *abstracted* («відстороненою»), але саме він найбільшою мірою характеризує драму героя.

Специфіка невластивого авторського мовлення в оповіданні Чехова значною мірою зумовлюється тим, що у творі фактично відсутні авторські оцінки й характеристики того, що відбувається. Все, що подається читачеві, виявляється пропущеним крізь призму свідомості героя: нам доступно виключно те, що бачить, чує й відчуває герой твору. Ця оповідна установка, здавалося б, порушується в той момент, коли важко хворий архієрей перестає чітко усвідомлювати навколишнє і тоді його

зображення дається зовні: «От кровотечений преосвященный в какой-нибудь час очень похудел, побледнел, осунулся, лицо сморщилось, глаза были большие, и как будто он постарел, стал меньше ростом, и ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться». Показово, що в цьому фрагменті фактично відсутні епітети, ті ж порівняльні прикметники, що вжито на позначення змін у зовнішності героя, по суті, є констатуючими, а не оцінно-характеристичними, що властиво для епітета. Але після цього епізоду оповідна перспектива доволі несподівано знову переходить до героя, хоча його фізичний стан унеможливило повноцінне сприяння й осягнення як оточуючих, так і самого себе: «... он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он уже *простой, обыкновенный человек*, идет по полю *быстро, весело*, постукивая палочкой, а над ним *широкое небо, залитое солнцем*, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» [120, т.10, 200]. Однак цей нібито несподіваний поворот насправді має глибоке мотивування, оскільки знаменує перехід героя зі сфери «цього» світу в інший світ, де він звільняється від оков суетного земного життя. Невипадково порівняно з попереднім епізодом, де мовлення оповідача не включало в себе слово героя і не містило епітетів, у даному фрагменті явно домінує форма невласне-авторського мовлення, а в ньому знову значне місце займають епітети, що виконують важливі ідейно-сміслові функції.

Опис смерті архієрея в оповіданні відсутній, останній день його життя дається двома реченнями: «Приезжали три доктора, советовались, потом уехали. День был *длинный, невероятно длинный*, потом наступила и долго-долго проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал долго жить» [120, т.10, 200]. На перший погляд, тут має місце лише слово автора-розповідача, однак єдиний епітет, двічі повторений, явно належить сфері героя, адже саме для нього той день був «длинный, невероятно длинный». Таким чином, автор і цей фрагмент, в якому герой фізично вже не може існувати, насичує невласне-авторським словом.

Симптоматично, що розповідь про події наступного дня, тобто пасхальної неділі, за мовленнєвою структурою нічим не від-

різняється від попередньої оповіді, хоча за логікою речей воно мало кардинально змінитися, адже досі було організовано баченням і словом героя. Наявність у передостанньому абзаці тексту очевидних знаків розмовного стилю («одним словом», «по всей вероятности»), численних епітетів, що могли б органічно вписатися в слово героя («гулкий, радостный звон»; «весенний воздух», «ярко светило»), не дає можливості кваліфікувати цей фрагмент як чисто авторське мовлення, у ньому незримо присутнє світосприйняття й слово героя.

Схожим чином встановлюється співвідношення минулого, теперішнього й майбутнього – через психологічні відтінки мовлення (невпевненість), подібності інтонаційно-стилістичного потоку мовлення. Здається, має рацію В.І.Тюпа, полемізуючи з оцінкою деякими літературознавцями цього оповідання як «безмерно печального»: «никаких формальних оснований для такого переосмысления тональности повествующего голоса в тексте не существует. Просто несобственно-прямая речь центрального персонажа продолжает звучать и после его устранения из повествуемого мира, чем лишний раз подтверждается, что слова *преосвященный приказал долго жить* в данном случае указывают не на событие смерти. Статус события данным нарративным актом «присуждается» (нарратор как «свидетель и судия») *преображению*, а не исчезновению героя...» [110, 55]. Все це підтверджує думку про нестаточність смерті героя, його «преображення».

У Джойса між голосами наратора і героя також немає очевидних лексичних і стилістичних розходжень, хоча вони й не зливаються в один голос. Наведемо приклад з фіналу, коли голос оповідача максимально насичується голосом героя, створюючи ефект акцентованого невластне-прямого мовлення: «Gabriel felt *humiliated* by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. While he had been full of memories of their *secret life* together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another. A *shameful consciousness* of his own person assailed him. He saw himself as a *ludicrous figure*, acting as a pennyboy for his aunts, a *nervous, well-meaning sentimentalist*, orating to vulgarians and idealizing his own *clownish lusts*, the *pitiable fatuous fellow* he had caught a glimpse of in the mirror. Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead. He tried to keep up his tone of cold interrogation, but his

voice when he spoke was *humble and indifferent*» [45, 216]. Габріель відчув себе приниженим – через те, що його іронія пропала даремно, через те, що Гретою було викликано з мертвих цей образ юнака, що працював на газовому заводі. Коли він сам був настільки сповненим спогадами про їх таємне спільне життя, настільки сповнений ніжності, і радості, і бажання, у цей самий час вона подумки порівнювала його з іншим. Він раптом із соромом і зняковілістю побачив себе з боку. Комічний персонаж, хлопчик на побігеньках у своїх тіток, сентиментальний добродійник-неврастенік, який ораторствує перед паскудниками і прикрашує тваринні потяги, жалюгідний фат, якого він тільки що мигцем побачив у дзеркалі. Інстинктивно він повернувся спиною до світла, щоб вона не побачила фарби сорому на його обличчі. Він ще намагався зберегти тон холодного допиту, але його голос, коли він заговорив, пролунав принижено й тьмяно...). Суттєво, що в мовленнєвому русі поступово збільшується доля епітетів (виділені в тексті курсивом), що якраз і засвідчує домінування невластне-авторського мовлення.

Габріель, психічний стан якого визначають замовчувані емоції, притлумлені бажання, може знайти духовне звільнення лише у спогадах і мріях, що ми, власне, й бачимо у фінальних сценах оповідання. Парадоксально, що сум'яття почуттів, які сповнюють його, коли він слухає про роман своєї дружини з юнаком із газового заводу та його смерть через неї, відкривають і перспективу подолання драми героя, зумовлюють амбівалентність його внутрішнього стану і ставлення до світу в останній сцені оповідання. Мотив смерті начебто й тут домінує, але в рефлексії героя, витриманій у невластне-авторській манері, вона набуває значення іншої форми існування, на вищому рівні буття. Створюється таке враження, що герой у своїх фантазіях досягає такої широти почуттів і самовизначення, яка є недосяжною для нього у реальному житті, і це знаменує якесь нове, майже містично оновлене єднання з життям. Картина вогню, що асоціюється із юнаком, закоханим у Грету, та символізує замовчану пристрасть Габріеля, замінюється картиною снігу, що продовжує падати на вулиці й по всій Ірландії.

Таким чином, в оповіданнях Чехова і Джойса епітет у комплексі з іншими художніми засобами виступає структуротвірним чинником невластне-авторського мовлення і «працює» на розкриття прихованого художнього змісту творів.

4.4. Музика в художній системі Чехова і Джойса

Насамперед слід зазначити, що музика відігравала дуже важливу роль не тільки в творчості, але й у житті як Чехова, так і Джойса. Майже всі біографи згадують про захоплення музикою, співом у родинях обох письменників, вказують на значення музики у становленні творчої особистості авторів, про місце окремих композиторів та музичних творів у їхній біографії.

Спроби простежити вплив музики на поетику Джойса і Чехова і виявити у найзагальніших рисах музикальність як властивість їхньої прози стосовно англо-ірландського автора узагальнив Росс Мартін у праці «Музика і Джеймс Джойс» (1936). І хоча дослідник не претендує на хоч якоюсь мірою глибокий музикознавчий чи ритміко-інтонаційний аналіз тексту, він робить надзвичайно важливий загальний висновок щодо поетики Джойса: цей автор ставить за мету домогтися, щоб слово набуло такої виразності, якою вона традиційно не наділялося, тобто «примусити» слово викликати у свідомості емоціональні асоціації, які зазвичай викликають гармонія і мелодія. Джойс, згідно з Р. Мартіном, відчутно демонструє, що в першу чергу його цікавить не так семантика слова і не асоціації, які воно створює, а саме звучання цього слова [Цит. за: 208, 59]. Дослідник наголошує, що Джойс намагається так впливати на читача «звуковим словом», щоб пробудити в ньому не тільки «інтелектуальне сприйняття» («perception»), але й «емоційне сприйняття» («sensation») тексту, багатократно збільшуючи у такий спосіб виражальний потенціал слова і досягаючи більш адекватного виконання художнього завдання:

У випадку Чехова достатньо лише поглянути на назви багатьох його оповідань, щоб зрозуміти, що вони закорінені на музиці і музичних мотивах: «Скрипка Ротшильда», «Свирель», «Роман с контрабасом», «Контрабас і флейта» та ін. Показовими є й такі факти: збірка оповідань «Хмурые люди» була присвячена П.І. Чайковському, а той у свою чергу в екземплярі, який потім було віднайдено в його бібліотеці, поставив виразну відмітку у тексті оповідання «Почта»: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись», виділяючи таким чином у ньому цілу низку музичних образів. Інший композитор, С. Рахманінов, відзначив

роботу зі звуком у творі «На пути», епіграфом якого був рядок із вірша Лермонтова «Утёс», і високо оцінив його як власне «музикальне оповідання». Саме це оповідання, сповнене найтоншої лірики, надихнуло композитора на створення симфонічної «Фантазії для оркестру».

У творах Чехова постійно зустрічаємо імена відомих музикантів: Моцарта, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Гуно, Рубінштейна. Сам Чехов неодноразово порівнював свої оповідання і п'єси з музичними творами. Так, про оповідання «Счастье» він сказав, що воно є «Продукт натхнення. Quasi «симфонія» [119, т.6, 667].

Любов до музики зародилася в Чехова ще в юності, одночасно із захопленням літературою і театром. У великій сім'ї Чехових завжди кохалися в музиці. Молодший брат Антона Павловича згадував: «Приходив увечері з лавки батько, і починався спів хором: батько любив співати по нотах і привчав до цього дітей. Крім того, разом із сином Миколою він розігрував дуети на скрипці, причому маленька сестра Маша акомпанувала на фортепіано». Збереглось свідчення одного з товаришів Чехова про те, що він починав вчитися грати на скрипці. В основі музикального чуття – особливе поетичне відчуття світу. В гімназичні роки Чехов захоплювався італійською оперою, потім коло музикальних вражень розширилося: він слухав симфонічну музику. Одним із улюблених композиторів був Мендельсон. Слухання музики – це завжди відкриття, відкриття високого в навколишньому світі і у власній душі. Звукові образи у Чехова надзвичайно різноманітні за своїм характером і емоційним забарвленням. Це голоси оточуючої природи: шепіт берези, стук дощових крапель, глухий шум льодоходу, передзвін годинника, музика церковних дзвонів, гармонійний, ніжний жіночий спів, меланхолійна мелодія скрипки, гра на гармонії, балалайці, роялі. Нарешті, це хвилююча, схожа на саму музику мелодія людської мови.

Музикальність чеховської прози як наукову проблему осмислювали в своїх працях П.М. Біцільлі, М.М. Гіршман, О.П. Чудаков, Л.С. Цилевич, Е.А. Полоцька, Н.М. Фортунатов та ін. Останній, зокрема, присвятив аналізу музичних елементів у структурі творів Чехова низку статей. В одній із них [115] він вказує на організацію внутрішнього ладу чеховських оповідань за музичними принципами, зокрема за принципом

репризності, тобто повтору подібного тематичного матеріалу після проведення якогось іншого, або заснованого на попередній темі, або такого, що знову виникає після якоїсь нової теми.

Щодо Джойса всі, хто його знав, відзначають, що у нього був прекрасний голос тенорного звучання і в молоді роки він виступав зі співом ірландських пісень і балад. Пізніше він захопився англійською мадригальною поезією і музикою XVI ст. – Доулендом, Бердом та іншими елізаветинцями. В 1904 році, тобто в час роботи над «Дублінцями» він навіть мав намір здійснити гастрольну поїздку півднем Англії, для якої підбирав старовинний пісенний репертуар, щоб виконувати його під лютню. Нерідко він вдало імпровізував у народно-баладному стилі, підбираючи акорди на гітарі або на роялі.

На межі століть в Ірландії поширився специфічний національний символізм, і Джойс спочатку був близьким до В.Б. Йейтса і його школи, поділяв захоплення фольклором, народним мелосом, міфологією. Водночас він пережив сильне захоплення французьким символізмом, і символістське світовідчуття та відповідна поетика відчужаються в його перших як віршових, так і у прозових творах, зокрема в поетичній збірці «Камерна музика», у збірці оповідань «Дублінці», романі «Портрет митця замолоду», а пізніше у найбільш знаних його творах – романах «Улісс» і «Фіннеганів Помин». Вважається, що ритміко-інтонаційний лад його творів сформувався на основі символістських уподобань. Але, на нашу думку, в першу чергу тут радше потрібно говорити про ірландське походження і генетичні корені письменника.

Отож музична складова творів Джойса визначається особистісними даними і роллю національної традиції. Добре відомо, що Ірландія має одну з найдавніших і найоригінальніших музичних культур у Європі (не випадково на гербі Ірландської республіки – єдиної із європейських країн – вміщено зображення арфи).

Саме музикальна обдарованість Джойса сприяла тому, що в усіх його творах звучить багато музики і призначені ці твори насамперед для сприйняття на слух; сторінки його оповідань і романів насичені цитатами з пісень і оперних арій, які виконують різноманітні художньо-естетичні функції. Можна сказати, що твори Джойса не просто пов'язані з музикою, вони складаються з неї. Так, за нашими підрахунками в оповіданнях «Ду-

блінців» слова, в яких музика є денотатом, зустрічаються не менше 175 разів, особливо ж часто зустрічаються «music» (43), sing і singing (76), song (17), piano (24), harp (10).

Джойс надає особливого значення слуховим аспектам тексту – ритміці, звукоряду. Його уява не стільки візуальна, скільки слухова. У цьому сенсі автор «Дублінців» займає особливе місце серед письменників ХХ ст.: щоб краще зрозуміти його тексти, їх потрібно читати в слух. Письменник завжди тяжів до музикального аранжування тексту, до паралелізму ритму, емоції, руху думки, використовуючи для цього прийоми алітерації, асонансу, ономапоєї. За цим стоїть принциповий естетичний постулат автора: літературна творчість – найвище з мистецтв, найбільш багате за своїми виражальними ресурсами, слово здатне увібрати себе музику і своїми засобами, на своєму ґрунті втілити її. В.Б. Йейтс називав окремі твори Джойса, «словами, можливо, для музики». Вочевидь, слово «можливо» тут навіть і зайве, адже сам Джойс, висловлюючись про «Камерну музику», чітко підкреслював: «The book is in fact a suite of songs and if I were a musician I suppose I should have set them to music myself» [197, т.1, 20] («Ця книжка фактично є підбіркою пісень і якби я був музикантом, думаю, я сам написав би до них музику»).

Крім такого специфічного ставлення до слова треба взяти до уваги і ту установку Джойса, за якою він, подібно до символістів, відчував неможливість словом виразити онтологічну глибину смислу. І Джойс, як і всі модерністи, намагався перетворити слово на символ. Оскільки символ, згідно з символістською доктриною, не є адекватним вираженням його змісту, а лише натяком на нього, то народжується інтенція замінити мовлення музикою. В цьому сенсі Джойс перегукується, зокрема, з російськими модерністами. Тут згадується, наприклад, Мандельштам із його гаслом «И слово, в музыку вернись» чи слова Андрея Белого про те, що музика ідеально виражає символ, тому символ завжди музикальний. В центрі символістської концепції мови – слово. Більше того, коли символіст говорить про мову, він мислить про слово, яке являє для нього мовлення як таке. А саме слово цінне лише як той шлях, що веде через людську мову у засловесні глибини. «Слово звучить для відзвуку» – цей поетичний афоризм російського поета В'ячеслава Іванова з віршу «Средь гор глухих» поділяли всі символісти, як і висновок із нього – «блажен, кто слышит».

Завдяки багатству своїх виражальних ресурсів, слово здатне увібрати в себе музику і своїми засобами, на своєму ґрунті повноцінно реалізувати її потенціал. Найвиразніший взірець словесного моделювання музикальної форми і музикальної матерії Джойс продемонстрував у романі «Улісс» в епізоді «Сирени». Але подібні спроби в окремих фрагментах тексту спостерігалися в нього й раніше, зокрема й у «Дублінцях», в оповіданнях «Два лицарі», «Земля», «Мертві».

Звичайно, музика в творах Джойса народжується зі слова, і в естетиці Джойса склався свого роду культ слова, і в першу чергу слова, яке не стільки зображує, скільки звучить. Можливо, тут далася взнаки його фізична вада – більшу частину свого життя Джойс провів у стані напівсліпоти, але при цьому він твердо вірив у надзвичайні можливості слова. Хоча фахівці досі не дійшли спільної думки, чи є певні музикальні форми в творах Джойса (фуга з канонам в «Сиренах», «сюїта дімінуендо» в «Камерній музиці», рондо в «Портреті»), але вони сходяться на тому, що письменник вмів наповнював свій словесний текст різноманітними звуковими ефектами і музикальними фрагментами і зумів досягти максимально можливого наближення слова і музики.

Обидва письменники вказують на винятково креативну роль музики у творчому процесі. Коли Джойса одного разу запитали: «Ви шукаєте *mot juste*?», він відповів: «Ні. Слова у мене вже є. Тепер я шукаю бездоганний порядок слів у реченні. Така точна побудова фрази існує для кожної думки. Її я й намагаюсь віднайти» [Цит. за: 29, 117]. Слова Джойса вказують на те, що він переносить основну увагу в пошуках індивідуального стилю у сферу ритміко-синтаксичну. Ритм стане однією з центральних категорій естетичної теорії Джойса, допомагаючи досягти майже музикальної узгодженості всіх тем і мотивів, домогтися стилістичної цілісності книжки. У паризькому щоденнику від 25 березня 1903 року він записує: «Ритм представляється мені першим, формальним, зв'язком різних частин у цілому, або ж зв'язком частини і цілого, в яке ця частина входить складовою... Частини складають єдине ціле, якщо вони підпорядковані єдиній меті» [46, 182].

Ритм «Дублінців» в прямому сенсі слова підпорядкований меті – показати «параліч» у всіх сферах життя міста. У ритмі розповіді відчувається «паралітичність», тобто неповноцін-

ність, нерівномірність, запинання і постійне повернення до попереднього, позбавлений змісту, безкінечний коловоротний рух. Власне архітектоніка збірки, його зовнішня композиція – це рух від «мертвого» до «мертвого», від оповідання «Сестри», в центрі якого смерть священика Флінна, до оповідання «Мертві», головний герой якого Габріель Конрой стикається з мертвотністю як самою сутністю життя, як це не звучить парадоксально. Інтегрованість ритму в структурну єдність «Дублінців» і визначення техніки Джойса як «лейтмотивної», побудованої на повторах, відзначають практично всі, хто заглиблюється у своєрідність поезики письменника [26; 62; 106; 130; 146; 202]. Джойс зізнавався в одному зі своїх листів: «Те, що я повинен виразити... може бути виражене лише багатократним повтором» [46, 173].

Естетика Чехова також побудована на принциповій увазі до вибору слів і їх розстановки з метою досягнення цілісності і звучання фрази. Ось що він писав одній зі своїх кореспонденток, письменнику-початківцю Л.О. Авіловій: «Ви не працюєте над фразою; її потрібно робити – в цьому мистецтво. Потрібно викидати зайве, очищати фразу від «у міру того», «за допомогою», потрібно турбуватися про її музикальність і не допускати в одній фразі майже поряд «стала» і «перестала». Голубонько, такі слівці, як «Безупречная», «На изломе», «В лабиринте» – це ж одна образа. Я ще допускаю поряд «казался» і «касался», але «безупречная» – це шортско, незграбно й годиться лише для розмовної мови, і шортскість Ви повинні відчувати, оскільки Ви музикальні й чутливі...» [119, т. 7, с.93-94].

Як бачимо, навіть побіжний погляд на роль музики в житті Чехова і Джойса, на їх естетичні принципи й настанови дає можливість побачити значущість цієї складової, а численні згадки про музику, музичні жанри, виконання окремих творів, присутність музичних за своїм походженням чи природою образів або пов'язаних із музикою як видом мистецтва спонукають більш детально, на прикладі окремих текстів з'ясувати природу музикальності як властивості поезики обох письменників.

Власне поезика музикальності Чехова і Джойса – складна і багатогранна тема. Розглянемо спершу такий її аспект, як наявність у текстах алюзій і ремінісценцій, пов'язаних із музикою і діячами музики, або митцями слова, в творах яких музика посідає специфічне місце. Характерним прикладом може

бути пряма згадка в оповіданні «Мертві» Джойса про відомого ірландського поета Томаса Мура, точніше основного його твору – збірки «Мелодії», промовиста назва якої підкреслює музикальні інтенції автора.

Габріель Конрой перед промовою на вечірці у своїх тітоньок розмірковує, що краще процитувати і зупиняє свій вибір на більш простому варіанті: «He was undecided about the lines from Robert Browning, for he feared they would be above the heads of his hearers. Some quotation that they would recognise from Shakespeare or from the Melodies would be better...» [45, 182] («Він ще не вирішив щодо цитати з Роберта Браунінга; мабуть, це буде не до снаги його слухачам. Краще б узяти який-небудь усім відомий рядок із Шекспіра чи з «Мелодій»...»). Натяк на відомого, дуже популярного в усіх суспільних прошарках населення поета вказує на роль музики в житті ірландців. Як зазначає А.П. Саруханян, музика «завжди була невід’ємною частиною ірландської поезії, її акомпанементом і камертоном» [99, 398], а при переході на англійську мову вона стала зв’язуючою ланкою між різними художніми традиціями. Народні ірландські балади виконувались як англійською, так і ірландською мовами. «Мелодії» Т. Мура були створені на музикальній основі бардівської поезії, використовують її традиційні теми і мотиви. Спогади про славне минуле, героїчні битви і страждання батьківщини, що втілилися в усталені народні форм, – саме завдяки цим особливостям поезія Мура органічно вписувалася в поетику Ірландського літературного відродження. Звідси й іронія при згадці «Мелодій», при цьому Джойс використовує в «Дублінцях» те саме відкриття, що й Томас Мур. Він пише «духовну історію», а музикальний фон збірки (практично в кожній новелі присутня музика – балади, пісні, арії з опер) служить зв’язуючою ланкою між текстом і підтекстом, теперішнім і міфологізованим минулим Ірландії. Музика, в кращих ірландських традиціях, стає акомпанементом і камертоном прози Джойса.

Цікаво обіграє вказівку на конкретний музичний твір Чехов у повісті «Мое життя». Героїня цього твору Маша Должикова виконує романс П.І. Чайковського «Ніч». Відомо, що Чехов дуже любив цей романс, але в повісті манера його виконання, з одного боку, різко контрастує з його внутрішнім змістом, а з іншого – з характером самої героїні, що засвідчує

коментар розповідача: «Маша, разодетая, красивая... пела: «Отчего я люблю тебя, светлая ночь? ... у нее был хороший, сочный, сильный голос, и, пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую душистую дыню. Вот она кончила, ей аплодировали, она улыбалась очень довольная, играя глазами, перелистывая ноты, поправляя на себе платье, точно птица, которая вырвалась, наконец, из клетки, и на лице было нехорошее, задорное выражение, точно она хотела сделать всем нам вызов или крикнуть на нас, как на лошадей: «Эй вы, милые!»» Ми бачимо, наскільки чужий для Маші один з найчутливіших і глибоких романсів Чайковського. Контрастивна деталь в даному випадку розкриває душевну пустоту й нездатність героїні повісті до глибоких почуттів.

Спільним для Чехова і Джойса є намагання наблизити художню структуру словесно-художнього твору до музичної форми, побудувати його за принципом лейтмотивної організації. Це можна розглядати як на прикладі окремих творів, так і циклів чи збірок. Скажімо, для всієї збірки «Дублінці» ключовим є слово-лейтмотив «death» (як варіант – «dead»), яке досягає своєї кульмінації і багатопланового обігрування в однойменному щодо цього лейтмотиву, останньому оповіданні збірки. В першому ж оповіданні – «Сестри» – цей лейтмотив виражається словом «paralysis», яке оркеструється, як у музикальному творі для посилення звучання теми, словами «grey», «corpse», «idle chalice». В оповіданні «Личини» (або «Двійники», в оригіналі – «Counterparts») таким лейтмотивним словом є «heavy», що передає важкість, беспросвітність життя. Аналогічну функцію в оповіданні «Хмаринка» виконує слово «melancholy», неоднократний повтор якого створює атмосферу пригніченості, нудьги, суму. Слово «Araby», винесене в назву третього оповідання збірки і підкріплене в тексті епітетом «eastern», сприяє виявленню сокровенних почуттів і сподівань підлітка, від імені якого ведеться розповідь. «Склади слова «Аравія», – говорить він, – звучали для мене серед тиші, в якій ніжилась моя душа, й зачаровували мене своїми східними чарами» [45, 59].

Слова-лейтмотиви, на кшталт музичних, у Джойса виконують як функцію вираження підтексту, так і сугестивного впливу на читача. Зазвичай центральні слова-лейтмотиви, як «paralysis» чи «araby», утворюють мотив-основу чи акцентують опорну ситуацію, до яких сходиться вторинна ситуація-повтор.

Цей принцип опорної ситуації отримав подальший розвиток у творах Гемінґвея, в яких подією, що зумовила песимізм та «втраченість» цілого покоління, стала перша світова війна.

У «Дублінцях» саме музикальні асоціації сприяють вираженню й осягненню змістового підтексту оповідань. В оповіданні «Евелін» мелодія сумної італійської пісні створює додатковий прихований план розповіді, що передбачає нерозв'язність долі головної героїні. В оповіданні «Лицарі» звуки арфи зринають в пам'яті Ленехена і поступово викликають в нього відчуття ницості і беззмістовності його життя. В оповіданні «Мертві» пісня «Дівчина з Аугрім» викликає в пам'яті Грети світлий образ юнака, який, на її думку, помер через неї. Її розмова з чоловіком розпочинається з нейтральних тем, але з самого початку вона насичена недомовленістю, паузами і відзначається особливою експресивністю й напругою, виявляючи складні стосунки в їхньому подружньому житті.

Порівняно з Джойсом Чехов, хоч і також витримує єдину тональність своїх творів, але почасти вдається до такого музикального за своєю суттю прийому, як репризність, тобто сполучення подібних і контрастних тематичних мотивів. Вище було згадано ім'я М.Н. Фортунатова, який виявив такі основні риси, що наближають композиційну організацію оповідань Чехова до цієї музичної форми:

1) єдність тематичного матеріалу, що піддається інтенсивній ритмічній розробці;

2) контрастне протиставлення двох емоціонально-образних систем чи, висловлюючись у термінах музики, тематичних груп – головної і побічної партії: «із зіткнення двох різних емоціонально-образних потоків і народжується особливо інтенсивний розвиток, сповнений драматичних колізій» [115, 174];

3) тричастинність побудови з яскраво вираженою функцією обрамлення, репризності; у процесі свого становлення сонатна форма проходить три ступені, три основних стадії розвитку: «експозицію (виклад двох контрастуючих музикальних образів); розробку, де відбувається розвиток матеріалу експозиції, значні зміни, перетворення вже озвучених тем; і репризу – повтор матеріалу експозиції, що варіюється або залишається попереднім» [115, 174-175].

При цьому елементи фабули не стають композиційними вузлами в поезії Чехова, вони не організують структуру твору, а,

навпаки, виявляються художнім матеріалом, що втягується в діалогічний розвиток цих емоційно-образних потоків-тем. Розвиток дії в чеховських творах відбувається не за рахунок включення нового матеріалу, що руйнує вихідну рівновагу – розробці піддаються самі ці початкові теми, які лише ускладнюються і збагачуються, завдяки залученню цих «нових обставин». Звідси й враження незвичайної цілісності чеховських оповідань, що ріднить їх із ліричними віршами.

Н.М. Фортунатов детально зупиняється на аналізі оповідання «Чорний монах» і аналізує відповідність його структури тричастинній сонатній формі. Зокрема, він цитує думку видатного композитора Д. Шостаковича, який називав цей твір Чехова «одним із найбільш музикальних творів російської літератури» [115, 142]. Ми ж коротко охарактеризуємо принципи музикальної організації оповідання «Архієрей».

У першому розділі, що представляє собою експозицію, задається звучання контрастних двох тем, які далі, протягом здійснення події розповідання, піддаватимуться інтенсивному розвитку. Спершу виникає головна партія: тема екзистенціальної самотності, розгубленості, хвороби, відчуженості від навколишнього світу. Провідними мотивами першої сцени стають мла, пітьма, плач. Образи туману, мороку передають суб'єктивне відчуття незрозумілості, чужості зовнішнього світу, відсутності в ньому ладу й змісту, втрати орієнтації. У цій сцені навколишній світ представляється героєві аморфним (*«толпа колыхалась как море»*), знеособленим (*«все лица – и старые, и молодые, и мужские, и женские – походили одно на другое, у всех <...> было одинаковое выражение глаз»*); у своєму горизонтальному вимірі (про значення співвідношення горизонталі й вертикалі в хронотопі ми говорили в підрозділі 3.2).

Слідом за головною партією виникає побічна, котра є її антитезою, що підкреслює їх зовсім різна емоційна забарвленість (нагадаємо, що в музиці обидві партії абсолютно рівноправні й самостійні). Це тема благодатної сили, що існує в світі й перетворює його, тема радості, любові, єднання з усім навколишнім. Наступні епізоди першого розділу пронизані мотивами світла, яскравого сльва, радості, сміху й дзвону. Пейзаж підсилює враження стрункої гармонії природного світу, який сприймається в його вищій цілісності і єдності: *«все было кругом так молодо, так близко, все – и деревья, и небо, и*

даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда». В руслі цього нового емоційного потоку виникає і розвивається тема спогадів преосвященного Петра про його дитинство, спогадів, спровокованих радісною звісткою про приїзд матері. Період дитинства зберіг у душі архієрея пам'ять про особливе світовідчуження: про безпосереднє переживання благодаті, почуття радості й любові до всього світу, почуття загального всезв'язку. Однак закінчується перший розділ новим звучання основної партії, яку тепер уводиться образом отця Сисоя. Це один з тих другорядних персонажів, образи яких сприяють формуванню в оповіданні ритму «об'єктивного часу», що стримує тем «часу суб'єктивного». Сисой зі своїм незмінним *«Не ндравится мне все это!»* и *«нечего там ... чего уж!»* з'являється наприкінці кожного зображеного в оповіданні дня життя архієрея, і останніми словами, вимовленими біля ліжка помираючого архієрея, також є репліка Сисоя. Тим самим його образ співвідноситься з образом невблаганної фізичної смерті, безслідного зникнення, з мотивами Еклезіаста.

На початку другого розділу знову звучить побічна партія, коли після короткого повідомлення про невідкладні справи преосвященного відбувається, нарешті, довгоочікувана зустріч із матір'ю. Але буквально відразу ж різким дисонансом до побічної партії вторгається головна. Поступово вона стає домінуючою, і матеріал побічної партії розробляється вже в її тональності. Безособові соціально-рольові установки виявляються непереборною перешкодою для зустрічі найближчих людей. Сутнісний зв'язок сина й матері ніби спростовується зовнішнім, формальним статусом – положенням архієрея й простої неосвіченої жінки. Тепер раптовий спогад преосвященного забарвлений деякою гіркотою, він відчуває, що воскресити колишні стосунки неможливо. Мотиви основної партії: мотиви хвороби, відчуженості, самотності, туману, що приховує від героя найголовніше, – звучать усе сильніше і наполегливіше, вторгаючись на «територію» побічної партії.

Головна партія, що перемогла в другому розділі побічну, відкриває й третій розділ, що є кульмінацією розвитку двох тем. Вони реалізуються через зіткнення двох часових планів – сьогодення і минулого. Головна партія вже не пов'язана з конкретним оповідальним моментом, ситуацією, пережитою тут і зараз. Незважаючи на те, що все оповідання буквально пронизане

часовими мітками, вказівками дня й години, у цьому розділі головна партія звучить так само, як і в першому розділі, акцентуючи автоматизм, знеособленість і беззмістовність наявного існування, що намагається поглинути все життя людини. Побічна партія також уже не співвідноситься з конкретним часовим відрізком – дитячими роками архієрея. З реального минулого вона переходить у план можливого, план надії і бажання. Ця тема пов'язується не з наявним, а з належним буттям. У земному світі герой досяг багато чого, але він так і не знайшов внутрішньої згоди із самим собою, йому здається, що у своєму житті він так і не зумів здобути це належне, обітоване. Земний світ з його недосконалістю, гріховністю ввергає архієрея в зневіру й розпач.

У четвертому розділу спочатку звучить побічна партія – в картинах весняної природи, що доповнюється описом племінниці Каті, в якому домінують мотиви світла, саява. Катя нерозривно пов'язана з буттям, укорінена в ньому, їй невідомі відчуженість і відсторонення, як дитина, вона має безмежну довіру до світу, перебуває у вічності сьогодення. Катине відношення до світу знаходить безпосередній відгук у душі героя, викликає справжнє співпереживання – радісний сміх і щирі сльози. Але на цьому розробка побічної партії закінчується й наступає репріза. Головна й побічна партії знову проводяться окремо, але з'являються вже у своєму розробленому, збагаченому, варійованому виді. Ці партії увібрали в себе всі колишні мотиви й звучать тепер з особливою силою й чистотою. Головна партія остаточно закріплює за собою план наявного буття, горизонтального виміру, що зрівнює між собою минуле, сьогодення й майбутнє, позбавляючи існування вічного смислу.

У загальній композиційній організації оповідання так само задані два незбіжних, контрастних часових плани – час циклічного буття і Священної Історії, яку несуть події Страсного тижня. Смерть героя приходить на Велику суботу, день, коли Христос уже вмер, але ще не воскрес.

Фінал оповідання має підкреслено відкритий характер, що почасти нагадує форму сонета, де в заключних тривіршах дається ліричний синтез теми чотиривіршів. Якщо ж продовжити аналогію з музичною формою, то можна назвати його кодою. Рух «суб'єктивного часу» героя переміняється всеперемагаючим потоком вічного часу, в якому спростовується смерть і позірна безглуздість життя.

Відзначені особливості художньої структури «Чорного монаха» і «Архієрея» представляють собою не виняткове, випадкове чи одиничне явище, але явище типологічне для творчості А.П. Чехова. Про це свідчать такі оповідання, як «Припадок», «Гусев», «Скрипка Ротшильда», «Дом с мезоніном», «Счас-тьє», «Студент».

Часто Чехов вдавався до такого нетрадиційного і вельми нечасто вживаного в епічних творах прийому, пов'язаного з музикальними принципами організації художнього матеріалу, як несподіване перемикання тональності розповіді. Зазвичай Чехов реалізовував цей прийом включенням у мовленнєве розгортання тексту якої-небудь однієї фрази зовсім іншого тембру чи забарвлення. Яскравий приклад використання цього прийому зустрічаємо, наприклад, в оповіданні «Восени». Описуючи персонажа, який через п'ятику ледь тримається на межі життя, він показує його в момент, коли той в холону осінню ніч втрачає останній спогад про минуле щастя – медальйон із зображенням дружини: «Холод становился все сильней и сильней, и, казалось, конца не будет этой подлой темной осени. Барин впивался глазами в медальон и все искал женское лицо... Тухла свеча... Весна, где ты?» [119, т.2, 241]. Різка міна ритму в даному випадку має вплинути на читача, підвищити його здатність до сприйняття глибинного змісту тексту.

Звернемо увагу ще на один прояв музикальної поетики Чехова і Джойса. Це – обумовленість ритму прози обох авторів музикальними принципами і мотивами.

Порівняймо спершу у цьому зв'язку оповідання Джойса «Після перегонів» і «Два лицарі». Якщо в першому ритм задається опорною ситуацією, означеною назвою оповідання, і характеризується динамічністю й фрагментарністю, то в другому оповіданні через меншу насиченість подіями і швидкість пересувань героя (в основному він бездіяльно вештається вулицями Дубліна) ритм здається сповільненим і загалом неакцентованим. Зміщення ритмічної домінанти відбувається завдяки нібито випадковій появі в тексті музики. Звуки арфи, які чує Ленехен, але які наче проходять крізь нього, ніяк не відбиваючись у свідомості та емоційному стані, раптом повертаються до нього: «His gaiety seemed to forsake him and, as he came by the railings of the Duke's Lawn, he allowed his hand to run along them. The air which the harpist had played began to control his

movements. His softly padded feet played the melody while his fingers swept a scale of variations idly along the railings after each group of notes...» [45, 79-80] («Веселий настрій, вочевидь, полишив його, і проходячи повз Дьюк-Лоун, він провів рукою по огорожі. Мало-помалу мелодія, яку грав арфіст, підкоряла собі його рухи. Ноги у м'якому взутті виконували мелодію, а пальці після кожної фрази ліниво вистукували варіації по огорожі»). Виявляється, що гуляка й цинік Ленехен здатен на усвідомлення ницості свого існування: «This vision made him feel keenly his own poverty of purse and spirit. He was tired of knocking about, of pulling the devil by the tail, of shifts and intrigues. ... He had walked the streets long enough with friends and with girls. He knew what those friends were worth: he knew the girls too. Experience had embittered his heart against the world...» [45, 81] («Це видіння викликало в ньому гостре усвідомлення власного злиденства. Він стомився від неробства, від вічних митарств, від інтриг і вивертів. Достатньо він вештався вулицями з друзями і дівчатами. Він знав ціну друзям і дівчат знав наскрізь. Життя озлобило його серце, настроїло проти всього...»). Але ці паростки людяності надто слабкі: врешті-решт його свідомість цілком поглинається цинічним результатом побачення його більш удачливого приятеля: золота монета, яку той отримує від своєї знайомої, повертає його у порочне коло гультайства.

Особливо виразним прикладом зв'язку ритму прози Джойса з музикою є оповідання «Мертві». Його завершальний епізод є чи не найбільш музикально-ритмічним фрагментом усієї збірки. На рівні фонетичної і образно-символічної структури ритм цього твору створюється за рахунок постійних алітерацій і хіазму (Порівн.: *His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling like the descent of their last end, upon all the living and the dead* [45, 219]; курсив наш – Р.С. У перекладі, навіть за умови ретельного врахування специфіки оригіналу авторська інтенція наскрізного інтонування тексту неминуче втрачається, порівн.: «Габрієлева душа поволі омлівала, коли він дослухався, як сніжинки, кружляючи, несуться через усесвіт і тихо падають, наче вирок неминучої долі, на всіх живих і мертвих» [48]). У контексті декількох синтагм і всього текстового фрагменту фіналу оповідання даний звуко-смісловий ефект ще більше посилюється настійливим повтором іменника *snow* і слів одного з ним лексико-семантич-

ного поля – *cold, flakes, cool, winter, white*. Образ снігу наприкінці оповідання перетворюється на символ могильного «холоду». Але алюзія не настільки прозора, як може здатися на перший погляд. Вона була закладена в підтексті «Дублінців» значно раніше, а в тексті втілюється через особливий музикальний ритм, коли останні абзаци імітують своїм ритмом кружляння-падіння снігу [106, 74].

Не менш суттєвим чинником загальної музикальності багатьох творів Чехова і Джойса є безпосередній зв'язок із музикою центральних персонажів того чи іншого твору. Так, в образі головного героя оповідання Джойса «Нещастя» містера Даффі відтворено тип митця-аскета, що присвячує все своє життя мистецтву, відчужується від людей і живе в тісній келії подалі від суетного світу. Вже на самому початку оповідання розповідач дає детальний опис (своєрідний каталог) його помешкання, зовнішності, звичаїв. Містер Даффі явно нагадує композитора Сальєрі, який зайнятий кропіткою працею з творення самого себе, який цілком поглинутий вирішенням глобальних проблем і вірить тільки самому собі, своєму розуму. Одна нібито незначуща деталь вибивається з загального тону: «His liking for Mozart's music brought him sometimes to an opera or a concert: these were the only dissipations of his life...» [45, 120] («любов до Моцарта приводила інколи його в оперу чи в концерт – це було єдиною розвагою в його житті...»). Саме на концерті він знайомиться з місис Сініко; знайомство переростає в щось значно більше: “The dark discreet room, their isolation, the music that still vibrated in their ears united them...” [45, 124] («темна, тиха кімната, усамітнення, музика, що досі звучала в їхніх вухах, зближувала їх»). Але він розбиває серце жінки, яка щиро його покохала. Для Джойса тут важливо показати не стільки жорстокість людини, скільки поставити проблему: чи сумісні геній і злочин, митець і духовне вбивство. Образ містера Даффі можна типологічно зіставити з персонажами п'єс Г. Ібсена (Сольнеса, Боркмана, Рубека), яким у той час був захоплений Джойс і навіть написав декілька критичних есе про його драматургію. Всі вони, згідно з інтерпретацією Джойса, є вбивцями, оскільки вбили душу жінки, які їх любили, а тому й не справжні митці, їх душа також мертва. Покарання містера Даффі, як і, до речі Сальєрі, полягає в усвідомленні своєї провини, визнання себе вбивцею.

Подібно до персонажа Джойсового оповідання Коврін, головний герой «Чорного монаха», зачарований музикою. Серенада Брага, яка неодноразово повторюється в оповіданні Чехова, і музика Моцарта, що згадується в «Нещасті», з'являються в тексті тоді, коли герої щасливі в коханні, і є тлом інтимних переживань або – пізніше – спогадів про них. Музикальний лейтмотив стає чи не найважливішим засобом вираження підтексту в обох оповіданнях. Детальний аналіз цих творів в аспекті співвідношення епіфанії і символу як основних засобів створення підтексту у Чехова і Джойса представлено в підрозділі 4.2 монографії, наразі ж констатується лише той важливий момент, що конфлікт зовнішнього і внутрішнього розгортається в творах через музикальні лейтмотиви, і неспроможність обох персонажів, їхня смерть (у Джойса – духовна, у Чехова духовна і фізична) опосередковано втілюється за допомогою музики.

Нерозривний зв'язок теми кохання і теми музики наявний не лише в цих двох оповіданнях Чехова і Джойса. У російського автора ми спостерігаємо його в оповіданнях «Аріадна», «Припадок», «Пані з собачкою», . повісті «Мое життя» та ін. У Джойса – в «Евелін», «Землі», і особливо в «Мертвих». Головний герой останнього Габріель Конрой збуджується любовними почуттями під впливом музики. Оповідання насичене словосполученнями, що відносяться до цієї теми і включає музикальні терміни, імена співаків, назви музичних творів: *was singing; listening to distant music; the voice and the piano; in the old Irish tonality; the singer seemed uncertain both of his words and of his voice; the singer's hoarseness; the old square piano in the back room; The Lass of Aghrim; Distant Music; singing in the second part of the Gaiety pantomime; one of the finest tenor voices; a trill of octaves in the treble and a final deep octave in the bass; packed night after night; an Italian tenor; five encores to Let me like a Soldier fall; introducing a high C every time; prima donna; Dinorah, Lucrezia Borgia; Caruso; Parkinson; a beautiful, pure, sweet, mellow English tenor.*

Художньо-естетичне функціональне навантаження даних словосполучень полягає у вираженні потенційно існуючої ідеї гармонії, порозуміння з навколишнім світом. Особливо глибокий зміст несе в собі вираз *Distant Music* (буквально: «дистантна музика», тобто далека музика, яку ледь чутно), який вказує на те, що досягнення Габріелем гармонії зі всім світом,

переживання епіфанії для нього можливе, але в даний момент віддалене. Йому ще слід осягти переміни у своєму ставленні до дружини, до життя, перетворення свого світорозуміння з «мертвого» на «живе».

Значно сприяє відчуттю музикальності у творах Джойса і Чехова насичення їх різноманітними звуками. Джойс надзвичайно багату звукову палітру створює, зокрема, за допомогою дієслів, більша частина яких передає різноманітні звуки або сигналізує про певне сприйняття звуку (*urge, call, moan, hear, cry, sigh, mourn*), в інших випадках звуковий образ створюють дієслова і словосполучення, як-от: *rain ...falls, softly, falling, calls me, sadly calling, muttering rain weeps*. Часто Джойс при створенні звуко-сміислової картини використовує прийом ономапої (ефект, коли слова і словосполучення імітують природні звуки) паралельно з прийомами алітерації та асонансу.

Подібно до цього і Чехов за допомогою звукоуподібнення надає своїм творам музикального характеру. Негармонізовані звуки поряд із власне музикою є компонентами цілісної художньої системи і мають свою поетичну семантику. Звуковий діапазон оповідань Чехова доволі широкий, і поетична семантика звуків різноманітна. Так, в оповіданні «У вагоні», де зображується поїзд, що мчить нічним степом, читаємо: «Что-то будет, что-то будет!» – стучат дрожание от старости лет вагоны... «Огого-гого-о-о» – подхватывает локомотив...» [119, т.1, 84]. Звуки тут індивідуалізовані й психологізовані в тому сенсі, що вони передають стан тривоги і передчуття недоброго, що обіймає пасажирів. У повісті «Дуель»: «Волны тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф!» [119, т.7, 440]; у «Вбивстві», де колорит оповідання досить хмурий і суворий, цей звук передано вже інакше: «Направо была сплошная, беспросветная тьма, в которой стонало море, издавая протяжный, однообразный звук: «...а...а...а...а...а...» [119, т.9, 159]. У повісті «Три роки» прикажчики вітають Лаптева із «законом шлюбом»: «Оттого, что почти через каждые два слова они употребляли с, их поздравления, произносимые скороговоркой, например, фраза: «Желаю вам-с всего хорошего-с» слышалась так, будто кто хлыстом бил по воздуху – жвысс» [119, т.9, 34]. В «Мужиках» зображено звуки набату: «Около избы десятского забили в чугунную доску. Бем, бем, бем... – понеслось по воздуху» [119, т.9, 295]. Ціла гама звуків розгорнута в оповіданні «Случай из

практики»: «Около одного из корпусов кто-то бил в металлическую доску, бил и тотчас же задерживал звук, так что получались короткие, резкие, нечистые звуки, похожие на «дер... дер...дер...». Затем полминуты тишины, и у другого корпуса раздались звуки, такие же отрывистые и неприятные, уже более низкие, басовые – «дрын...дрын...дрын... Послышалось около третьего корпуса: «жак...жак...жак...». И так около всех корпусов...» [119, т.10, 81].

Яскравий приклад роботи зі звуком спостерігаємо в оповіданні «На пути»: «На дворе шумела непогода. Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться во внутрь. Хлопая дверями, стуча в окна, и по крыше, царапая стены, оно то грозило, то умоляло, а то утихало ненадолго и потом с радостным предательским воем врывалось в печную трубу, но тут поленья вспыхивали, и огонь, как цепной пес, со злобой неся навстречу врагу, начиналась борьба, а после нее рыдания, визг, сердитый рев... В церкви... стали бить полночь. Ветер играл со звоном, как со снеговыми хлопьями; гоняясь за колокольными звуками, он кружил их на громадном пространстве, так что одни удары прерывались или растягивались в длинный волнистый звук, другие вовсе исчезали в общем гуле» [119, т.7, 463].

Як бачимо, звуки допомагають обом авторам висвітлити внутрішній світ героя, його душевний стан, створюють емоційну атмосферу твору і ефективніше доносять до читача його ідейно-філософський смисл.

Таким чином, поетика музикальності Чехова і Джойса – складна і багатогранна тема. Вона присутня в самому житті і творчих установках авторів і поетикально оприявнюється в таких аспектах, як алюзії і ремінісценції, пов'язані з музикою і діячами музики, або митцями слова, в творах яких музика посідає специфічне місце; зв'язок із музикою центральних персонажів того чи іншого твору; у подібності (чи дотичності) художньої структури словесно-художнього твору до музичної форми, присутності у тексті лейтмотивної структури і організації його за принципами репризності й контрапункту; у зв'язку ритму прози обох авторів із музикою, тобто специфічній ритміко-інтонаційній і фоносемантичній структурі прози, що наближає її до музики.

Висновки

Застосування системного підходу до малої прози Дж. Джойса і А.П. Чехова з позиції жанрової ідентифікації і поетикальної своєрідності дозволяє суттєво розширити уявлення про індивідуально-авторську поетику обох письменників і пролити світло на істотні закономірності еволюції малої прози на межі XIX – XX ст.

Творчість Дж. Джойса і А.П. Чехова виразно репрезентує трансформації жанрових форм малої прози у літературному процесі кінця XIX – поч. XX ст. На межі століть відбувається переорієнтація змістового вектора малої прози: від зовнішньої дії до внутрішнього світу людини; на структурному рівні спостерігається звуження горизонту оповіді від всевідання до кута зору героя, що знаменує розрив із попередньою новелістичною традицією об'єктивованої оповіді і спричиняє порушення її строгої архітектонічної будови. На противагу «епічному» оповіданню набуває розвитку «ліричне оповідання», в якому основна увага зосереджується не на фабульних перипетіях, а на «внутрішніх змінах, настроях, почуттях», відкритті сутності персонажа, і часто саме тому таке оповідання має відкритий фінал. За структурою наративу в такому оповіданні головним є творення полісуб'єктної організації розповіді, в якій голос автора-розповідача вступає у складний діалог з іншими голосами-свідомостями. Саме тут концентруються центральні проблеми того новаторського підходу до малої прози, який було реалізовано Джойсом і Чеховим, по суті, незалежно один від одного.

Сюжетна сфера оповідань А.П. Чехова і Дж. Джойса відзначається зниженням фабульно-подієвої гостроти, фрагментарністю й невідібраністю епізодів, авторським невтручанням у розвиток подій, їх розчиненням у повсякденному потоці життя, відсутністю відкритого мотивування поведінки персонажів і прямих причинно-наслідкових зв'язків у характерологічній парадигмі.

Своєрідність сюжетної структури оповідань Джойса і Чехова розкривається через поняття «події»: для Чехова подія вже втрачає першочергове значення, але ще залишається структуротвірною основою; натомість у Джойса домінує не подія як центр чи квінтесенція певного процесу, а сам процес, фрагмен-

тизований і позбавлений доцентрових акцентів. Такий спосіб сюжетного моделювання застосовано до більшості оповідань «Дублінців», особливо ж виразно він постає у «Сестрах», «Зустрічі», «Двох лицарях», «Дні плюща» та ін.

Нова організація сюжету істотно впливає на спосіб ведення розповіді. Джойс розгортає наратив таким чином, що певна історія «не розповідається», а «показується». Авторська участь при цьому зводиться до мінімуму не лише в розгортанні подій, але й у описах, характеристиках героїв; причинно-наслідкові зв'язки жодним чином не акцентуються, скоріше, навпаки, всіляко вуалюються. Як і Джойс, Чехов уникає описувати «від автора» душевний стан героїв; цей душевний стан є зрозумілим із зіставлення дій і вчинків героя з деталями його внутрішнього монологу, подробицями сприйняття дійсності, думок і почуттів, що відбилися в його внутрішньому мовленні. Яскравими зразками такої художньої структури є оповідання «Іменини» Чехова і «Мертві» Джойса. При цьому своєрідність психологічного аналізу в творах обох авторів полягає в тому, що вони уникають аналітичного психологізму і віддають перевагу розкриттю внутрішнього стану людини з допомогою портретних і предметних деталей, пейзажу, жестів, вчинків. Натомість авторські «аналізи-мотивування» цілком відсутні.

Важливу роль у художній концепції відіграє хронотопна структура творів. Домінантою хронотопу в обох авторів є міфопоетично зумовлена циклічно-коловоротна модель, що постає у двох протилежних з погляду аксіології варіантах: 1) як «дурна нескінченість» одноманітного повторювання повсякденності; 2) як утвердження ідеї вічного повернення до цінностей природного буття. Водночас якщо в процесі художнього розвитку Джойса ця модель еволюціонувала виключно в межах першого варіанту, то у пізніх Чеховських творах спостерігається тенденція до втілення позитивної конотації циклічного міфопоетичного коловороту як повернення до непроминальних цінностей правди і краси, що одвічно спрямовують людське життя.

Ідея циклічного часового руху співвідноситься в обох авторів із замкненим простором. Як у Чехова, так і у Джойса переважає побутовий простір. Але якщо автор «Дублінців» для своїх персонажів не бачить ніяких можливостей подолання замкненості (так і не виїде з нареченим до Аргентини Евелін

з однойменного оповідання, не потрапить до Лондона Малюк Чандлер з оповідання «Хмарина», назавжди залишиться в пансіоні містер Доран), то герої Чехова (особливо пізнього періоду творчості) знаходять у собі сили вирватися з просторових, а відтак і буттєвих обмежень. Так розв'язується ситуація з Надією в оповіданні «Наречена»; долає тягар повсякденності через прилучення до «вічного» життя архієрей з однойменного твору; розриває пута «дурної нескінченності» студент Іван Великопольський («Студент»), відкриваючи перспективу божественної радості буття.

У наратологічній сфері типологічна подібність стратегій Джойса і Чехова визначається співвідношенням між подією розповідання та розказаною подією, референтною та комунікативною ситуацією, що має смислороджувальний ефект і дає можливість зрозуміти неочевидні світоглядно-моральні переміни, які відбуваються з персонажами і оповідачем. На мовно-стильовому рівні для обох авторів сутнісною є дифузія власне авторського і персонажного мовлення і драматизація оповіді шляхом підвищення змістово-структурної ролі діалогу.

Для оповідань Чехова (особливо пізнього періоду творчості) характерним є творення багаторівневої системи нараторів, співвідношення між якими створює сюжетну і смислову напругу тексту. На відміну від А.П. Чехова Дж. Джойс у малій прозі зазвичай не вдається до надто складних наративних форм і не створює багаторівневу оповідь. Навіть така поширена в новелістиці наративна ситуація, як «Я-оповідь», у нього зустрічається не часто. Із п'ятнадцяти оповідань збірки «Дублінці» лише три («Сестри», «Зустріч», «Аравія») мають саме таку оповідно-композиційну форму. Але навіть тоді, коли в оповіданні є лише один наратор, а подія розповідання і розказана подія начебто зовсім не розводяться (ні в часі, ні в просторі, ні за лексико-граматичними параметрами), можна віднайти безпосередньо у вербально-композиційному розгортанні тексту приховані маркери, що вказують на неоднорідність цих подій та значущість співвідношення між ними.

Значущою для обох авторів є увага до предметного світу, символізація деталі як основного засобу створення художнього підтексту. Домінантними формами образності в поезії Дж. Джойса і А.П. Чехова є символ і епіфанія, які тісно пов'язані між собою. Чехов наскрізно символізує оповідь, наси-

чуючи багатозначним змістом деталі предметно-художньої зображальності. У Джойса епіфанія виникає на основі символу й водночас розширює його функціональну сферу, стає чинником і елементом наративної організації тексту, формує діалогічно-комунікативний статус розповіді. Якщо у Чехова спостерігається лише початкова тенденція до наративізації символу, то у Джойса ця потенційна тенденція послідовно реалізується в художній практиці, відкриваючи перспективу подальшого розгортання наративного дискурсу в розрізі діалогу автора і реципієнта.

І А.П. Чехов, і Дж. Джойс активно послуговуються у своїх художніх системах деталями предметно-художньої зображальності. Спільним для них є поєднання двох планів розповіді: підкреслено реального, насиченого деталями побуту, топографії, описом звичаїв, і прихованого, неочевидного, пов'язаного з оцінкою складних, неоднозначних життєвих ситуацій і вираженням конфліктів внутрішнього світу людини. Головна особливість використання деталей обома митцями полягає в тому, що читацьке уявлення про внутрішнє життя персонажа, чинники його поведінки, загалом про соціум, в якому живуть герої, складається не з їхніх висловлювань і авторського коментаря до них, а на основі асоціацій, що виникають завдяки вдало підібраним предметним деталям.

З-поміж зображально-виражальних засобів Джойса і Чехова особливо значущим є епітет. З одного боку, для обох письменників є характерним економне використання епітетів оціночного і характеризаційного плану, а з другого – епітет відіграє сутнісну роль в синтезі авторського і персонажного дискурсу. У комплексі з іншими художніми засобами епітет виступає структуротвірним чинником невластиво-авторського мовлення і «працює» на розкриття прихованого художнього змісту творів.

У формуванні художніх систем Чехова і Джойса істотну роль відіграла музика. Вона оприявнюється в таких поетикальних аспектах їхньої малої прози: 1) цитати, алюзії і ремінісценції, пов'язані з музикою і діячами музики, або митцями художнього слова, в творах яких музика посідає специфічне місце; 2) зв'язок із музикою центральних персонажів того чи іншого твору; 3) у подібності (чи дотичності) художньої структури літературного твору до музичної форми, актуалізації в тексті лейтмотивної структури і організації його згідно з принципами

музикальної репризності й контрапункту; 4) у зв'язку ритму прози обох авторів із музикою, тобто у специфічній ритміко-інтонаційній і фоносемантичній структурі прози, що наближає її до музики.

Структурно-розповідні та образно-стильові відкриття Дж. Джойса і А.П. Чехова зумовили високий рівень художньо-естетичного новаторства письменників, творчість яких у сфері малого епічного жанру спричинилася до продуктивних змін у його еволюції і відкриття нових модифікацій у прозі таких видатних продовжувачів А.П. Чехова і Дж. Джойса, як Е. Гемінгвей, В. Фолкнер, Г. Гессе, А. Платонов та ін.

Список використаних джерел

1. Абрамович С.Д. «Живая» и «мертвая» душа в художественном мире Чехова-повествователя (романтический тип поведения в изображении Чехова) : Учеб. пособие / С.Д. Абрамович. – К. : УМК ВО, 1991. – 88 с.
2. Абрамович С.Д. Обретение вечности как метасюжет зрелого Чехова // Мова і культура: Науковий журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т.1 (137). – С. 5-13.
3. Аверинцев С.С. Символ / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Т.6. – М. : Советская энциклопедия, 1970. – С. 3–82.
4. Аверинцев С.С. Софія – Логос. Словник / С.С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с.
5. Акимов Э.Б. Поэтика раннего Джойса : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. фил. наук; спец. 10.01.05 «литературы народов Европы, Америки и Австралии» / Э.Б. Акимов; Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – М., 1996. – 14 с.
6. Аллен У. Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня / Аллен Уолтер; [пер. с англ]. – М. : Прогресс, 1970. – 424 с.
7. Анализ художественного текста (эпическая проза): хрестоматия / [сост. Н. Д. Тамарченко]. – М. : РГГУ, 2004 (II). – 442 с.
8. Антонов С. Письма о рассказе / Сергей Антонов. – М. : Советский писатель, 1973. – 300 с.
9. Антонова Е.Я. Пространство и время в ранней прозе Дж. Джойса: “Дублинцы” и “Портрет художника в юности” : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. фил. наук; спец. 10.01.05 “литературы народов Европы, Америки и Австралии” / Е.Я. Антонова. – Санкт-Петербург, 1999. – 22 с.
10. А.П. Чехов: pro et contra : Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в. : Антология / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб. : РХГИ, 2002. – 1072 с.

11. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики : сб. ст. / Сергей Дмитриевич Балухатый. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – 320 с.
12. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт; [перевод с фр. Г.К. Косикова] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / [состав, общ. ред., вступ. ст. Косикова Г.К.]. – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – С. 387–422.
13. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 364 с.
14. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
15. Білецький Ф.М. Оповідання. Новела. Нарис / Ф.М. Білецький. – К. : Дніпро, 1966. – 89 с.
16. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох / Гарольд Блум; [пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
17. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : [підручник] / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
18. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
19. Бунин И.А. О Чехове / Иван Алексеевич Бунин. – Режим доступу : http://imwerden.de/pdf/bunin_o_chehove_1955.pdf
20. Бурцев А.А. К вопросу о поэтике раннего Джойса : (на материале сб. «Дублинцы») / А.А. Бурцев // Стилистические исследования художественного текста. – Якутск, 1986. – С. 35–45.
21. Бурцев А.А. Английский рассказ конца XIX – начала XX века. Проблемы типологии и поэтики : Дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.05 «литературы народов Европы, Америки и Австралии» / Анатолий Алексеевич Бурцев. – М., 1990. – 350 с.
22. Виноградов И.А. О теории новеллы / Иван Архипович Виноградов // Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. – М. : Советский писатель, 1972. – С. 240–311.

23. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук ред. О. Галича. – Київ : Либідь, 2001. – 488 с.
24. Гарин И.И. Век Джойса / Игорь Иванович Гарин. – М. : Терра – Книжный клуб, 2002. – 848 с.
25. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы : Очерки русской литературы XX века / Борис Михайлович Гаспаров. – М. : Наука : Восточная литература, 1994. – 303 с.
26. Генієва Е.Ю. Художественная проза Джеймса Джойса : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Екатерина Юрьевна Генієва. – М., 1972. – 393 с.
27. Генієва Е.Ю. Джеймс Джойс // Joyce J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. – Moscow : Progress, 1982. – С. 7–39.
28. Герсон З.И. Композиция и стиль повествовательных произведений А.П. Чехова / З.И. Герсон // Творчество А.П. Чехова : Сб. статей. – М. : Учпедгиз, 1956. – С. 94–144.
29. Гильдина А.М. Новеллистика Джеймса Джойса : контекст, текст, интертекстуальность : Дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03. «литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская)» / Анна Михайловна Гильдина. – Челябинск, 2003. – 188 с.
30. Гинзбург Л.Я. «Камень» / Л.Я. Гинзбург // Мандельштам О. Камень. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1990. – С. 261–276.
31. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности : Статьи, эссе, заметки. / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1987. – 399 с.
32. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 464 с.
33. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Михаил Моисеевич Гиршман. – Донецкий нац. ун-т.; М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
34. Голева С.А. Роль топонимов в создании пространственно-временных категорий в художественном тексте: (На материале сборника рассказов Джеймса Джойса «Дублинцы») / С.А. Голева, Л.А. Кошель // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: межвуз. темат. сб. – Омск, 2002. – Вып. 4. – С. 137–140.

35. Гончаренко Е.П. Читач написів : (до 120-річчя від дня народження Джеймса Джойса) / Е.П. Гончаренко // Всесвіт. – 2002. – № 5-6. – С. 65–122.
36. Гончаренко Э.П. «Дублинцы» Джеймса Джойса : классика модернистской новеллы / Элла Петровна Гончаренко. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 76 с.
37. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. / Элла Петровна Гончаренко. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 244 с.
38. Гоффеншефер В.Ц. Мировоззрение и мастерство / Вениамин Цезаревич Гоффеншефер. – М. : Гос. изд-во «Художественная литература», 1936. – 286 с.
39. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX-XX века (проблематика и поэтика жанра) / Вячеслав Яковлевич Гречнев. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1979. – 208 с.
40. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.) / Т. Гундорова, Н. Шумило // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.
41. Гурвич И.А. [Рецензия на кн.: Цилевич Л.М. Стиль чеховского рассказа. – Даугавпилс, 1994] // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1996. – Т. 55. – № 2. – С. 80–82.
42. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX-XX століття / І. О. Денисюк. – Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
43. Деррида Ж. Структура, знак, игравдискурсе гуманитарных наук // Письмо и различие; [пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина] / Ж. Деррида. – СПб. : Академический проект, 2007. – С. 447–468.
44. Джексон Р.-Л. «Человек живёт для ушедших и грядущих». (О рассказе А.П. Чехова «Студент») // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 125–130.
45. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. / На англ. яз. – М. : Прогресс, 1982. – 556 с.
46. Джойс Дж. Статьи. Дневники. Письма. Беседы / Джеймс Джойс // Вопросы литературы. – 1984. – №4. – С. 169–210.
47. Джойс Дж. Письмо о Толстом и беседы с А. Пауэром / Драматизм в противовес классической идее. К 100-летию со дня рождения Дж. Джойса // Литературная газета. – 1982. – 3 марта.

48. Джойс, Джеймс. Дублінці : [вибрані оповідання] / Переклад Романа Скакуна, Елли Гончаренко. – режим доступу : http://chtyvo.org.ua/authors/Dzhois_Dzheims/Dublinci/
49. Джойс, Джеймс. Портрет митця замолоду / Джеймс Джойс; [переклад з англ. Мар'яни Прокопович]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. – 272 с.
50. Драгомирецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе 19-20 веков / Наталья Владимировна Драгомирецкая. – М. : Наука, 1991. – 382 с.
51. Еранова Ю.И. Художественная символика в прозе А. П. Чехова : Дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / Ю.И. Еранова. – Астрахань, 2006. – 182 с.
52. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие / Андрей Борисович Есин. – 4-е изд., исп. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 248 с.
53. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
54. Жантиева Д.Г. Джеймс Джойс / Д.Г. Жантиева. – М. : Высшая школа, 1967. – 95 с.
55. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // Фигуры : В 2-х томах / Жерар Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С. 60–280.
56. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / [ред. Цургановой Е.А.]. – Москва : Intrada, 2004. – 560 с.
57. Иваник А.И. Проблема взаимодействия романа и новеллы в системе эпических жанров: (Теоретические аспекты) / А.И. Иваник // Системность литературного процесса. – Днепропетровск, 1987. – С. 154–158.
58. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века / Валентина Васильевна Ивашева. – М. : Высшая школа, 1984. – 488 с.
59. Катаев В.Б. Чехов плюс..: Предшественники, современники, преемники / Владимир Борисович Катаев. – М. : Языки слав. культуры, 2004. – 391 с.
60. Катаев В.Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы А.П. Чехова / В.Б. Катаев. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 112 с.
61. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел / Український переклад Олександра Мокровольського. – К. : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.

62. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы» : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Ирина Викторовна Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
63. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика / М.П. Кодак. – К. : ПЦ «Фоліант», 2006. – 336 с.
64. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н.А. Кожевникова. – М. : Ин-т русского языка РАН, 1994. – 335 с.
65. Колобаева Л. «Никакой психологии», или фантастика психологии? / Л. Колобаева // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 3 – 20.
66. Копистянська Н. Жанротворча роль ретроспекції в романі ХХ сторіччя / Нонна Хомівна Копистянська // Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів : ПАІС, 2005. – С. 178-186.
67. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман; предисл. и состав. В.И. Чулкова. – Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
68. Корнуэлл Н. Дж. Джойс и Россия / Нил Корнуэлл; [пер. с англ. О.Н. Сажинной]. – СПб. : «Академический проект», 1997. – 190 с.
69. Краснящих А.П. Джеймс Джойс: специфіка художнього світу та проблема творчого методу (роман “Улісс”): дис. ... канд. філ. наук: 10.01.04 / Андрей Петрович Краснящих. – Х., 1998. – 199 с.
70. Лакшин В.Я. [Предисловие] / Владимир Яковлевич Лакшин // Чеховиана : Чехов в культуре 20 века : Статьи, публикации, эссе. – М. : Наука, 1993. – С. 3–7.
71. Левитан Л.С. Сюжет в художественной системе литературного произведения. / Лия Соломовна Левитан, Леонид Максимович Цилевич. – Рига : Звайзгне, 1990. – 512 с.
72. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
73. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова / Владимир Яковлевич Линков. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 128 с.
74. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007.

75. Лосев А.Ф. Символ / А.Ф. Лосев // *Философская энциклопедия*. – Т.5. – М. : Сов. энциклопедия, 1970. – С.3–10.
76. Лосев А.Ф. *Философия. Мифология. Культура* / Алексей Федорович Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
77. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
78. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве / Ю.М. Лотман // *Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Семиотика пространства и пространство семиотики: труды по знаковым системам XIX*. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1986. – Выпуск 720. – С. 25–43.
79. Манн Ю.В. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина 19 века) / Ю.В. Манн // *Известия Акад. Наук СССР. Сер. лит и яз.* – 1992. – №1. – С. 40–59.
80. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 279 с.
81. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
82. Михайлов А.В. Новелла / А. В. Михайлов // *Теория литературы*. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 245–249.
83. Михальская Н.П. Английский роман XX века / Н.П. Михальская, Г.В. Аникин. – М. : Высш. шк., 1982. – 192 с.
84. Мітроусова Т.В. Наратологічні аспекти художньої еволюції Дж. Джойса : дис. ... канд. філол. наук; спец. 10.01.04. – література зарубіжних країн / Тетяна Валеріївна Мітроусова. – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський, 2011. – 214 с.
85. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : Монографія / М.В. Моклиця. – 2-ге вид., доповн. і переробл. – Луцьк : Вежа, 2002. – 390 с.
86. Неминущий А.Н. Сборник А.П. Чехова 1894 года «Повести и рассказы» (проблематика и поэтика) : дис. ... канд. филол. наук; спец. 10.01.01 – русская литература. – Л., 1984. – 209 с.
87. Новикова М.А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов):

- учеб. пособие / М.А. Новикова, И.Н. Шама. – Запорожье : СН«Верже», 1996. – 172 с.
88. Новикова Марина. Міфи та місія / Марина Новикова. – К. : Дух і літера, 2005. – 432 с.
89. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Елена Викторовна Падучева. – М. : Языки славянской культуры, 2011. – 480 с.
90. Петровский М.А. Морфология новеллы / Михаил Александрович Петровский // *Ars poetica* : Сборник статей. Выпуск первый. – М.: Государственная академия художественных наук, 1927. – С. 69–100.
91. Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова / Эмма Артемьевна Полоцкая. – М. : ИМЛИ РАН, 2001. – 240 с.
92. Полоцкая Э.А. Антон Чехов / Эмма Артемьевна Полоцкая // *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*. Книга 1. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С. 390-456.
93. Поспелов Г.Н. Рассказ / Г.Н. Поспелов // *Литературный энциклопедический словарь*. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С.317–318.
94. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. – 358 с.
95. Руднев В. Мотивный анализ [Электронный ресурс] / В. Руднев // *Словарь культуры XX века*. – М.: Аграф, 1997. – Режим доступа к журн. : <http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/index.htm>
96. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / Вадим Петрович Руднев. – М. : «Аграф», 2000. – 432 с.
97. Саруханян А.П. “Объятия судьбы”: прошлое и настоящее ирландской литературы / Алла Павловна Саруханян. – М. : Наследие, 1994. – 224 с.
98. Саруханян А.П. Джайс и Шекспир / Алла Павловна Саруханян // *Английская литература XX века и наследие Шекспира*. – М. : Наследие, 1997. – С. 60-82.
99. Саруханян А.П. Ирландская литература / А.П. Саруханян // *История всемирной литературы* : В 9 т. – Т.8. – М. : Наука, 1994. – С. 395–406.

100. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Игорь Витальевич Силантьев; отв. ред. Е.К. Ромодановская. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
101. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) : А.П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / Валентина Ивановна Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
102. Скобелев В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1982. – 155 с.
103. Старцев А.И. Джойс перед «Улиссом» / А.И. Старцев // Интернациональная литература. – 1937. – №1. – С. 196–202.
104. Степанов С.П. Субъективация повествования и способы организации текста (на материале повествовательной прозы Чехова) : Дисс. ... д. филол. н.; спец. 10.02.01 – русский язык / Сергей Павлович Степанов. – СПб., 2002. – 476 с.
105. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова / Игорь Николаевич Сухих. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – 184 с.
106. Татару Л.В. Точка зрения и ритм композиции нарративного текста (на материале произведений Дж. Джойса и В. Вулф) : автореф. дис. на соиск. науч. степени докт. фил. наук; спец. 10.02.19 – теория языка / Л.В. Татару. – Саратов, 2009. – 35 с.
107. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв / А. О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
108. Тодоров Ц. Поэтика / Цветан Тодоров; [пер. с фр. А.К. Жолковского] // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37-113.
109. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Владимир Николаевич Топоров. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
110. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова) / Валерий Игоревич Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
111. Урнов Д.М. Джеймс Джойс и современный модернизм / Д.М. Урнов // Современные проблемы реализма и модернизма. – М. : Наука, 1965. – С. 309-345.
112. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 256 с.

113. Фащенко В. В. Из студий про новелу. Жанрово-стильові питання / В. В. Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1971. – 214 с.
114. Фокина Ю.М. Особенности репрезентации индивидуально-авторской концептосферы в англоязычной и русскоязычной прозе (на материале рассказов А.П. Чехова и Дж. Джойса): автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. фил. наук: спец. 10.02.19 „теория языка” / Ю.М. Фокина. – Саратов, 2010. – 21 с.
115. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы / Н.М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 173-186.
116. Франко І. Я. З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Я. Франко : Збір. тв. : У 50 т. – Т. 41. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 471–529.
117. Цилевич Л.М. Стиль чеховского рассказа / Леонид Максимович Цилевич. – Даугавпилс : Даугавпильский педагогический ин-т, 1994. – 246 с.
118. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа / Леонид Максимович Цилевич. – Рига : Звайгзне, 1976. – 237 с.
119. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. Письма в 12-ти тт. / Антон Павлович Чехов. – М. : Наука, 1974–1982.
120. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. Сочинения в 18-ти тт. / Антон Павлович Чехов. – М. : Наука, 1983–1986.
121. Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – М. : Советский писатель, 1986. – 379 с.
122. Чудаков А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 271 с.
123. Чудаков А.П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика : Итоги и перспективы изучения / Под ред. М.Б. Храпченко и др. – М. : Наука, 1986. – С. 251–292.
124. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. – Т.1. Повести о прозе; Размышления и разборы / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Худож. лит., 1983. – 639 с.
125. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. – Т.2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения. Книга о сюжете / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Худож. лит., 1983. – 640 с.
126. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

127. Шмид В. Проза как поэзия / Вольф Шмид. – СПб. : ИНА-ПРЕСС, 1998. – 352 с.
128. Щирова И.А. Психологический текст: деталь и образ / Ирина Александровна Щирова. – СПб. : Филологич.факультет СПбГУ, 2003. – 120 с.
129. Эйхенбаум В. О прозе. Сб. статей. – Л. : Художественная литература, 1969. – 503 с.
130. Эко У. Поэтики Джойса / Умберто Эко; перев. с итал. А. Ковалю. – СПб. : Симпозиум, 2003. – 496 с.
131. Эко Умберто. Шесть прогулок в литературных лесах / Умберто Эко. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 288 с.
132. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде; [пер. с франц.]. – СПб. : «Алетейя», 1998. – 250 с.
133. Элиот Т.С. «Улисс», порядок и миф / Т.С. Элиот; пер. Ю. Комова; вступит. статья Е. Гениевой // Иностранная литература. – 1988. – № 12. – С. 226–228.
134. Эпштейн М.Н. Новелла / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 247–248.
135. Эткинд Е.Г. Психопоэтика / Е.Г. Эткинд. – С.-Петербург : «Искусство-СПБ», 2005. – 704 с.
136. Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms / M.H. Abrams, H.G. Galt. – 9th ed. – Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009. – XII, 393 p.
137. Attridge D. Joyce Effects on Language, Theory and History / Derek Attridge. – Cambridge, England : Cambridge University Press, 2000. – 208 p.
138. Baldeschwiler E. The Lyric Short Story : The Sketch of a History Short Story Theories. – Ed. by C.E. May. – Ohio, 1976. – P. 201–209.
139. Beck W. Joyce's "Dubliners": Substance, Vision and Art / Warren Beck. – Durham, North Carolina : Duke University Press, 1969. – VII, 375 p.
140. Benstock B. The Dead / Bernard Benstock // James Joyce's Dubliners: Critical Essays / [ed. by C. Hart]. – L. : Faber & Faber, 1969. – P. 153–169.
141. Bidney M. Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning / Martin Bidney. – Carbondale : Southern Illinois Univ. Press, 1997. – 235 p.

142. Bloom H. *Odysseus / Ulysses* / Harold Bloom. – New York : Chelsea House, 1991. – 312 p.
143. Booker K.M. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition : Toward a Comparative Poetics* / Keith M. Booker. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. – 273 p.
144. Bowen E. *The Faber Book of Modern Short Stories* / E. Bowen // *Short Story Theories*. – Ed. by C.E. May – Ohio, 1976. – P. 152–158.
145. Bradbury M. *The Modern World: Ten Great Writers* / M. Bradbury. – Harmondsworth: Penguin Books, 1989. – XIX, 294 p.
146. Brannigan J. *Dubliners: Notes* / J. Brannigan. – New York : Longman, 1998. – 128 p.
147. Brooks P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* / P. Brooks. – Oxford : Clarendon Press, 1984. – 363 p.
148. Bucher U. *Streams of consciousness: Dorothy Richardson & James Joyce: These...* par Ursula Bucher. – Willisau : Univ. de Lausanne, 1981. – 332 p.
149. Burgess A. *Joysprick. An introduction to the language of James Joyce* / Antony Burgess. – London : Andre Deutsch, 1973. – 187 p.
150. Burgess A. *Re Joyce* / Antony Burgess. – N.Y. : W.W. Norton & Company, 2000. – 276 p.
151. Conolly T.E. *A Painful Case* / T.E. Conolly // *James Joyce's Dubliners. A Critic Essays* / Ed. by C. Hart. – L. : Faber & Faber, 1969. – P. 100–109.
152. Connor K.D. *Allusive Mechanics in Modern and Postmodern Fiction as Suggested by James Joyce in his Novel Dubliners. A Dissertation for the Degree (Doctor of Philosophy)* / Kynan D. Connor. – Lincoln : Nebraska, 2006. – 177 p.
153. Costello P. *James Joyce* / Peter Costello. – Dublin : Gill a. Macmillan, 1980. – [7], 135 p.
154. Cuddon J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* / J.A. Cuddon. – Penguin Reference Books. – L., 1982. – 1051 p.
155. *Cultural Studies of James Joyce* / [ed. by R.B. Kershner]. – Amsterdam; New York : Rodopi, 2003. – 215 p.
156. Daiches D. *The 20th-century novel* // Daiches D. *A Critical History of English Literature*. – Vol. IV. – London : Secker & Warburg, 1969. – P.234-268.

157. Deane S. *Joyce the Irishman* / S. Deane // *The Cambridge Companion to James Joyce*. – Cambridge University Press, 1997. – P. 31–54.
158. Ellmann R. *James Joyce. New & Rev. Ed.* / R. Ellmann. – New York., etc. : Oxford univ. press, 1983. – 887 p.
159. Ellmann R. *The Backgrounds of «The Dead» (1959)* / R. Ellmann // *James Joyce «Dubliners» and «A Portrait of the Artist as a Young Man. A Selection of Critical Essays* / Ed. by Morris Beja. – London–Basingtoke : Macmillan, 1973. – P. 78–93.
160. Ellmann R. *The Consciousness of Joyce* / Richard Ellmann. – Toronto – New York : Oxford University Press, 1977. – 150 p.
161. Fargnoli A.N. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to his Life and Work* / A.N. Fargnoli and M.P. Gillespie. – [rev. ed.]. – New York : Infobase Publishing, 2006. – 450 p.
162. Fleishman A. *Forms of the Woolfian Short Story // Virginia Woolf; Revaluation and Continuity* / Ed. by R. Freedman. – Berkeley : California University Press, 1980. – P. 44–70.
163. Fokkema D., Ibsch E. *Modernist conjectures: A Mainstream in European literature, 1910–1940* / D. Fokkema, E. Ibsch. – London : Hurst, cop., 1987. – 330 p.
164. Friedman N. *What Makes a Short Story Short?* / N. Friedman // *Short Story Theories* / Ed. by C.E. May. – Ohio, 1976. – P. 131–146.
165. Froula C. *Gender and the Law of Genre: Joyce, Woolf, and the Autobiographical Artist-Novel // New Alliances in Joyce studies* / Ed. by Bonnie Kime Scott, – Newark : University of Delaware Press, 1988. – P.155–165.
166. German H. *James Joyce* / H. German. – N.Y : Farrar & Rinehart, 1939. – 239 c.
167. Ghiselin B. *The Unity of Dubliners // James Joyce Dubliners & A Portrait of the Artist as a Young Man : A Selection of Critical Essays* / Ed. by Morris Beja. – London-Basingstoke : Macmillan, 1973. – P. 100–117.
168. Gifford D. *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist As a Young Man* / Don Gifford. – 2nd rev. ed. – Berkeley : U of California P, 1982. – 310 p.
169. Goldman A. *The Joyce Paradox* / A. Goldman. – Northwestern University Press, 1966. – P. 3-21.
170. Gould G. *Dubliners // James Joyce “Dubliners” and “A Portrait of the Artist as a Young Man”. A Selection of Critical*

- Essays / G. Gould / Ed. by Morris Beja. – London–Basingtoke : Macmillan, 1973. – P. 61–70.
171. Hankin C.A. Katherine Mansfield and her Confessional Stories / C.A. Hankin. – New York : St. Martin’s Press, 1983. – 241 p.
172. Hanson C. Short Stories and Short Fiction: 1880–1980 / C. Hanson. – L., Basingtoke, 1985. – P. 55–81.
173. Hart C. James Joyce’s Dubliners: Critical Essays / Ed. by Clive Hart.–London : Faber & Faber, 1969. – 179 p. (www.mendele.com/WWD/)
174. Head D. The Modernist Short Story : A Study in theory and practice / Dominic Head. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 241 p.
175. Heartly L.P. In Defence of the Short Story / L.P. Heartly // The Novelist’s Responsibility. – L., 1967. – P. 150–159.
176. Heller D. Everyman’s Epiphany : Reading of James Joyce’s Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man & Ulysses. A dissertation for the degree (Doctor of Philosophy) / Daniella Heller. – Yale University, 1986. – 210 p.
177. Henke S. James Joyce and Women: The Matriarchal Muse / Suzette Henke // Work in Progress: Joyce Centenary Essays / Ed. by R.F. Peterson, A.N. Cohn, E.L. Epstein. – Carbondale, IL. : Sourthern Illinois Press, 1983. – P. 117–131.
178. Herring Ph. Structure and Meaning in Joyce’s “The Sister’s» / Ph. Herring // The Seventh of Joyce / Ed. by Bernard Benstock. – Bloomington : Indiana University Press, 1982. – P. 131–144.
179. Herring Ph. Joyce’s Uncertainty Principle / Phillip Herring. – Princeton : Princeton UP, 1987. – 227 p.
180. James Joyce. The Critical Heritage / [ed. by Robert H. Deming]. – Vol. II. 1928–1941. – L. : Routledge & Kegan Paul, 1970. – 821 p.
181. James Joyce: The Critical Heritage / [ed. by Robert H. Deming]. – London : Routledge, 1997. – Vol. I. – 388 p.
182. Johnsen W. Joyce’s «Dubliners» and the futility of modernism / W. Johnsen // James Joyce & Modern Literature / Ed. by W.I. McCormack & Alistair Stead. – London : Routledge & Kegan Paul, 1982. – P. 5–70.
183. Joyce J. Dubliners / James Joyce // Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. – На англ. яз. – М. : Прогресс, 1982. – 588 p.

184. Joyce J. *Dubliners* / James Joyce. – L. : Flamingo, 1994. – 262 p.
185. Joyce S. *The Background to Dubliners* / S. Joyce // *Listener*, No LI, March 25, 1954.
186. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners* / James, Joyce; [introd. and notes by Kevin J.H. Dettmar]. – New York : Barnes & Noble Classics, 2004. – 464 p.
187. Kain R.M. *50 years of Joyce: 1934–1984* / Richard M. Kain // *Joyce's Ulysses: The Large Perspective* / Ed. by R.D. Newman & W. Thomton. – London and Toronto Associated University Presses, 1987. – P. 74–88.
188. Kain R.M. *Grace* / Richard M. Kain // *James Joyce's Dubliners. A Critical Essays* / Ed. by C. Hart. – L. : Faber & Faber, 1969. – P. 134–152.
189. Kain R.M. *Epiphanies of Dublin* / Richard M. Kain // *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays* / [ed. by Th. F. Staley, B. Benstock]. – Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1976 – P. 91–112.
190. Kelleher J.V. *Irish History and Mythology in J. Joyce's «The Dead»* / J.V. Kelleher // *Review of Politics*. – No 27. – 1965. – P. 414–433.
191. Kenner H. *Dubliners* / H. Kenner // *Twentieth Century Interpretations of Dubliners* / Ed. by P. Garrett. – L. : Prentice–Hall, 1968. – P. 38–56.
192. Kenner H. *Dublin's Joyce* / Hugh, Kenner. – Bloomington, IN. : Indiana University Press, 1956. – 372 p.
193. Langbaum R. *The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature* / Robert, Langbaum // *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany* / [ed. Wim. Tigges]. – Amsterdam : Rodopi, 1999. – P. 37–60.
194. Leibowitz J. *Narrative Purpose in the Novella* / J. Leibowitz. – The Hague–Paris, 1974. – 134 p.
195. *Letters of James Joyce* / [ed. by S. Gilbert]. – New York : Viking Press, 1957. – 446 p.
196. *Letters of James Joyce: in III vols. Vol I* / ed. by S. Gilbert. – L. : Faber and Faber, 1957. (www.mendele.com/WWD/)
197. *Letters of James Joyce : vol. II* / ed. by R. Ellmann. – L. : Faber & Faber, 1966. – 472 p.
198. Levin H. *James Joyce : A Critical Introduction* / Harry, Levin. – New York : New Directions, 1960. – 256 p.

199. Lewes G.H. *The Life and Works of Goethe*. – Weimar, 1856. – 480 p.
200. MacCabe C. *James Joyce and the Revolution of the Word*. – L. : Macmillan, 1979, 2003. – 288 p.
201. Magalaner M. *Time of Apprenticeship: The Fiction of Young James Joyce* / M. Magalaner. – L., 1959. – (www.mendele.com/WWD/)
202. McGahern J. *Dubliners* / J. McGahern // *James Joyce: the Artist & the Labyrinth* / Ed. by Augustine Martin. – London : Ryan, 1990. – P. 63–73.
203. Munich A.A. *Dear Dead Woman, or Why Gabriel Conroy Reviews Robert Browning* / A.A. Munich // *New Alliances in Joyce studies: “When it’s aped to foul a delfian”* / Ed. by Bonnie Kime Scott. – Newark : University of Delaware Press, 1988. – 126–135.
204. Nichols, Ashton. *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment* / Ashton, Nichols. – Tuscaloosa & London : The U of Alabama P, 1987. – 256 p.
205. Parrinder P. *James Joyce* / P. Parrinder. – Cambridge : Cambridge UP, 1984. – X, 262 p.
206. Peake, Charles. *James Joyce, the Citizen and the Artist* / Charles, Peake. – Stanford, California : Standford University Press, 1980. – X, 369 p.
207. Power A. *Conversations with James Joyce*, ed. Clive Hart. – New York : Barnes and Noble, 1974. – 111 p.
208. Rabate, J.M. *Silence in “Dubliners”* / J.M. Rabate // *James Joyce: New Perspectives* / [ed. C. MacCabe]. – Sussex : The Harvester Press, 1982 – P. 45-72.
209. Reynolds M.T. *Dante & Joyce* / M.T. Reynolds. – Princeton University Press, 1981. – 220 p.
210. Reynolds M.T. *The Dantean Design of Joyce’s Dubliners* / M.T. Reynolds // *The Seventh of Joyce* / Ed. by Bernard Benstock. – Bloomington: Indiana University Press, 1982. – P. 124–130.
211. Rimmon-Kenan S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* / Shlomith Rimmon-Kenan. – London : Routledge, 2002. – 196 p.
212. Riquelme J.P. “Steven Hero”, “Dubliners” and “A Portrait of the Artist as a Young Man”: *Styles of Realism and Fantasy* / J.P. Riquelme // *The Cambridge Companion to James Joyce*, ed. D. Attridge. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 102–130.

213. Robinson D.W. The Narration of Reading in Joyce's "The Sisters", "An Encounter", and "Araby" / D.W. Robinson // Texas studies in lit. a. lang. – Austin, 1987. – Vol. 29, № 4. – P. 377–396.
214. Scholes R. Further Observations on the text of Dubliners / R. Scholes // Studies in Bibliography. – Vol. XVII. – 1964. – P. 107–124.
215. Segal N. "Style Indirect Libre" to Stream-of-Consciousness : Flaubert, Joyce, Schnitzler, Woolf / Naomi Segal // Modernism and the European Unconscious / [ed. by Collier P., Davis J]. – Cambridge, 1990. – P. 94–114.
216. Selected Letters of James Joyce / Ed. by R. Ellmann. – L.: Faber and Faber, 1975. – (www.mendele.com/WWD/)
217. Shipley J. Dictionary of world literary terms (Form. Technique. Criticism). – Boston : The Writer, Inc. Publishers, 1987. – 466 p.
218. Stanzel F.K. A Theory of Narrative / Franz K., Stanzel; [trans. by Ch. Goedsche, preface by P. Hernadi]. – Cambridge : CUP Archive, 1986. – 328 p.
219. Stewart J.I.M. James Joyce / John Innes Mackintosh Stewart. – L. : Longmans, Green & co., 1971. – 48 p.
220. The Cambridge Companion to James Joyce / [ed. by Derek Attridge]. – Cambridge UP, 2004. – 290 p.
221. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / Cris Baldick. – New York : Oxford University Press, 2001. – 280 p.
222. Tigges W. The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies / Wim Tigges // Moments of Moment : Aspects of the Literary Epiphany / [ed. Wim Tigges]. – Amsterdam : Rodopi, 1999. – P. 11–36.
223. Tindall W.Y. A Reader's Guide to James Joyce / William Y. Tindall. – London : Thames & Hudson, 1959. – 244 p.
224. Walzl F.L. A Book of Signs and Symbols : The Protagonist / F.L. Walzl // The Seventh of Joyce / Ed. by Bernard Benstock. – Bloomington : Indiana University Press. 1982. – P. 117–123.
225. Wright E. Psychological Criticism: Theory in Practice / E. Wright. – London : Methuen, 1984. – 200 p.
226. Yee Cordell D.K. The Word According to James Joyce: Reconstructing Representation / Cordell D.K, Yee. – Bucknell University Press, 1997. – 171 p.

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Історико-критичні і теоретико-методологічні аспекти дослідження.	7
1.1. «Мала проза» Джойса і Чехова в літературознавчій оцінці	7
1.2. Теоретичні аспекти дослідження малої прози	22
Розділ 2. Мала проза Чехова і Джойса в контексті художньої парадигми перехідної доби	28
2.1. Жанрова специфіка малої прози Джойса і новела кінця ХІХ – поч. ХХ ст.	28
2.2. Мала проза Чехова і її вплив на розвиток новели у ХХ ст.	34
Висновки до другого розділу	43
Розділ 3. Оновлення структурно-оповідних форм у малій прозі А.П. Чехова і Дж. Джойса	44
3.1. Типологічні відповідності в сюжетно-композиційній організації	44
3.2. Поетика хронотопу	66
3.3. Наратор і герой у структурі оповіді	82
Висновки до третього розділу	96
Розділ 4. Типологія образності	99
4.1. Епіфанія Джойса і символ Чехова	99
4.2. Предметна деталь як засіб створення підтексту	115
4.3. Епітет у системі поетикальних засобів	125
4.4. Музика в художній системі Чехова і Джойса	135
Висновки	153
Список використаних джерел	158

Наукове видання

Семелюк Роман Миколайович

**Дж. Джойс і А.П. Чехов на зламі століть:
художні пошуки у малому жанрі**

Монографія

Редактор *Н.Г. Пянковська*
Комп'ютерна верстка *В.О. Фаріон*

Підписано до друку 6.02.2014 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.
Ум.друк.арк. 10,23. Обл.-вид. арк. 9,64.
Тираж 300 пр. Зам. № 539.

Видавництво “Аксиома”
(свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)
м. Кам’янець-Подільський, а/с 8, 32300
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксиома”
пров. Північний, 5, м. Кам’янець-Подільський, 32300