

КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

Долгушева Ольга Валеріївна

УДК 82. 091

**ТИПОЛОГІЯ КОМІЧНОГО В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ І
.С.НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО І МАРКА ТВЕНА**

Спеціальність 10.01.05 – порівняльне літературознавство

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник -
доктор філологічних наук, професор
С.М. Пригодій

Київ - 2000

ЗМІСТ

	стор.
Вступ	3
Розділ 1	10
Розділ 2	45
2.1	45
2.2	56
2.2.1	56
2.2.2	62
2.2.3	70
2.2.4	76
2.2.5	80
Розділ 3	89
3.1	93
3.2	102
3.3	116
3.4	122
Висновки	135
Список використаних джерел	141

ВСТУП

І.С. Нечуй-Левицький і Марк Твен є митцями світового рівня, їхня творчість стала класичним здобутком національних літератур – української та американської. Художня спадщина письменників неодноразово вивчалася окремо, монологічно, але поки що ніхто й ніколи не досліджував їхні твори компаративно. Звісно мова тут може вестися лише про типологічне порівняння, бо безпосередніх особистих контактів між українським та американським художниками не було, отже виключається будь-яка можливість такого впливу одного митця на іншого. Натомість проблема порівняльної типології творчості І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена, зокрема, порівняльний аналіз їхнього гумору, сатири тощо видаються цілком слушними й правомірними. За це промовляють принципові сходження і відмінності у розумінні комічного обома художниками; типологія поезики, наратології, стилю їхніх творів, що і обумовлює актуальність даного дослідження.

Природно, типолого-компаративному дослідженню прози І. Нечуя-Левицького і Марка Твена сприятиме попередній досвід їх критичного поцінування. Передовсім, праці, в яких висвітлюється генеза комічного у творах І.С. Нечуя-Левицького, традиційно-українські чинники та спорідненість із західноєвропейськими та російськими літературними тенденціями (Л.П. Федосов [140], В.О. Власенко [28], Н.Є. Крутікова [72, 73], О.І. Білецький [16], М.П. Тараненко [133], О.О. Чехівський [150], М.Я. Гольберг та Д.М.Кузик [37], І.А. Лісовий [78], Г.А. Кравець [69]), з українським фольклором (О.І. Дей [41], О.І.Білецький [15, 16], М.Х. Коцюбинська [68]), а також розкриття самотності сатири й гумору нашого письменника (М.У. Походзіло [113], В.О. Омельченко [105], Р.С.Міщук [93], Р.Г. Іванченко [59], С. Браславський [22], В.Т.Середа [126]), народницького та загальнолюдського змісту його творів (І.Ф. Приходько [117], Н.І. Зінченко [54]).

Оригінальні твори Марка Твена здобули ще масштабнішого вивчення як вітчизняними, так і зарубіжними дослідниками. Більшість з них схильна вважати письменника одним з власне американських авторів, в творах котрого відбився саме “національний”, “корінний” досвід (А.І. Старцев [129], Г.С. Ромм [121], Н.Н. Smith [199] та ін.). Відтак, комічне, яке посідає одне з провідних місць в літературній спадщині письменника несе на собі відбиток цього досвіду, визначаючи самотність художньої сміхової стихії в річищі фронтально-західницького гротеску (З.В. Новицька [102], О.М. Зверев [53], А.І. Старцев [130], З.Я. Лібман [77] С. Rourke [194], W. Blair [170, 171], J.M. Cox [178], N.Yates [205], P.Covici [177], S.Leacock [187], K.S. Lynn [188], F.R. Rogers [193] та ін.). За радянських часів з відомих причин у вивченні творчості Марка Твена

акцент зміщувався із площини суто художньої в площину соціально-моральну, навіть з поміж робіт західних критиків для перекладу обиралися саме такі розвідки (Ф. Фонер [141], W. Van Brooks [173], М. Мендельсон [87], М.Н. Боброва [17], П.В. Балдіцин [8], С. Сергеев [124] та ін.), де єдина заслуга автора, в т.ч. і його гумору та сатири, бачилася в потужній критиці буржуазних відносин в тогочасних США, зовнішньої політики країни. Цікавою проблемою, що також привернула увагу дослідників-твенознавців, був елемент автобіографічності, який відіграв своєрідну синтезуючу функцію, в результаті чого більшість твенівських романів та повістей позначені сплавом вигадки та реальності (О.А. Стеценко [131], Т.Л. Морозова [94], К. Шахова [155], В. De Voto [179, 180], W. Blair [171, 172]). Вплив фактів біографії митця на його художню творчість привернув до себе також неабияку увагу сучасних критиків (J. Lauber [185], M. Sanborn [195], R. Rasmussen [192], G. Cardell [174], R. Willis [204], M. J. Makley [189]). Жвава дискусія серед західних літературознавців розгорілася через “Пригоди Гекльберрі Фінна” Марка Твена в річищі модерністської критики (Т.С. Elliot, J.М. Cox), теорії “читацького відгуку” (J.Lester, J. Kaplan, P. Henry, Sh.F. Fishkin, G. Brenner), новітньої гендерної критики (N.A. Walker, M. Jehlen, L. Fiedler, Chr. Looby) [202].

Така багата й різноманітна критика творчості І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена стане нам у пригоді при типолого-компаративному дослідженні комічного в їхніх творах. Оскільки сміх, гумор як соціокультурний і психологічний чинник є однією із складових обох народів, однією з найяскравіших характеристик українця й американця, в якій дається взнаки як універсальна, так і суто національна, оригінальна природа комічного й сміху, порівняльне вивчення його типології надасть можливість зіставити й скоригувати наші оцінки творчості І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена, глибше висвітлити характер, роль і функцію гумору в тексті власне художньому, виявити певні сходження та відмінності в художніх культурах України та США на порубіжжі ХІХ-ХХ століть.

Відтак, об’єктом даного дослідження є прозові твори І.С.Нечуя-Левицького і Марка Твена. Предмет дослідження визначається типологією та національними особливостями комічного в художній прозі письменників у їх літературно-художніх домінантах.

Мета дисертації – на підставі аналізу художньої прози, теоретичних праць відстежити, як подібні чи відмінні феномени мислення, естетики, культури, духовності українського та американського народів відтворюються в творчості письменників, і яким чином визначається їхня художня оригінальність й комічна імплікація.

Для досягнення поставленої мети необхідним постає розв'язання конкретних завдань:

- розкрити культурно-типологічну генезу концепту “комічного” у вітчизняних та зарубіжних поетиках та естетиках;
- з'ясувати витoki комічного і гумору в творах І.С.Нечуя-Левицького та Марка Твена;
- виявити літературно-художню типологію комічного в прозі обох авторів у параметрах “трикстер” – “простак” – “маска”;
- висвітлити самотність комічного у Марка Твена та І.С.Нечуя-Левицького під кутом зору художньої імплікації та тропу “сварки”;
- виявити художньо-стилістичні та наратологічні доміанти в поезиці комічного в прозі українського й американського митців.

Методологічною основою даного дисертаційного дослідження є різнопланове діалектичне витлумачення й інтерпретація естетико-літературної категорії “комічного”, її ролі та функції в художньому творі. Дослідження ґрунтується на загальнотеоретичних засадах української та зарубіжної літературознавчої компаративістики, критики, попередніх розвідках, присвячених творчості І.С.Нечуя-Левицького і Марка Твена. Це обумовило комплекс методів, що були застосовані для розв'язання основних завдань:

- порівняльно-типологічний;
- культурно-історичний;
- архетипний.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що дисертантом вперше ставиться за мету компаративно-типологічний аналіз художньої прози І.С.Нечуя-Левицького та Марка Твена з акцентом на художню реалізацію концепту “комічного”. Останній висвітлюється як літературна модифікація культурного архетипу “трикстера”, його трансформація у “простака”, що зроджує своєрідну наратологію “маски” та “точок зору”; в оригінальній інтерпретації міфологеми “сварки” – нових аспектах поетики комічного в прозі українського й американського митців.

Теоретична цінність розвідки – у новому підході до вивчення поетики комічного в творах обох письменників, в т.ч. у застосуванні юнгіанського методу щодо інтерпретації архетипу (трикстера) та літературно-культурологічного аналізу комічного тропу “сварки”, що сприяє більш докладному та багатоаспектному розумінню ролі й функції сміху у І.Нечуя-Левицького та Марка Твена й робить певний внесок у загальну теорію “комічного”.

Практична цінність дисертації полягає в тому, що її результати можуть бути використані на лекціях та семінарських заняттях з української й американської літератур, спецкурсах з компаративістики, історії культури України та США, у подальших дослідженнях творчості І.С.Нечуя-Левицького і Марка Твена.

Основні положення дисертації викладені у статтях «Античний концепт комічного» (Вісник Київського державного лінгвістичного університету, серія: Філологія, 1999 р., т.2, №2), «Комічне в поетиках середньовіччя і Відродження» (Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, серія: Філологічні науки (літературознавство), 1999 р., Вип. 19), «Традиції комічного і сміху в українській та американській літературах» (Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, серія: Філологічні науки (літературознавство), 2000 р., Вип. 27), «“Трикстер” - “простак” - “маска” в художній прозі І.С.Нечуя-Левицького та Марка Твена» (Вісник Київського державного лінгвістичного університету, серія: Філологія, 2000 р., Том 3, № 2). Апробація основних висновків дисертації відбулася на Науково-практичній конференції магістрантів та аспірантів КДЛУ (24-27 квітня 2000 р.), науково-практичній конференції викладачів КДПУ імені В.Винниченка (29 березня 2001р.).

Структура дисертації обумовлена загальною концепцією та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів та висновків. Додається список основних літературних джерел.

Основний зміст роботи

У Вступі на основі короткого аналізу літературознавчої критики художньої спадщини І.С.Нечуя-Левицького та Марка Твена обґрунтовується вибір теми, предмет дослідження, його актуальність, новизна, теоретична значимість та практична цінність, формулюється мета роботи, визначаються основні завдання.

У Розділі 1 – «Концепт “комічного” у вітчизняних та зарубіжних естетиках і поетиках» – відстежується генеза літературно-естетичного концепту “комічного” в класичних та сучасних поетиках й естетиках, що становить ґрунтовний теоретичний матеріал для дисертанта при аналізі типології комічного в творах І. Левицького та Марка Твена.

У Розділі 2 – «“Трикстер” – “простак” – “маска” в художній прозі І.С.Нечуя-Левицького та Марка Твена» – досліджується модифікація культурного архетипу “трикстера” в творах письменників з огляду на типологічні розбіжності і аналогії “простака-пройдисвіта”, “простака-витівника”, “простака-жертви”, “простака-франта”, феномену маски.

У Розділі 3 – «Імплікація і троп “сварки” в художніх творах І. С. Нечуя-Левицького і Марка Твена» – провадиться дослідження імплікації та тропу “сварки” в плані комічної дихотомії “невістка-свекруха” (“сімейна сварка”), концептів “земельної”, “сусідської” та “релігійної” “сварок”.

У Висновках містяться основні результати дисертаційного дослідження, окреслюються основні спільності й розбіжності у презентації комічного в художній прозі І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена, що спричиняються багатьма факторами, передусім культурно-художньою ментальністю українського та американського народів, народноромантичною спрямованістю їхньої гумористики та сатири, провідними національними естетично-філософськими та літературними засадами.

РОЗДІЛ 1 КОНЦЕПТ “КОМІЧНОГО” У ВІТЧИЗНЯНИХ І ЗАРУБІЖНИХ ПОЕТИКАХ ТА ЕСТЕТИКАХ

Естетична категорія комічного надзвичайно багатоаспектна. Вчені досліджують її психологічний, когнітивний та фізіологічний механізми, прояви комічного й сміху, співвідношення та взаємодію комічного з іншими естетичними категоріями, об’єктивний та суб’єктивний характер комічного, його соціально-культурне обґрунтування, комічне у різноманітних формах і відтінках (гумор, іронія, гострослів’я, дотепність, сатира, гротеск тощо). Відомі також праці щодо засобів створення комічного, лінгвістики комічного, комічного в літературі, його національних особливостей та ін. Але через надзвичайну неоднорідність змісту категорії жодна з теорій не охоплює всієї широти і всіх проявів комічного. Та якщо розглянути дослідження, здійснені упродовж багатьох століть в хронологічному та теоретико-систематичному планах, можна певним чином відтворити загальну картину тлумачення комічного вітчизняними та зарубіжними естетиками й літературознавцями.

Початок відомих нам досліджень питань комічного сягає часів античності. Але сам гумор виник набагато раніше. Як вважає М. Мінський, дослідник дотепності в когнітивному аспекті, виникнення гумору можна віднести до тих часів, коли людство вчилося думати не лише про конкретні проблеми навколишнього світу, а й про те, як краще використати ресурси розуму для їх вирішення, тобто при плануванні. Щоб навчитися планувати свою діяльність, людина повинна була відчувати ті межі, в яких мислення спрацьовує безперебійно. Відтак, перед нею постала необхідність уникати численних помилок, викликаних хибними асоціаціями, найтоншими смисловими змінами, рухом думки “по колу” [90:299].

Варто зазначити, що за часів античності естетична наука (як і будь-яка) ще не виокремилась як така, хоча мислителі стародавньої Греції відчували якості й природу, притаманні трагічному і комічному, але це відчуття було інтуїтивним і не давало змоги чітко визначити ці категорії. Окрім цього, в давні часи естетичні та етичні, моральні ідеали в більшості випадків збігалися. Підтвердженням цьому є роздуми таких античних мислителів, як Платон, Арістотель та ін.

Перший з них у “Філебі” твердить, що сміх є задоволення, смішною є вада, але та вада, яка нешкідлива, несерйозна. Вперше також у Платона зустрічається спроба пояснення смішного через невідповідність того явища чи предмета, чим воно є насправді, і тим, чим воно намагається бути [110:62-64]. О.Ф. Лосєв, застосовуючи поняття комічного як спеціальної суб’єктивної модифікації, зазначає, що у Платона вже існує щось схоже на визначення такої категорії. Лексичний склад платонівських праць багатий на слова, які належать до сфери комічного і смішного: *compos* – “чепурний”, “спритний”, “дотепний”; *scōptō* – “жартую”, “насміхаюся”, “дражню”; *cōmōidō* – “висміюю”; *cōmōidia* – “комедія”; *cōmōidicos* – “комічний”; *gelōs* – “сміх”; *gelōis* – “смішний”, “абсурдний” (О.Ф. Лосєв). Цінним є і розуміння Платоном смішного як занадто штучного, витонченого й безпредметного, яке зовсім не є комічним. Відкидає мислитель і будь-який сміх “на майдані”, сміх дурних людей; дотепи Арістофана він вважає низькопробними. Водночас Платон не був налаштований проти будь-якого сміху: філософ визнавав дотепи, жарти, забави, сміх за умови їх моральної пристойності й серйозності. В цьому спостерігаються елементи діалектики, де серйозне і смішне не можна пізнати одне без одного, як і будь-яке явище без його протилежності: “Без смішного не можна пізнати серйозного, і взагалі протилежне пізнається за допомогою протилежного, якщо тільки людина хоче бути розумною” [109:270].

У своєрідній спробі визначення комічного Платон зазначає, що душевний настрій в комедіях (а комедію він розумів як відтворення

подій і людей, потворних тілом й образом мислення), є не що інше, як суміш суму і задоволення (“Філеб”).

За античних часів матеріалом для теоретичних міркувань були промови, де велику роль відіграло висміювання опонента, тогочасні жанри літератури, проблемні діалоги з філософським змістом, давньогрецькі зразки комедій. Платон завбачає в трагедії і комедії силу емоційного впливу на маси, який заважає вихованню ідеально слухняного громадянина, котрий мусить бути вільним від пристрастей і повинен керуватися лише розумним, чому його вчать правителі держави. Трагедія ж і комедія шляхом афектів впливають на слабку душу, що згубно позначається на вихованні патріотів [147:270]. На відміну від Арістотеля, Платон критикує і міметичний характер мистецтва. Комедія виявляє шкідливий характер через те, що вона створює хибні уявлення, бо образ, створений наслідуванням, відображає не сутність, а видимість явища. Промови, на думку філософа, також мусять бути побудовані на пізнанні істини, а не переслідувати розважальну мету [109:400-401].

Іронія сягає своїм корінням ще доплатонівських часів. В той період іронія (eironeia) позначала “насмішку”, “хитрість”, “хвастощі”, іронізувати – значило “говорити брехню”, “когось із себе вдавати”. Від цього ж слова походять терміни “іронік”, “брехун”, “той, хто спантеличує за допомогою слів”, “той, хто думає одне, а говорить інше”. За часів Арістофана слово “іронізувати” тлумачилося у значенні “пустословити”, а іронія – у значенні “блазнювання”, “ошукання”, “насмішки”. Втім, таке розуміння іронії ще не було естетично категоризовано. З ґрунтовного вивчення О.Ф. Лосєвим найвідомішої “іронічної” фігури античності Сократа можна вивести ще одне значення терміна “іронія” – іронізувати значить “жартувати”, іронія – “нарочите, навмисне самоприниження”, коли людина знає, що в сутності не варта цього. У Платона “іронічний наслідувач” – це той, хто наслідує видимість, той, хто спроможний “лицемірити” прилюдно, або в особистій розмові за допомогою коротких висловлювань змушує співрозмовника суперечити самому собі. Іронія у Платона в більш позитивному значенні виражає повну протилежність тому, що висловлюється. Вона пов’язана у Сократа і Платона з тонким глузуванням, яке шляхом самоприниження переслідує високі моральні цілі [81:519-522; 80:441-443, 449].

Сучасника Платона Арістофана вважають “батьком” комедії, хоча її витoki сягають ще VI століття до н.е., а її складовими були елементи святкування на честь Діоніса та богів родючості, веселі побутові мотиви з елементами пародії, викривальні пісні тощо. Все це призводить до веселої карнавальної ходи, яка відзначається балаганним блазнюванням, дотепами, непристойностями, перевдяганнями і т.п. (комедія – від «комос», що означає святково-

веселий натовп або сільську пісню) [5:148-149].

В комедіях Арістофана знайшли своє відображення й міркування автора теоретичного плану з приводу комічного та смішного. Він вважав, що завдання комедіографа – викликати сміх, який, однак, не повинен бути пустим і беззмістовним, сміхом заради сміху. Втім, Арістофан сам не нехтує нічим заради мети викликати сміх у глядачів, використовуючи всі тогочасні засоби створення комічного (балаганні танки, каламбури, непристойні натяки, перекручування імен, новоутворення, театральна комічна буфонада тощо). В творах Арістофана лунають як сатирично викривальні мотиви, спрямовані на висміювання суспільно шкідливих явищ, так і гумористичні, одним із джерел яких є використання казкових і фантастичних сюжетів. Такий сміх – сміх оптимістичного, радісного буття, комічної веселості і повноти здорових людських почуттів.

В доробку теорії комічного одне з найважливіших місць посідає Арістотель. Виходячи з мімесізу епосу, трагедій, комедій і дифірамбів та розуміючи його пізнавальне значення, він робить спробу визначити природу комічного. Різницю між трагедією та комедією Арістотель завбачає в тому, що перша намагається наслідувати кращим, інша ж – гіршим людям. Смішне, на думку філософа, є частиною потворного. Смішною вважається певна помилка, вада, але яка не завдає шкоди і не є серйозною. Арістотель наводить приклад жартівливої маски, котра є чимось потворним, але безболісним [7:646-650].

В “Поетиці” виникнення комедії пов’язується із зображенням смішного. До Гомера існували вірші й пісні, що містили в собі особисте глузування з поганих людей. Пізніше вони набули кепкуватого ямбічного розміру, в якому люди висміювали одне одного. Але лише Гомер першим виокреслив основу комедії як драматургічного жанру і цією основою стало смішне, а не особиста насмішка.

Питання почуття гумору розробляється Арістотелем в “Нікомаховій етиці”: “Про почуття гумору можна говорити у двох смислах: людина з почуттям гумору – це і та людина, яка вміє видати влучний жарт. і та, яка зносить насмішки” [7:323]. Ті, хто переступають межу у смішному, вважаються блазнями й грубими людьми, бо вони намагаються викликати сміх будь-якою ціною. А ті, хто розважаються пристойно, є людьми дотепними, гострими на язик. У цьому ж трактаті філософ говорить про характер глузування: вона є свого роду ганьба, паплюження [7:142]. Блазень підкоряється смішному, на відміну від ввічливої людини, яка не спроможна навіть це вислуховувати.

Інший аспект комічного – жарт та його властивості – розглядається мислителем у “Риториці”. Виходячи з позиції, що жарт

є певна душевна насолода (hedone), певний рух душі, Арістотель, як вважають деякі дослідники, має на увазі своєрідний комічний катарсис - очищення душі від певних афектів шляхом задоволення і сміху [6:52,55,79].

Арістотель в “Риториці” звертається і до іронії. Він вважає, що іронія відзначається більшою шляхетністю, ніж блазнювання, тому що в першому випадку людина звертається до жарту заради самої себе, а блазень - заради інших [6:163]. Тож іронія – сміх для вільної людини. В “Нікомаховій етиці” постає питання істини, яка є чимось середнім між хвастощами та іронією. Якщо удавання переходить межу в бік перебільшення, то це є хвастощі, якщо в бік зменшення – іронія. Іронік – той, хто говорить неправду, усвідомлюючи це, тобто той, хто говорить одне, а робить вигляд, що говорить інше, протилежне змістові того, про що йдеться. Іронічний склад душі вимагає внутрішнього вдосконалення особистості. Арістотель називає це калокагатією. Розуміння іронії Сократом і Платоном Арістотель доповнює її протилежністю – хвастощами, приємною витонченістю думки й звертання, зв’язком з вільною, шляхетною й некорисливою особистістю [80:449].

Взагалі тенденція аристократизувати іронію виявилася у прагненні до непрямой, завуальованої, евфемічної форми жарту, в уникненні прямолінійного кепкування, яке застосовувало б будь-які засоби для цього [149:103-104].

Арістотель не був прихильником комедій Арістофана, особливо через їхню сатиричну спрямованість, що свідчить про тлумачення ним сміху, який існує поза соціально-політичним устроєм суспільства.

Про комічне, а точніше гумор і дотепність в ораторському мистецтві висловлював свої думки Ціцерон. На його думку, дотепність існує у двох родах: жартівливість (характерна рівномірним розташуванням по тексту всієї промови) та гострослів’я (яке періодично кидається в очі у вигляді злослів’я). Але це не має нічого спільного з серйозним [147:174]. Ціцерон виходить з позиції, що схильність людини до дотепності, жарту закладена природою, яка особливо виявляється у словесних турнірах. Джерело й сфера смішного завбачається ним у непристойному та потворному. Тому найлегше висміювати те, що не заслуговує ні на заздрість, ані на співчуття. Предметом насмішки можуть бути слабкі сторони, котрі зустрічаються в житті не дуже поважних, не дуже щасливих людей. Дотепне висміювання таких слабкостей викликає сміх, як і кепкування з потворності та тілесних вад, в якому, втім, не можна переступати межі.

З цих же джерел майже завжди, вважає Ціцерон, можна вивести і серйозні думки. Різниця бачиться ним в тому, що серйозне ставлення буває до предметів гідних і поважних.

Ціцерон розділяє гострослів'я на два види: перший обіграє предмети (вигадка, передражнявання, анекдот, жарт, за допомогою яких розкриваються характери й вади людей), другий – слова (комізм цього виду виникає з гострого слова або думки). Поєднання цих двох видів робить ситуацію ще більш кумеднішою.

Ціцерон також наводить приклади засобів створення комічного: двозначне тлумачення імені, обігравання прислів'їв, іронічне висловлювання – обігравання слів; наочність (притча), натяк, удавання, підтекст – обігравання предметів.

Важливою умовою сміху є його несподіваність. Ціцерон вказує, що лише комізм, породжений силою та смислом слів, буває ясним та визначеним, хоча і викликає мало сміху.

Чільне місце в розробці питання комічного посідає давньоримський поет Квінт Горацій Флакк. Мета його сатири – повчати і розважати. Викриваючи людські вади й недоліки, Горацій не намагається принизити їх носіїв; але це потрібно робити з дидактичною метою. Розмірковуючи про питання моралі, поет всіляко використовує насмішку та жарт. Про людські слабкості він говорить з веселою серйозністю, його художній метод – сміючись, говорити правду: “Саме жарт, а не мова злостива Нам помагає не раз розв'язати заплутану справу. Добре знали це ті, що комедію давню творили” [38:149, 222]. Горацій перший в римській літературі свідомо пов'язав жанр сатири з теорією смішного та привів його у відповідність до естетичних запитів свого часу [51:13]. Теоретичні міркування Горація містяться і в розділі “Про поетичне мистецтво”.

Таким чином, античні теоретики, виходячи з різних естетичних позицій, робили висновки щодо природи комічного, функціонування сміху, його впливу, що надало поштовх подальшим розробкам цієї категорії.

Серед пізньоантичних розвідок комічного став відомим трактат Де Куалена, в якому аналізується комедія з огляду на “Поетику” невідомого античного автора. В трактаті міститься визначення комедії за арістотелівською схемою визначення трагедії, а саме: комедія є наслідуванням смішної та невеличної дії за допомогою прикрашеної мови. Це наслідування здійснюється через дійових осіб, а не оповідь; завдяки задоволенню й сміху відбувається очищення від афектів. Розрядка енергії через сміх, який є “матір'ю” комедії, може вважатися однією з причин комічного задоволення. Серед словесних засобів комічного автор виділяє омоніми-каламбури, синоніми низького та піднесеного стилів, пароніми, зменшувальні значення стосовно величного, високомовність, балаканину,

граматичні помилки тощо. Окрім цього, в трактаті розглядаються зовнішні умови для сміху: перетворення й уподібнення, фантастичний елемент, алогізми поведінки і мови, несподіваність, карикатура, яка через висміювання живих осіб веде до висміювання типів, буфонада, вибір людиною гіршого при альтернативі кращого та ін. Цінним в трактаті бачиться те, що автором виведено три комічні типи: блазень (простак, дурень), іронік (сатирик) та брехун, чим, фактично, уже окреслюється своєрідна парадигма властивостей трикстера [4:76-81].

Серед театральних жанрів пізньоантичного Риму комічні жанри (палліата, ателлана, мім) користувалися особливою популярністю. Мім увібрав у себе риси народної сміхової культури і був розрахований на непретензійні запити найбідніших верств населення. В образі міму відчувалося зближення мистецтва з життям, що було одним з принципів естетики перехідної доби [25:171-176].

Доба раннього середньовіччя не відзначалася будь-якими цінними теоретичними здобутками в галузі комічного. Основною перешкодою цьому були релігійно-церковні доктрини, які вважали комедію занадто низькою, а тому аморальною [10:262]. Саме цієї точки зору дотримувався Августин Блаженний. Театральне мистецтво, високо розвинене в античності, втрачає свою цінність, а театральні рукописи розглядаються як літературні, тобто призначені для читання. В порівнянні з античністю поняття трагедії та комедії набувають літературного та ширшого соціально-філософського змісту [4:92]. Автори середньовічних трактатів вважали, що комедійними є веселі дії осіб простого люду на відміну від трагедії, де зображалися знатні особи, це ж визначає і стиль трагедії та комедії. Інші середньовічні трактати вказують на різницю сюжетів: історичні події – прерогатива трагічного, вигадка – комічного.

Як зауважує О.А.Анікст, подібні думки не стосувалися церковної та народної драми середньовіччя. В тогочасному театрі з'явилися власні жанри. Тому всі роздуми з приводу комедії та трагедії ґрунтувалися не на театральних виставах, а на епічних художніх творах. Внаслідок цього категорії комічного і трагічного втратили жанрове навантаження, пов'язане з драматургією.

Розвиток середньовічного мистецтва, як вже зазначалося, відбувався під впливом релігійно-ідеалістичного світосприйняття. Теологи розглядали мистецтво крізь призму його відношення до істинного світу і вважали, що почуттєвий світ, світ мистецтва не є світом небесним, істинним. Внаслідок цього, в ранньому середньовіччі формується клерикальне мистецтво та мистецтво народне, яке не отримало теоретичного осмислення в естетичній думці доби. Теорії ґрунтувалися переважно навколо явищ офіційного догматично-релігійного мистецтва. Тому художня практика, елементи

мистецтва народного були поза межами існуючих теорій. Так звана “книжкова вченість” домінуючого класу та філософія “неписаної” теорії віддзеркалювали істинну ситуацію, яка склалася в суспільстві [35:245]. Середньовічна культура постає як зіткнення двох рівнів культури – вченого (латина є мовою вчених кіл: поезія вагантів, придворних поетів, ехемпла-притчи, поезія міського стану тощо) та фольклорного (народна культура розвивалась в межах мови народної), що ніби уособлювали серйозний та сміховий аспекти світосприйняття. Таке зіткнення цілком усвідомлювалося середньовічною людиною.

Подвійність середньовічного світобачення постає як характерна риса доби. Та ця подвійність – не лише зіткнення вченого та фольклорного, це й перетинання низького і піднесеного, грубо-тілесного і духовного, життя і смерті, похмурого і комічного. Перегортаються уявлення про встановлений порядок, про верх та низ, про світське та святе [40:22-23]. За М.М. Бахтіним, саме такою є карнавальна сутність середньовічного сприйняття світу, де народна сміхова культура існує у формах обрядово-видовищних дійств, словесних сміхових формах та у формах фамільярно-вulgарної мови [11:9]. Карнавал не визнає розподілу на глядачів і виконавців, це не є сцена з рампою; карнавал - це життя, а не вистава, в карнавалі живуть всі і лише за законами карнавальної свободи. Карнавал – це ігрове буття світу, в якому зникає реальна ієрархія людських відносин та встановлюється такий їх тип, що вони були вільні від норм етикету та пристойності. Середньовічний сміх – сміх універсальний, всеохоплюючий, він своєрідно спрямований на того, хто сміється, на того, хто виступає в ролі блазня, дурня, трикстера. Він “клеїть дурня”, переодягається, кожуха одягає навиворіт, а капелюха шкереберть, зображуючи свою хибну вдачу. Сміх створює практично світ антикультури відносно тієї, з якої сміються, ідеальної [11:11-16]. Оголення дурнем самого себе – сміхове зниження свого образу – це і оголення суспільства, це усунення всіх умовностей реальності, це урівнення всіх людей. В цьому відношенні “дурень” опиняється у вигідному становищі, бо фактично він розумніший за його сучасників, тому що чує і бачить поза межами звичайної людини [76:39, 3-4]. Карнавал – ніби пародія на існуючий світ, некарнавальне життя, це “світ навпаки”. Амбівалентність карнавального сміху відображає середньовічне мислення: це сміх веселий, тріумфальний та, водночас, насмішливий; він заперечує і стверджує, хоронить і відроджує [11:17]. Карнавальний сміх охоплює собою всю низку соціальних відносин. Це майже безперервний процес, спрямований на досягнення цілісного сміхового образу. Щоб бути смішним, потрібно весь час роздвоюватися, повторюватися. У цьому Д.С.Лихачов простежує зв'язок із сутністю поезики середньовіччя. Сміховий світ органічно

включає елементи нереальності, маскарадності, фальшивості, це світ неупорядкований, світ негідний, світ небувальщини [76:35-37]. У сміхові спостерігалось і подвійне ставлення до істини, бо у глибині своїй сміх спрямовується саме на її розкриття.

Сміхові рекреаційні літературні твори середньовічної доби створювалися часто навколо літератури церковної у формі пародій, травестій, комічних дублетів тощо. Частина літератури створювалася з використанням карнавальних форм і символів та існувала в традиціях обрядового сміху. Також пародіювалися лицарські романи, з'являлися комічні дублери героїв епосу, виникали жанри фабльо, ваганти сприяли розповсюдженню рекреаційної сміхової лірики [11:20,97]. Пародії охоплювали всі сфери офіційного буття і всі форми серйозного ставлення до світу.

Для людини середньовіччя істотною вбачалася дихотомія смішне – страшне. У Київській Русі ці поняття не розділялися, смішне майже обов'язково було страшним. Людина західноєвропейська у сміхові бачить перемогу над страшним.

Не зникає ця література і в епоху Відродження, зберігаючи основні елементи подвійного карнавального світовідчуття середніх віків. Видатним художнім твором XVI ст., в якому іманентно присутнє таке бачення світу, є роман Франсуа Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель". Саме в ньому, на думку М.М. Бахтіна, чітко простежується ставлення людини Відродження до сміху. Сміхові надається світоспоглядальне значення, тобто він постає однією з форм правди про світ в цілому, про історію та людину; сміх – це особливий погляд на світ, в якому розглядаються універсальні проблеми буття [11:78]. Такий тип сміхової образності, що властива народній культурі і яка знайшла свого виразу в романі Рабле, вчений називає гротескним реалізмом. Доба Відродження сприяла входу "веселої філософії" до офіційної літератури завдяки зникненню межі, створеної латиною та народними мовами. Середньовічний сміх, увійшовши до літератури, став новою віхою свідомості епохи [11:79-84]. Сміх звільнив людину від внутрішніх табу.

Сучасники Рабле – читачі його "Гаргантюа і Пантагрюеля" – були виховані в традиціях середньовіччя і образи, хід думок роману поставали перед ними химерними постатями, створеними уявою, фантазією, гротескним плином ідей. Комічний ефект цього твору, зауважує Л.Ю. Пінський, полягає у невідповідності між очікуваним і тим, що є насправді; особливо контраст і невідповідність самої культури Ренесансу як початку нового часу та ходом життєвої практики [108:121,131]. Образ природи уособлює всю різноманітність химерного дуалізму сприймання світу. У Рабле буйство життя є витокком комічності, комічного гротеску. Дослідник вважає, що об'єктивною основою сміху є історичний рух та розвиток

життя, а суб'єктивну основу раблезіанського сміху складає здорова людська натура. Функцією такого типу комізму Л.Ю. Пінський бачить в очищенні від афектів та страхів [108:180, 211]. Сміх роману Рабле сполучує в собі різні види комічного – гумор, сарказм, сатиру та ін., сам сміх автора гротескно втілює різні, навіть суперечливі, його форми, і дослідник вірно зазначає неможливість окреслити єдину комічну установку Рабле.

Ренесансне тлумачення комічного та сміху вписується в загальноестетичну теорію доби, побудованої на розумінні пріоритету краси та життєстверджуючого існування людини.

Отже, для середньовічного світосприйняття була характерна подвійність, яка ще продовжувала існувати за часів Відродження, перейнявши атмосферу народного карнавалу, гротеску. Однак поетики й трактати XV-XVI століть були орієнтовані на теоретико-літературну думку античності. А література національними мовами розвивалася в рамках фольклорних жанрів та форм [95:88]. Так широко відомий трактат “Тлумачення того, що стосується мистецтва комедії” Франческо Робортелло вважається спробою відновити втрачений твір Арістотеля про комедію. Трактат побудований за аристотелівською схемою “Поетики” і його автор виходить з принципів міметичного характеру мистецтва і комедії зокрема [164:107-119]. Особливої популярності набули переклади і коментарі того ж “Поетичного мистецтва” Арістотеля, переважно в Італії, де комедійний жанр був широко розвинений у формах “вченої комедії” Аріосто, Макіавеллі, Джордано Бруно, народно-фарсової комедії дель арте, яка виробила прийоми типізації, створивши маски Панталоне, Арлекіна та ін. Ці різновиди комедії розвивалися паралельно, відображаючи академічну та народну традицію культури середньовіччя [120:208]. Ще одним комедійним жанром Відродження був фарс, особливо популярний у Франції.

Проблемами комічного на той час займалися Тріссіно, Маджі, Скалігер. Тріссіно тлумачить задоволення від сміху у фізіологічному плані. Вінченцо Маджі синтезує теоретичні розробки Платона, Арістотеля, Ціцерона та додає ще одну умову виникнення комічного – здивування, несподіванку. Ю.Ц. Скалігер бачить різницю між трагедією та комедією у розбіжності суспільного статусу персонажів (що типово для епохи), характері подій та розв'язці. Відповідно до цього і стиль твору – величний, піднесений – в трагедії та простий – в комедії.

Внесок Філіпа Сідні та Бена Джонсона до теорії комічного в XVI ст. також заслуговує на увагу. В поетико-нормативному творі “Захист поезії” Філіп Сідні звертається до проблеми сміху, його джерел та його зв'язку із захопленням. Сміх, на його думку, зовсім не впливає із захоплення, із насолоди, а – з нерозмірності речей

відносно людських уявлень та природних пропорцій. Сміх пов'язаний з негативним задоволенням насмішки чи презирства [191:54-55].

На думку Бена Джонсона, сміх виконує функцію комічного катарсису. Джонсон негативно ставився до грубого, фарсового комізму, а головним чинником, що стимулює сміх, він уважав елемент несподіванки разом з недоладністю або невідповідністю (incongruity). Для Джонсона смішне – це клоуни, простаки, блазні, невдоволені особи, які перекручують думки і підпадають під вплив безглузвих афектів [182:56-57]. Згідно з джонсонівською теорією про “гумори”, під гумором розуміється особлива рідина в організмі людини, яка визначає людські схильності, настрої, характер. Тому, коли йдеться мова про гумор (на відміну від поняття гумору у звичайно прийнятному для нас розумінні), то мається на увазі характерні особливості персонажу, а не щось смішне. Втім, коли характерне доводиться до крайнощів, мова може йти вже про його комічність [4:195].

Починаючи з другої половини XVI ст., окреслюються класицистичні правила мистецтва. Зразки високої комедії розквіту Класицизму представлені п'єсами Мольєра. За Мольєром, сміх – є пафосом комедії. Художній метод високої комедії бачився ним у відображенні норівів, у засобі критики вад і пороків, у створенні узагальнених типів персонажів. Але все ж, комедії Мольєра дещо виходили за рамки існуючих норм, розхитували їх.

Ж. Расін бачив мету комедії не лише в тому, щоб змушувати глядачів сміятися, а в тому, щоб через комедію, через смішне розкривати правду життя. На думку Джона Драйдена, створенню високого комізму сприяє дотепність, яка мусить приносити, перш за все, задоволення, а не повчання. До гумору як до характерної риси людини В. Конгрів також додає момент дотепності, що мусить повністю відповідати характерові персонажу [4:255, 275].

Своєрідним кульмінаційним пунктом теорії комічного в дусі ідеалів Класицизму постає “Мистецтво поетичне” Нікола Буало. Основним джерелом створення типів комічних персонажів Буало бачив природу: “...Коли комедії ви хочете служити, Природу лиш за вчительку візьміте” [24:57]. Характери, нориви, жести, людські вдачі, їх єдність є об'єктом уваги у зображенні персонажів. Автор “Мистецтва поетичного” обстоював шляхетні та тонкі жарти й не виявляв прихильності до грубого фарсового комізму, в якому немає здорового глузду.

В теорії комічного XVI-XVII століть знайшла свій вияв і думка епохи маньєризму та бароко, які відходять від міметичної установки ренесансного мистецтва і покладаються на суб'єктивність та ідеальність. Теоретики італійського та іспанського бароко (Грасіан-і-Маралес, Еммануеле Тезауро, Маттео Перегріні) особливу увагу

приділяли теорії дотепності, “винахідливості розуму”, цій “дивовижній здатності” знаходити тонкі й несподівані зв’язки між речами та явищами світу, часом дуже віддаленими [58:236-243; 125:131-144].

Тогочасна теорія афектів знайшла застосування в галузі комічного та сміху в працях Томаса Гоббса, Давіда Юма. Гоббс тлумачить сміх як *раптове* почуття власної переваги, що впливає з негідного вчинку інших. Саме раптовість пояснює можливість сміятися двічі з одного й того ж жарту. Сміх є одним із видів пристрасті, завдяки якій людина, що сміється, підноситься у власних очах [35:250, 44]. Юм вважає, що здатність подобатися завдяки своїй дотепності прилещує людському гонорові [166:184]. Теорія афектів підходить до комічного з точки зору переживань суб’єкту, чим закладає основи популярних в ХІХ-ХХ ст. психологічних теорій. Бенедикт Спіноза вважає, що жарт і насмішка залежать від хибної думки і знаходять в насмішникові і жартівникові недосконалість; сміх постає як вид задоволення [129:718]. На думку Рене Декарта, висміювання є видом радості, змішаної із ненавистю. Порок, вада, що викликає насмішку, не повинні бути великими. Разом із раптовістю це складає основу сміху як фізіологічного афекту [43:533-559].

Вітчизняні курси київських поетик кінця ХVІІ-поч. ХVІІІ ст., які викладалися у вищих учбових закладах України, безумовно, теж містили розділи про комедію. Так, в найдавнішій з відомих поетик (1637 р.) комедія визначається як поетичний твір драматичного характеру, який у дотепній і жартівливій формі зображає суспільні й приватні дії людей з метою напучення їх щодо правил життя. Трагікомедія тлумачилася як різновид комедії, коли всупереч законам комічного у твір вводяться визначні й величні персонажі. Дидактична мета авторів передбачалася і в ямбічній та сатиричній поезії. Подібне тлумачення характерне для більшості тогочасних українських поетик, в чому позначається генетичний зв’язок з пізньоренесансними літературними теоріями, де провідною ідеєю у розумінні поезії була думка про її здатність розважати і наставляти водночас [70:125-137; 96:162-195].

ХVІІІ ст. позначилося розповсюдженням сатиричних творів, комедії норівів тощо. Досягнення доби в сфері комедії пов’язуються, перш за все, з іменами Шерідана, Гольдоні, Фонвізіна та інших. Драма поповнюється новими жанрами: трагікомедією, де персонажі представляють собою певні типи, трагіфарсом, де підкреслюється гротескність комічного, водевілями і т.п. Не менш цінними видаються і теоретичні доробки представників Просвітництва, які багато в чому заклали основи нової драми: теорія і практика драми (комедії) розвивалися у тісному взаємозв’язку.

В дослідженнях теоретиків-просвітників помітний потяг до подолання класицистичної нормативності, а також намагання розширити сферу комічного, яка не влаштовувала своєю обмеженістю [158:123]. Так, наприклад, Дені Дідро вважав, що жанри трагедії та комедії не вміщували об'єктивно нового змісту. В "Бесідах про позашлюбного сина" філософ обґрунтовує таку позицію, говорячи, що між трагедією та комедією (крайнощами в моральних явищах) існують ще градації трагічного і комічного, тому що людина не завжди перебуває в смутку чи в радості. Найчастіше в житті трапляється їх поєднання. А жанр, який займає проміжну ступінь, Дідро називає "серйозним". "Серйозний жанр" позбавлений типових яскравих рис крайніх жанрів, він і не є трагікомедією тому, що характеризується емоційною єдністю [45:142-163]. Мислитель також встановлює розподіл жанрів за змістом. Серед життєвих комічних жанрів він виділяє високу комедію, яка має справу із смішним та порочним, та серйозну комедію, предметом якої є людські добродетності [46:222]. До цього ж, комічний жанр – це жанр певних типів людей, а трагічний – індивідів.

Загалом, в комічній літературі Просвітництва відбувається розвиток "шахрайського" роману, в драматургії домінує жанр "серйозної" комедії ("міщанської", "слізної", "сентиментальної" драми), яка часто-густо підпадає під критику естетиків. Так, Вольтер, в принципі припускаючи наявність серйозних мотивів в комедії, вважав, що "слізній комедії" бракувало істинно-комічного, яке було замінене патетичним [29:207-208]. Олівер Гольдсміт дотримується точки зору, що "слізна комедія" сприяє недолікам героя, а не висміює й не засуджує їх. Така комедія перестала бути суто комедією [4:294]. Г.-Є. Лессінг припускає змішення в ній комічного й трагічного, але виключає повну відсутність комізму, що зводило б нанівець весь жанр [4:343]. Взагалі Лессінг обґрунтував велике естетичне значення сміху. В комедії він вбачав дидактичну мету, яка досягається шляхом сміху, а не насмішки. Користь її полягає в самому сміхові, в людській здатності підмічати смішне, розпізнавати його під зморшками врочистої серйозності [75:180].

Вольтер бачить витoki сучасної комедії у низькому комічному типі буфонади, балагана, ярмарок, тобто того, що втішає низи. Персонажа комедії, на його думку не можна наділяти ні піднесеннями, ані філософськими ідеями. Вольтер розробляв також питання дотепності, гру слів вважав найгіршим видом хибного гострослів'я [29:218-266].

Просвітницьке тлумачення комічного спостерігається у Жан-Жака Руссо та Джона Локка. Природа комічного, вважає перший з них, заснована на пороках і вадах людського серця. А відтак, смішне постає як зброя пороку; комедія справляє руйнівний вплив на

доброчинні нориви глядачів [122:130-136]. Другий розглядає насмішку як найбільш витончений спосіб викривати недоліки інших. Причому, якщо вада, яка осміюється, не варта того, то кумедні образи, з яких складається жарт, одночасно містять в собі похвалу й розвагу, і тоді “жертва” насмішки також отримує задоволення, беручи участь у спільних веселошах [79:540].

Шефтсбері підкреслює соціально-естетичну роль сміху, іронії, дотепності, бурлеску, фарсу, в яких він бачить вихід вільної й незалежної думки, що є результатом пригнічення свободи. Далі мислитель розмежовує смішне в речі та те, з чого варто посміятися. Тому, що немає нічого смішного, смішним є тільки потворне, яке позбавлено форми, і ніщо не встоїть проти насмішки, окрім красивого і правильного [159:242-245, 276-285, 317].

Фрідріх Шіллер вважає, що комедія досягає свободи душі за допомогою моральної індиферентності, тобто в комедії все повинно бути переведене з галузі морального на фізичне, яке нейтралізує етичне почуття. Тому, пише він, “коли стан у комедії спокійний, ясний, вільний, веселий, ми не чуємо себе ні активними, ні пасивними, ми дивимося, і все лишається не в нас; це стан богів, яких не турбує ніщо людське, ... яких не зв’язує жоден закон” [160:233].

Серед вітчизняних мислителів доби Просвітництва варто згадати Феофана Прокоповича. Комедія, гадає він, жартівливо та дотепно зображує суспільне й особисте життя простого люду з виховною метою. Він також припускає змішення дотепного і смішного з серйозним і смутним. Розмірковуючи про сатиру в “Поетичному мистецтві”, філософ зауважує, що вона мусить бути гострою та дотепною, використовувати її слід обережно, щоб не сприяти розвиткові пороку замість його виправлення [118:432-439]. Митрофан Довгалецький в своїй “Поетиці” наводить притаманні комедії характеристики, а саме: комедія наслідує низькі та звичайні дії, але не без краси та жартів, вона викликає лише незначні хвилювання; комедії властивий веселий характер, а мова її не відзначається піднесеністю. Виводить він і п’ять видів іронії, яка тлумачиться автором як протилежність тому, що слід розуміти [47:172-193, 301-317].

В деяких українських поетиках (в т.ч. і латиномовних) XVII-XVIII ст. (*Praecepta de arte poetica* Г.Кониського, *Lyra, Fons Castalius* та ін.) відчутний певний зв’язок з античним поділом стилів на основі соціального походження персонажів та мети, яка ставиться перед художньою творчістю, а саме - приносити насолоду, повчати і хвилювати. Комедії відводиться низький або середній стиль, котрий за допомогою загальноновживаних слів, звичайних і знижених порівнянь тощо, виконував дидактичну функцію [84:87; 127:74-84]. Теорія літературних родів і видів також знайшла свого застосування

в українських поетиках того часу. Автор курсу *Lyra* відносить комедію до діалогічної поезії, беручи за основу предмет та спосіб написання твору. В поетиці *Cunae Bethleemica* поезія поділяється на недосконалу і досконалу, власне до якої належить і комедія [84:125-126]. Загалом, багато в чому українські поетики з питань комічного перегукуються з західними, в основному з італійськими, що свідчить про тогочасне знайомство вітчизняних теоретиків з передовими здобутками європейських вчених XVII-XVIII століть.

Наприкінці XVIII-поч. XIX століть німецькими романтиками висувається суб'єктивна теорія комічного. Жан-Поль Ріхтер у своїй "Підготовчій школі естетики" розглядає питання комічного, гумору, дотепності у всеохоплюючому дивному зв'язку речей, який викликає сміх, що є реакцією на несподіваність таких взаємодій [92:30]. Смішне полягає у раптовому розродженні очікування чогось серйозного в смішне ніщо [52:128], або, точніше, в смішне дещо, на відміну від кантівського тлумачення, яке визначає сміх як афект від раптового перетворення напруженого очікування в ніщо [58:352]. Жан-Поль виводить гумор із піднесеного навпаки, а концепт ідеальної внутрішньої свободи, яка нескінченна, є одним з ключових у визначенні комічного. Воно розглядається філософом як насолода, фантазія, поезія розуму, розкутого та вільного [52:146]. Смішне – чуттєво-споглядальна нескінченна безрозсудність – існує лише в об'єкті та ніколи в суб'єкті. Комічне постає у Жан-Поля як контраст суб'єктивного і об'єктивного начал. Іронія ж серйозно підкреслює саме об'єктивне начало. Комічне – чуттєва конкретизація, а гумористичне прирівнюється до романтичного, яке знищує категорію скінченності як таку [52:127-186].

К.В.Ф. Зольгер в основі комічного вбачає дійсність як загибель ідеї та втілення божественного начала у земному, скінченому. Зольгер вибудував естетико-філософську систему, де гумор відповідає чуттєвому здійсненню фантазії, а дотепність – розумовому [157:15, 21; 55:373]. Джерелом смішного є буденне, в гуморі детально розробляється одиничне, де все плинне, протилежності переходять одне в одне, а відтак плинною і суперечливою видається сама ідея. Гумор заглиблений в одвічну серйозність погляду на світ. За Зольгером, гумор не тотожний комічному, яке є своєрідним протиріччям між ідеєю та нікчемністю явищ. Дотепність, суб'єктивна іронія також не прирівнюються у Зольгера до комічного [55:192-351, 365-374, 419-421].

Фрідріх Шлегель в розділі "Про естетичну цінність грецької комедії" висловив свої думки з приводу комічного. Саме в грецькій комедії він вбачає ідеальну комедію, де радість священна і вільна, як в карнавалі [161:51-53]. Комічний геній, на думку філософа, вимагає розвинутого людського духу, тож комічне узгоджується із

сприйнятливостю, з рівнем розуміння своєї публіки, які залежать від маси суспільної культури та душевних здібностей [161:56]. Мета комедії полягає в усуненні недосконалостей, які лише можуть надати радості драматичній енергії. Іронія займає одне з центральних місць в теорії Фр. Шлегеля. Тут іронія – це вільний і радісний стан духу, глибока серйозність, поєднана з жартом, усвідомлення довічної рухомості, нескінченного хаосу [111:16-24].

А.В. Шлегель також віддав належне комедії, де, як він вважав, все здається безцільним. Тому філософ без прихильності ставився до сучасної йому комедії через те, що елементи серйозності, повчання не вписувалися в його розуміння принципу комічного. Він цінує вільний, необмежений давньогрецький гумор, котрий підкоряє розум і ґрунтується на чуттєвості [2:43-48].

Фрідріх Шеллінг в тлумаченні комічного оперує поняттями свободи й необхідності: сутність комедії полягає в перегортанні свободи і необхідності, де перша є об'єктивним, а друга – суб'єктивним началом. Відтак, в комедії зникає страх перед суб'єктивністю – перед долею, – як це має місце в трагедії. Оскільки комедія не спирається на існуючу міфологію, вона мусить створити власну міфологічну систему із сучасності і суспільного життя; зниження ж попередніх міфів у комедії залежить від політичного устрою держави і можливе лише за умови свободи і рухомості суспільства [156:275-425]. Ще, комічне, за Шеллінгом, є формою естетизації потворного, перетворення його на предмет мистецтва [158:125].

Естетик і літератор американського романтизму Е.А.По ототожнює складові елементи гумору і фантазії, фантастичного – несподівані поєднання і новизну. Коли ж фантазія чи гумор мають певну мету, коли одне з них стає об'єктивним замість суб'єктивного, воно перетворюється на дотепність або сарказм [163:107-109].

Серед англійських філософів-літературознавців доби Романтизму своєю теорією комічного і дотепності вирізняється Уільям Хезлітт. Він вважає, що людина – єдина жива істота, яка може сміятися та плакати; це відбувається завдяки тому, що лише вона усвідомлює різницю між тим, що є, і тим, що має бути [183:5]. Далі він подає психологічне пояснення сміху і смішного, яке є не чим іншим, як раптовим звільненням від напруги, розродженням стресу через несподівану зміну шляху в розвитку думок, котре відображається в почутті задоволення, де немає часу для болісних відчуттів. Отже, сміх – невідповідність думок, їх контраст, зіткнення несумісних почуттів, раптова їх зміна, невідповідність наших очікувань і реальних подій. Сміх, в тлумаченні Хезлітта, постає як спонтанний імпульс; ми сміємося з того, фактично, з чого сміятися не можна [183:6-14]. Дослідник також розмежовує гумор та дотепність.

В гуморі відбувається опис чогось смішного, імітація природних чи набутих недоречностей, безглуздості речей, ситуацій, характерів. Дотепність спрямована на демонстрацію смішного шляхом співставлення; це навмисний показ безглуздості через несподівані контрасти [183:15-27].

Низка психологічних теорій комічного представлена розвідками багатьох дослідників.

За О. Потебнею, смішне, подібно до іронії, є дією невинного чекання, певного зіткнення позитивного й негативного і навпаки. У смішному мовець помиляється відносно значення образу і слухач у першу мить поділяє його напрям мислення, але потім швидко, несподівано для себе, виправляє помилку, яка викликає у нього фізіологічне явище сміху [112:137-140]. Неодмінною умовою сміху в такому випадку є швидкість зміни очікуваного протилежним, чим і пояснюється зменшення комічного ефекту при повторному пред'явленні жарту. Естетичне смішне доводить, що течія думки є просторовим рухом.

Теодор Ліппс вводить поняття “закону психічного затору” (“das Gesetz der Psychischen Stauung”), який є підґрунтям здивування й інтересу. Замість очікуваної виникає інша цінність, котра спочатку повертає до себе увагу та інтерес видимою значимістю, що сприяє концентрації психічної енергії, тобто створює “психічний затор”. Коли ж загадка розв'язується, виникає почуття веселості й сміх. Тож сміх є результатом вивільнення непотрібної психічної енергії [44:21-22].

Герберт Спенсер пов'язує вивільнення “нервової енергії”, яке відбувається у сміхові, з несподіваним переходом свідомості від великого до малого, тобто з процесом “низхідної незгідності” [44:21].

З. Фройд зіставляє дотепність, комізм, гумор з підсвідомими процесами людської психіки. Гумор, як і комізм, неможливий під час фіксації свідомої уваги, він існує на рівні передсвідомого чи автоматичного. Теорія З.Фрейда спирається на тлумачення дотепу, комізму й гумору як підсвідомих процесів вивільнення психічної енергії та її економії. Так, гумор створюється за рахунок економії афективного збудження, а комічне задоволення впливає з економії витрати енергії на роботу уявлення [143:119-238].

Л.С. Виготський вважає, що фрейдівський аналіз відповідає формулі катарсису як основи естетичної реакції. Дотепність веде свою думку одночасно у двох протилежних напрямках. В результаті їх зіткнення в кінцевому пункті, існуючий афект знищується, що і призводить до врівноваження організму з оточенням в критичний для людини момент. Така ж розбіжність почуттів супроводжує і гумор та комізм; сміх є доказом того звільняючого впливу, який дотепність чинить на нас. Жарт в комічному катарсисі нейтралізує негативні

якості персонажів [30:269, 294-313].

Комічне як результат контрасту беруть за основу своїх теорій Г. В.Ф. Гегель та М.Г. Чернишевський. Вони виводять смішне та комічне з будь-якого контрасту суттєвого та його прояву, мети і засобів її досягнення. Несуттєве, потворне (але не жахливе), яке намагається бути протилежним і викликає сміх завдяки дурним зазіханням і порожній претензії [148:289-296; 31:367]. Багато в чому міркування Гегеля перегукуються з романтичною теорією. Він окреслює основні принципи комедії, що ґрунтується на вільному виході випадковості та свавілля суб'єктивності. Суб'єктивність комедії існує поряд з добросердністю, вільною веселістю, смішливим блазнівством та пустощами [32(3):561, 614]. Комічне, окрім контрасту, будується на довільній суб'єктивній обробці художником зовнішніх приводів для своїх дотепів, жартів, несподіваних стрибків думки, що породжені суб'єктивною забаганкою. Справжній гумор, на думку Гегеля, виявляє субстанціональне у випадковостях, дивацтвах та видає за дійсне і справжнє те, що здається суб'єктивним. Іронія, у зв'язку з гегелівським аналізом комічного, видає себе за найвищу оригінальність [32(1):201, 306, 307; 32(2):313]. Гегелівське історичне тлумачення гумору окреслює його (гумор) як останню фазу романтизму. І, як підкреслюють К. Гілберт та Г. Кун, гумор у німецького філософа є романтичною іронією, яка виявляється у запереченні художником стимулюючих начал та оперування ним людськими ідеалами, цінностями, традиціями [33:469].

Ф.-Т. Фішер, на відміну від теорії романтиків, визнає об'єктивний характер комічного, в основі якого є гумор, що абсолютизується у сполученні із смішним [3:143-151].

Ірраціональна інтуїтивістська концепція комічного й сміху в західноєвропейській думці ХІХ-поч.ХХ століть представлена теоріями Артура Шопенгауера, Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона. Концепція А. Шопенгауера ґрунтується на усвідомленні невідповідності між споглядально-конкретними та абстрактними явищами, а сміх саме є виявом конфлікту між тим, що мислиться і тим, що існує реально. Існування видів смішного – дотепу або нісенітниць – залежить від руху думки: в першому випадку свідомість прямує від об'єкту до поняття, в другому – навпаки. Жарт (навмисне смішне), в тлумаченні Шопенгауера, співвідноситься із серйозністю як її протилежність. Серйозність постає як усвідомлення повного співпадіння абстрактного поняття і репрезентованого в ньому реального явища. Навмисне підведення предмета або явища під протилежне в результаті своєму виводить іронію й наближається до пародії. В іронії жарт приховується за серйозністю. Гумор, на противагу, виникає за умови, коли серйозність надіває маску жарту. Об'єктивності іронії відповідає суб'єктивність гумору. Філософ це

пов'язує із спрямованістю зазначених видів комічного, де перша (іронія) розрахована на інших, а останній (гумор) має на увазі власне Я. Виникнення гумору зумовлено й особливим настроєм, що ще раз підкреслює перевагу в ньому суб'єктивного над об'єктивним у сприйнятті зовнішнього світу. В мистецтві існування гумору неможливе без його онтологічного зв'язку із серйозністю, в чому й полягає сутність гумористичних художніх творів [162:181-190].

Фр. Ніцше пов'язав походження комічного з почуттям страху, яке на даному етапі існування людства втратило властиве йому навантаження, що змушувало первісну людину бути постійно готовою до боротьби, навіть боротьби на смерть. Сучасник Ніцше, сприймаючи щось раптове і несподіване, сміється, усвідомлюючи при цьому власну безпеку. Цей перехід від миттєвого страху до короткої веселості і є комічне [99:336].

Згідно з інтуїтивістською концепцією природи комічного французького філософа-ідеаліста А. Бергсона, смішним, комічним є все те, що в людині і суспільному організмі постає механічним, застряглим, автоматичним. Несвідомо сміх спрямований, в даному випадку, на виправлення цієї механістичності, яка накладається на живе. Значення сміху визначається філософом в подоланні потягу до відокремлення, в примусі закріпленого матеріального поступитися місцем гнучкості, пристосуванню, як того вимагає дух. Комічне звертається лише до чистого розуму, воно не повинно торкатися людських почуттів, сміх несумісний з душевними хвилюваннями. Та духовна діяльність людини не позбавлена почуттєвого прояву. Тому сміх як реакція накладання механістичності матеріального на гнучке ідеальне не завжди позбавлений духовно-чуттєвого. А.Бергсон також акцентує соціологізуючу функцію сміху тому, що ті, хто сміються, перебувають у певній змові із собі подібними [12:13-126].

У ХХ ст. тлумачення концепту комічного здійснюється, з одного боку, в синтетичних працях естетиків-літературознавців, а, з іншого боку, теорії відображають філософсько-мистецтвознавчі тенденції сучасності. Літературознавчий аналіз категорії комічного було здійснено російськими вченими В.Я. Проппом, Л.Ю. Пінським. За мету дослідження перший вчений взяв комічне як таке на основі індуктивного підходу. Беручи за основу наведені форми комізму, які співпадають з причинами виникнення сміху (комізм подібності, комізм розбіжностей, комізм людини у звірячому обличчі або в обличчі речі, посоромлення волі, осміювання професій, пародіювання, комізм перебільшення, комізм пошивання в дурні, алогізми, мовний комізм, комізм характеру чи ситуацій, життєрадісний або обрядовий, цинічний сміх), В.Я. Пропп констатує можливість єдиної теорії комічного. Автор наводить далі умови виникнення сміху, який можливий лише за наявності об'єкту та суб'єкту сміху: 1) у того, хто

сміється, є певне уявлення про належне та 2) існують певні поняття, що протистоять цьому належному. Це виявляється у незначних, нешкідливих недоліках морально-духовного плану [119:144]. А відтак, першоджерелом комізму є саме життя, де, втім, прекрасне, піднесене виключається із сфери комічного, бо їхнє протиставлення не розкриває сутності та специфіки категорії. Чільне місце в зазначеній розвідці дослідник відводить аналізу задоволення, заразливості сміху, часовому просторові гумористичних елементів, моменту несподіваності, який вважається одним із загальних законів комізму взагалі, мові як складовій гумористичних творів тощо. Л.Ю. Пінський аналізує деякі існуючі теорії комічного, особливу увагу приділяючи його різновидам (іронії, гумору, сатири), характеру емоцій, які його супроводжують (любовний, презирливий, їдкий, саркастичний, грубий, здоровий сміх), видам комічного за значенням (високе комічне, кумедно-забавне) тощо. Виникнення власне гумору як основного спадкоємця архаїко-комічного дослідник датує вже новим часом, коли комічне суб'єктивізується, в ньому з'являються риси особистості: особистісне начало в суб'єкті сміху, в його об'єкті та критеріях оцінки (XVIII ст.). Картину виникнення такого гумору вчений вимальовує на основі літературних творів XVI-XX століть [107:345-357]. Гумор, на його думку, поєднує в собі зовнішнє комічне потрактування явище суб'єктом із внутрішньою серйозністю ставлення до того ж об'єкта. Дотепність бачиться дослідником як комічне в інтелектуальній сфері. В іронії смішне завуальоване серйозністю. Сатира – комічна форма естетичної критики – спрямована на засудження вад і пороків. Всі ці види комічного спираються на єдине підґрунтя – гру розуму.

Ю.Б. Борев, окрім аналізу деяких попередніх теорій, висуває власні положення щодо природи комічного. Він підкреслює, що комічне є явищем суто естетичним, а почуття гумору є однією з форм естетичного почуття [19:11-14,23; 18:55-57]. Гумор притаманний естетично розвиненому розуму, який спроможний швидко, емоційно-критично оцінювати явища, який схильний до несподіваних порівнянь, зіставлень і асоціацій, який підмічає і різко, але безболісно, виставляє дивацтво норовів або звичаїв [42]. Вчений наголошує на об'єктивній природі комічного. Комічне для нього – суспільно відчутне й значуще об'єктивне протиріччя, в якому або власне воно, або один з його компонентів протистоїть високим естетичним ідеалам, а не буденному й незначному. Таким чином, Ю. Борев повторює давно відому думку про те, що в основі комічного лежить суперечність, розлад. До того ж, концепція вченого видається дещо однобічною, в чому помітний вплив естетико-ідейних поглядів часів радянської свідомості. Дослідник занадто акцентує соціальну значимість сміху в суспільстві, визначаючи майже єдину його (сміху)

функцію загострювати й розкривати соціальні невідповідності, сприяти вдосконаленню суспільно вагомих явищ дійсності. Оскільки наголос в дослідженні вченого припадає на об'єктивне походження комічного, на сам предмет, якому властиво бути комічним, безперечно суб'єктивний момент в тлумаченні категорії дещо підпорядкований об'єктивному. Він зазначає: різні відтінки сміху проявляються у різних формах комічного – в сатирі, гуморі, іронії, сарказмі, жарті, насмішці, що відображає естетичне багатство дійсності. З такою думкою важко погодитись, оскільки власне естетичною дійсністю робить людська свідомість, тобто естетичною (тож і комічною) є суб'єктивна дійсність. У вченого смішне, яке може бути і не естетичним, не ототожнюється з комічним. Комічне є смішним, але не все смішне є комічним. Смішне ширше за комічне. Така думка видається правомірною, але Ю.Борев, виходячи з цієї тези, вписує таку багатоаспектну категорію в обмежені суспільні рамки, заперечуючи тим самим спроможність комічного приносити душевну насолоду, позбавлену будь-якого гострого соціального змісту.

Дослідник також аналізує національну своєрідність гумору. Вона визначається різноманітністю народного життєво-історичного досвіду в естетичному його відбитті в свідомості. Це ще раз акцентує суб'єктивний бік комічного. Підкреслюючи національні особливості гумору, одним з джерел своєрідності якого є мова, Ю.Борев, втім, не виключає й міжнаціональні та загальнолюдські його риси. Універсальними є і психофізіологічний аспект раптовості сміху, і психологічний його механізм, котрий зіставляється з механізмом переляку, подиву. Ці різні прояви духовної діяльності є спільними в тому плані, що це переживання, не підготовлені попередніми подіями. Сміх – завжди радісний “переляк”, радісне “захоплення-подив”, яке прямо протилежне захвату й захопленню [20:83].

Соціологічна розвідка Гаррі Алана Файна ґрунтується, певною мірою, на визначенні в американському соціумі функцій таких комічних типів, як коміка, клоуна, дурня, жартівника-дотепника, трикстера тощо. Особливо цікавими видаються характеристики фігури так званого дурня, комічний ефект якого полягає в тому, що він прикидається дурнуватим, а разом з цим насправді є розумним, тобто оприлюднена дурість співіснує із внутрішньо розвиненим розумом. Це може бути простака, нездара, пустун і т.п., згідно з паттернами соціальної поведінки типу. Взагалі, через комічне (іронію, сарказм, карикатуру, пародію) проявляються суспільні конфлікти; сміх також постає в ролі поєднувальної ланки між членами суспільства в різних сферах діяльності; контролю та вирішенню певних стратегічних завдань теж сприяє жарт. Відтак, подібний аспект в аналізі проблеми комічного підводить до висновку, що гумор впливає не з власне змісту жарту, а з того, що дослідники

називають соціальною реакцією, тобто він (гумор) постає суспільно врегульованим явищем [181:159-176].

Синтетичне дослідження комічного Богдана Дземідока відзначається чітким визначенням критеріїв систематизації існуючих теорій [44]. На його думку, існують два типи теорій, виведених на основі спільності загальної мотивації. Перший тип об'єднує в собі такі теорії, де можливо виокремити одну провідну ідею, що превалює над іншими. До другого належать теорії змішаного типу, де важко визначити єдиний головний аспект. Далі вчений розподіляє концепції першого типу на 6 груп, в межах яких він спостерігає наявність об'єктивістських, суб'єктивістських та реляціоністських досліджень. Група теорій негативної якості комічного об'єкту або теорії переваги суб'єкту над об'єктом в плані комічного переживання, на думку Б. Дземідока, включає об'єктивістську концепцію Арістотеля, теорію Т. Гоббса, реляціонізм Юберхорста, який поєднує міркування Арістотеля з психологізмом Гоббса. Теорії деградації представлені психологічною концепцією Олександра Бейна, аксіологічною теорією Альфреда Стерна, згідно з якими сміх є реакцією на деградацію цінностей, які не є абсолютними величинами, а залежать від суб'єкта, що пізнає. До теорій контрасту належать суб'єктивістська теорія невинного очікування І. Канта, психологічні теорії Т. Ліпса та Г. Спенсера, об'єктивістське тлумачення контрастивної теорії Г. Поспеловим, котрий акцентує мотив видимості незначного, яке претендує на значущість. Об'єктивістська концепція Гегеля та реляціоністська теорія А. Шопенгауера складають підґрунтя для виділення групи теорій протиріччя, яка пов'язана з попередньою. М.Г. Чернишевський, Ю.Б. Борєв, Б. Мінчин вбачають джерелом комічного невідповідність змісту його формальному виразові. Наступна група концепцій отримала назву теорій відхилення від норми, усталеного, звичного в плані раціональному, особистісному, суспільному (Фр. Обуєн, В. Фролов, Т. Пейнер та ін.). До групи теорій пересічних мотивів слід віднести, вважає Б. Дземідок, міркування Карла Гросса (в його аналізі комічного домінують мотив відхилення від норми та мотив почуття переваги суб'єкта над об'єктом пізнання), концепції А. Бергсона та З. Фройда. Жодна з вище згаданих теорій не вміщує всієї різноманітності проявів комічного, що спонукало польського дослідника поставити питання про можливі емпіричні та теоретичні шляхи створення ідеальної концепції. Подібному аналізу в дослідженні Б. Дземідока підлягають і критерії розмежування та класифікації форм і прийомів комічного.

В сучасній структурі естетичних категорій спостерігається проникнення сміхових елементів у несміхову літературу, де відбувається зрощення комічного з драматичним та трагічним, що зумовлює втрату традиційного сміхового навантаження.

Літературознавці-постмодерністи іронічно переосмислюють сюжети, де сміх лише демонструє відносність усього суцього, створює дистанцію між сучасним автором і автором-класиком. Іхаб Хассан, приміром, вживає термін іронія на позначення “перспетиви”, “рефлексивності” – активних здатностей розуму у пошуках правди, а серед означуваних рис постмодерністської культури називає гібридизацію (деформацію, де-дефініцію) літературних жанрів, включаючи пародію, травестію, стилізацію. До того ж, бахтінська “карнавальність” набуває нового звучання: означаються риси комічного абсурду, “поліфонії”, “центробіжної” сили мови, “веселої умовності” речей, участі у дикому безладі життя (постмодерністська парадигма “не”, “анти” – антитеза, проти-інтерпретація, не-читання, невизначеність, незакінченість), іманентність сміху. Саме карнавальна система, можливо, є ознакою постмодернізму, або, принаймні, його елементів (комічних чи “руйнівних”), які провокують оновлення [182:170-171].

В центр уваги естетичної системи ХХ ст. перемістилася категорія потворного, яка є складовою частиною комічного. Остання ж опинилася в таких стосунках з трагічним, що це призвело до трансформації естетичних структур і комічне набуло певних якостей трагічного [62:3-9].

З розвитком у ХХ ст. когнітивної науки проблема комічного та гумору не була обійдена увагою і вченими даної галузі. Марвін Мінський за основу своєї теорії взяв дослідження З. Фрейда, який зазначав, що більшість жартів є логічно абсурдними. В процесі розумової діяльності, спрямованої на розв’язання проблем, людина, звичайно, стикалася з великою кількістю помилок, спричинених використанням аналогій і метафор, невірними асоціаціями і т. под. З. Фрейд припустив таку думку, що в процесі цієї діяльності у людини виникають внутрішні “цензори”. Вони підсвідомо формують бар’єри, котрі перешкоджають виникненню “заборонених” думок. І коли за допомогою жарту чи дотепу вдається обминути цих “цензорів”, людина відчуває задоволення від раптового звільнення від психічної енергії, що виплескується у вигляді сміху. І тому, вважає М.Мінський, теорія Фрейда пояснює, чому дотепи і жарти, як правило, стислі, компактні і мають подвійний зміст. Це необхідно для того, щоб обманути по-дитячому простодушних “цензорів”, які бачать лише поверховий, цілком невинний зміст жартів і не можуть розпізнати прихованих в них заборонених бажань. Аналогічно М.Мінський для пояснення гумору застосовує теорію фреймів, які виконують ментальну функцію розпізнавання логічності/нелогічності, абсурдності ситуації, а сміх утримує думку від просування хибним шляхом [90:281-301].

Джеррі Салз теж досліджує ментальні процеси, котрі залучені до сприймання, тлумачення та оцінки гумору на основі когнітивної моделі “розв’язання невідповідності або розладу” [201:40-54]. Пол МакГі аналізує співвідношення розумово-нервового збудження й роботи півкуль мозку з гумором та його зовнішніми проявами [190:14-34].

Отже, генеза концепту “комічного” охоплює різноманітні, часом суперечливі теорії, які складатимуть підґрунтя для подальшого аналізу природи та форм комічного й гумору в художній прозі І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена.

РОЗДІЛ 2

“ТРИКСТЕР” – “ПРОСТАК” – “МАСКА” В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ І.С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО ТА МАРКА ТВЕНА

2.1. “Трикстер” – “простак” – “маска”: загальний обрис

Постать “простака”, який фігурує як комічний персонаж, типовий для американського й українського, в основному народного, гумору, укорінена в архетипі трикстера. За К.Г. Юнгом, архетип є складовою частиною колективного несвідомого, фрагмент неусвідомленого змісту, який змінюється й індивідуально відчувається. Пізнання архетипу може відбутися виключно завдяки безпосередньому контакту з цією автономною одиницею, котрий найчастіше йде шляхом медитації (“внутрішньої бесіди з добрим янголом”), символічних сновидінь, міфотворчості. Саме через міфологію можна простежити, що містичні фігури відповідають внутрішньому психічному досвіду і походять з нього [167:172-175, 253].

Першим “відомим” трикстером дослідник називає Меркурія, одним з проявів діяльності якого є не що інше, як витівки, чим співвідносить його з типовими фольклорними образами, приміром, Великим Томом (хлопчиком-мізинчиком), Дурнем Гансом, блазнем

Гангвурстом. Не вирізняючись розумом і здоровим глуздом, вони спромоглися завдяки власній “дурості” досягти того, чого не зуміли зробити розумні персонажі [167:253].

Найчастіше трикстер виступає як дублер культурного героя, як його негативний двійник, наділений комічними рисами [67:31; 91:26]. Це такий собі “міфологічний дурень” (Костюхин), який є не лише насмішником, а й сам часто є об’єктом сміху. Міфологічний Прометей та його демонічно-комічний брат Епіметей – типовий зразок культурного героя і трикстера. Останній вдається до хитрощів, здійснює різноманітні трюки, які пародіюють серйозні недоліки культурного героя, або іноді й власні священні ритуали [86:188-189].

Водночас трикстер являє собою результат приховування нижчого рівня свідомості вищим її рівнем, котрий зник і вже неспроможний виразити себе. Власне це, на думку К. Юнга, і пояснює таке тривале життя цієї фігури: на несвідомому рівні зміст має більше шансів на виживання, оскільки майже не піддається впливам і змінам [167:261-262]. Трикстер поєднує в собі низку нижчих рис характеру в людях, це є колективним образом Тіні, яка проекується і на особистість [168:354]. Така суб’єктивна тінь фактично є негативною фігурою, іноді має виразні риси і властивості, що вказують на протилежний підтекст. Подібна природа трикстера демонструє ницу зовнішність, що приховує важливий зміст [167:266].

У міфах трюкач демонструє інтелектуальні досягнення людства, в казках його хитрість та дурість сприймаються як прояв нижчого ментального рівня, у порівнянні з тим, якого вже досягло суспільство. Трюкач ніби втілює в собі первинний людський розум, який не властивий тваринам [167:340]. Первісно трикстерське начало виявилось у хитрості, що ототожнювалася з магичністю, надприродними властивостями, чаклунством. Звідси й той відомий зв’язок з шаманськими ритуалами, які часто пародіювалися. Поступово трикстерство відмежовується від шамансько-магічного змісту і починає проявлятися у хитрих, спритних витівках. В цей період хитрість була рівнозначною мудрості й розуму [67:32]. А коли в самій міфологічній свідомості виникають уявлення про диференціацію хитрості й розуму, обману й благородної відвертості, соціальної організації хаосу, розвивається й фігура міфологічного шахрая-хитруна як двійника культурного героя [84:188], що, зрештою, еволюціонував у фольклорного “простака”.

К. Юнгом трикстер виводиться як божественно-тваринна істота: з одного боку, як вища по відношенню до людини завдяки своїм надлюдським якостям, з іншого боку, ця істота стоїть нижче за людину через власну нерозсудливість і відсутність свідомості. Втім, трикстер не є і твариною – він позбавлений інстинктів та занадто незграбний. Фактично така організація постаті трюкача є показником

людяної природи. Оскільки людина не так добре прилаштована до навколишнього світу, у порівнянні з твариною, вона має перспективу більш високого рівня розвитку розуму. Однак, в результаті вже згаданої відсутності свідомості виявляється типова риса трюкача – відстороненість від своїх сородичів, які вказують на його падіння нижче рівня свідомості. Через власну наївність він робить жахливі речі, постійно потрапляє в безглузді ситуації [167:260-261]. Серед інших властивостей трикстера, окрім вже зазначеного тяжіння до витівок, жертвою яких він часто є сам, необхідно згадати спроможність змінювати зовнішність (мотив маскарадності й перевдягання), порушувати табу та профанувати святині, нездатність розрізнити суб'єкт і об'єкт насмішки, причини й наслідку; типове для нього і прийняття на себе страждань інших, уміння виживати завдяки силі та життєздатності складу розуму [167:254, 260-262; 165:28-30; 91:26].

Більшість дослідників постаті трикстера сходяться на думці, що в ньому закладена висхідна подвійність: в одній фігурі поєднується серйозне і несерйозне, простежується універсальний комізм, близький до карнавальної стихії римських сатурналій, масличної обрядовості, “свят дурнів”. Така двоїста суть дозволяє трикстеру бути одночасно і тим же культурним героєм, чим він і виконує функцію універсального медіатора між життям і смертю, небом і землею, чоловічим і жіночим, тобто примиряє суспільні антиномії [86:247].

Постать трюкача із плином часу не залишалася незмінною. Процес цивілізації трикстера йшов у напрямку подолання первісного стану. Поступово “простак” втрачає ознаки несвідомого, у його поведінці зникають грубість і дикість, дурість та безглуздість, він починає поводитись цілеспрямовано і розумно. Хоча елемент зла й темряви не зник, а змістився в площину підсвідомого, з яким постійно стикається сучасна людина, коли говорить про гру випадку або недобру гру долі у разі власних невдач [168:350-351].

Трюкач з самого початку був джерелом розваги аж до доби цивілізації, виступаючи в ролі блазня, штукаря, карнавального персонажу типу Пульчінелли. Повторюваність міфологічного циклу, в т.ч. і про трикстера, де міф є плодом ранньої архаїчної свідомості, спровокувала індивідуалізацію, колективну персоніфікацію образу. Первісний стан примітивної свідомості завдяки цьому оформився у міфологічний персонаж, що згодом став персонажем фольклорним (набув ознак “простака”). Трикстерська традиція у фольклорі чітко помітна у прихильному ставленні до слабких, “низьких” героїв, що починається ще з тваринних міфів. Сильний осміюється, а слабкий перемагає. Це своєрідний, “фольклорний”, вияв демократизму [64:47-48]. На міфологічній основі ґрунтуються витівки знаменитих

фольклорних хитрунів (Ходжі Насреддіна, Івана Дурня та ін.) та брехунів-вигадників (Барона Мюнхгаузена) [106:7-29].

В традиційних українських та американських фольклорних жанрах (гумористичних) на арену теж виводиться “простак” як безпосередній наступник першообразу трикстера [49:224].

Історично традиційні складники психічного укладу українців, за Д. Чижевським, – панестетизм, або емоціоналізм, сентименталізм, чутливість та ліризм – обумовлюють увесь спектр естетизму українського народного буття [152:17-18]. Географічні обставини перебування українських земель на межі європейської та східної цивілізації теж наклали своєрідний відбиток на формування самобутньої натури українця. М. Гоголь вважає, що, з одного боку, на формування української свідомості мали вплив культури Європи та Азії (звідси в народному мисленні зафіксована європейська обережність й азіатська безтурботність, хитрощі, простодушність, сильна діяльність і величезні лінощі, стремління до розвитку і удосконалення та бажання удавати зневагу до будь-якої досконалості), з іншого боку, українська ментальність увібрала у себе традиції Запорізької Січі [36:50-58]. В систему козаччини органічно вплелися найтипівіші риси національного характеру, способу мислення, як-от безоглядне молодецтво, широта душі, героїка, романтично-ліричні поривання, сильні пристрасті, буйні веселощі, гумор тощо [39:102]. Такі обставини сприяли тому, що тяжіння українця до штукарства і гумору міцно закріпилося в його свідомості. Д. Чижевський зауважує, що своєрідний український гумор є однією із сторін емоційності, одним з найглибших виявів “артистизму” української вдачі.

Українській фольклорній традиції певною мірою властива тенденція схвального ставлення до “низьких” героїв. Народні анекдоти, побутові казки стоять на одному щаблі на підставі їх спільних рис: фабульності, вимислу, тематики, системи персонажів. В побутових казках, як і в анекдотах, основними психологічними типами виступають дурні (одурені) та хитруни-блязні (трикстери). У ролі українського хитруна виступають представники непанівного класу: селянин, наймит, солдат, циган тощо, тобто хитрий, спритний, розумний представник народу. Відповідно пани, багатії, попи опиняються “в дурнях” [103:8]. У цьому, між іншим, виявляється одвічно негативне ставлення українця до будь-якої “влади” [49:225].

Фольклорно-казкова дурість, яка в певній мірі характеризує і постать “простака”, виявляється в ототожненні причини і наслідку, нездатності прослідкувати хронологію подій, у буквальному розумінні суті справи, недиференціюванні суб’єкту та об’єкту [165:27-28]. Тому такий “простак” часто є і об’єктом одурювання, на чому і ґрунтується діалектичність подібного типу [23:38].

Втім, не завжди персонажі роблять безглузді речі через власну дурість, іноді вони навмисно “пошиваються в дурні” (як і герої американського фольклору). Часто в подібних комічних моментах на місці формальної логіки з’являється логіка сміху, в процесі дії якої природні відносини перегортаються навиворіт і втрачають смисл [165:37].

Українська фольклорна традиція багата на образи “простаків”. В анекдотах, оповідках знаходимо тип чоловіка-“простака”, який знаходиться під жінчиним каблуком, “простака”-п’янички, відомого ще з часів існування гумористичних інтермедій та пародій XVI-XVIII ст., де пиворізи дотепно висміювали слабкість до “горілки-мучениці” [85:378]. Своєрідним різновидом “простака” є дурень, який приймає одне за інше, як-от в оповіданні Г. Квітки-Основ’яненка “Пархімове снідання”, де герой купує хрін, гадаючи, що це солодощі [61:91-98]. Увійшли до літератури і анекдотичні мотиви про “простакувату” спробу наїстися враз на цілий піст [151:344].

З фольклорною постаттю “простака” тісно пов’язана традиція використання оповідача з народного середовища. У будь-яких народних персонажах закріплена своєрідна народна “точка зору”, стійкі уявлення людей, які визначають характерну для фольклору специфіку оцінки й зображення певних явищ дійсності [23:36]. Тож такий тип оповідача, котрий часто виступає як “простака”, демонструє народну і, відповідно, “простацьку” філософію, своєрідне поцінування суспільних взаємин, суспільного порядку. З одного боку, “простака”, що керується здоровим глуздом, нормальною логікою, - звичайний представник простого люду: щирий, добродушний і нехитрий, він бачить все, як є, розуміє існуючі причинно-наслідкові зв’язки. Утім, “простака”, який власне надіває “маску простака”, демонструє хитрість, приховує справжні мотиви, намагається видати себе не за того, ким він є насправді. Іноді під маскою ховається зовсім не хитрість та кмітливість, а дурість і обмеженість, інші вади людської натури, котрі є універсальними об’єктами комічного. В такому типі “простака”, де явними видаються нещирість і злодійкуватість, простежується зв’язок з трикстерською традицією в плані дуалістичної його природи. Прикидаючись наївним і невинним, “простака” піддає насмішці й осуду свого фольклорного чи літературного “опонента”, мотивуючи це тим, що останній, на відміну від першого, є уособленням усіх людських вад. Однак, саме завдяки такій формі осуду “простака” сам пошивається в дурні, стає об’єктом глузування, потрапляє в безглузді комічні ситуації, розкриваючи тим самим комічність і власного характеру.

В американському світогляді та естетичному освоєнні світу гумор теж відіграв чи не найактивнішу роль. Передусім це було зумовлено особливостями психології й мислення першопоселенців,

географічними властивостями нового континенту. Дика, незаймана природа вимагала від прибульців великих зусиль у розбудові нових земель. Жорстока конкуренція за умов виживання, приборкання природних стихій й обумовлена цим своєрідність фронтирного буття, естетично були освоєні спочатку у формах народної сміхової культури, пізніше у формах газетної, а згодом і літературної гумористики. Комічний дух, що панував на кордоні, розповсюджувався одночасно із просуванням лінії фронтиру. Об'єктами гумору, жартів ставали реалії життя фронтирсменів, а вони відзначалися грубістю, безжалісністю, насильством та, разом з цим, надзвичайною невгамовною буйністю, яка часом виходила за межі звичайного. Подібне функціонування сміху в середовищі американських поселенців і визначило специфіку комічного в свідомості мешканців Нового Світу, а на основі гумористичного світобачення, яке позначилося аурую демократизму, створювалося нове почуття єдності людей, які ще не стали “народом” [194:31].

“Простак” як герой американського фольклору (синтетичний образ янки, фронтирсмена, мешканця лісової глушини та негра) [194:31] із його сміховим баченням світу зберігає міфологічно-архетипові риси трикстера. На нього традиційно звалюються усі ймовірні та неймовірні нещастя. Його витівки, розіграші, часом грубі й дикуваті, типові для поетики фронтиру, оберталися проти нього самого, а то він просто ставав жертвою безжалісної містифікації [77:17]. Знамените американське почуття здорового глузду (horse sense) виступає ніби синонімом до фігури “простака” [170]. Г.С. Ромм зауважує, що кожний “простак” вирізняється здатністю неупереджено судити про речі; свідомість такого героя наївна і природна, здорова і неспотворена. В подібному ракурсі постає персонаж в літературі у порівнянні з його функціонуванням у фольклорі, де “простак” був лише носієм примітивних емоцій, які, втім, ще залишаються в системі даного образу [121:52-54].

“Простак” живе у власному світі, він і оточення бачить по-своєму, у своєму житті керується власною наївною “простацькою” логікою. Взагалі ідея наївності й невинності є однією з ключових у потрактуванні цього образу (особливо “простака” американського) і багатьма дослідниками визначається як національна риса разом з традиційним комплексом винахідливості. Ясність погляду, конкретність мислення, життєздатність простої здорової натури складає основу народного світосприйняття [121:31]. П.В. Балдіцин вважає “простака” позитивним героєм (принаймні у Марка Твена) [8:21]. Недарма завдяки своїй природженій проникливості розуму, життєвій неспокусливості він безпомилково відчуває будь-яку фальш, неприродність умовностей, забобони – все те, що стримує здоровий дух буйного життя. Користуючись привілеєм блазнів та клоунів,

трюкач, або “мудрий дурень” у даному випадку, розкриває правду про світ, нешанобливо відгукууючись на штучність норм, цінностей, людських відносин, перегортаючи встановлений ієрархічний порядок речей та простодушно викриваючи хиби цього світу. Звідси розповсюджений традиційний прийом фольклорної і газетної гумористики – передавати події від першої особи – умовного оповідача, завдяки чому розкривається, з одного боку, внутрішній світ самого персонажу, а з іншого, – неадаптованості навколишнього середовища, в т.ч. невідповідності моральних установок “простака” із законами суспільного життя. Водночас, народне, фронтірне походження персонажа виявилось і у несталій сукупності цінностей. Норріс Єйтс простежує таку несталість у поєднанні тяжіння до освіченості із недовірою до культури, або, наприклад, неприйняття переваг міської цивілізації і, разом з тим, насолода комфортним життям тощо [205:13].

Останнє породжує феномен “маски”. Використання прийому “маски” походило, безперечно, від усної оповідної традиції, де неабияку роль відіграє контакт з аудиторією. Оповідач, прикидаючись “самою невинністю”, лише спонукає слухачів відчувати комізм ситуації та комізм власне “простака”, оскільки він із своєю “простодушністю” не помічає того гумору, який видається явним аудиторії. Таке роблене “простацтво”, удавана серйозність, навмисне, підкреслене непомічання алогічності, безглуздості, комічності факту або події спонукають саму передачу оповідання зробити джерелом гумору. Марк Твен, характеризуючи гумористичне оповідання як суто американський жанр, пише, що його ефект залежить від того, як це оповідання розповідають. Від оповідача письменник вимагає серйозності, тобто удавання відсутності найменшої підозри щодо гумористичного змісту оповідання, а найважливішу, ключову фразу оповідач має вимовляти ніби ненароком, байдужо, удаючи, що він і гадки не має, що в ній міститься вся “сіль” твору [134(11):7-9].

Цікаву концепцію своєрідної “маски безпристрасного обличчя” (rocker face) висуває П. Ковічі. “Маска” використовується з метою перекручування дійсності; за нею мовець може приховати емоції й наміри. Часто кут зору, який створюється завдяки “масці”, стає в оповіданні особливо важливим не лише як джерело гумору, але й як ключ до розуміння повідомлення. Таким чином оповідач (“я”), відповідно до південно-західної традиції, став комічним персонажем, що з’являється в різних іпостасях. То оповідач-дивак викликає сміх завдяки власній участі у подіях, про які він говорить. Іншого типу наратор власне участі у подіях не бере, а висловлює своє ставлення до них. Він розповідає, вираз його “простакуватого” обличчя, який показує повну відсутність зв’язку з картиною, яку він щойно змалював словами, стає важливішим за зміст події, котрий може бути

зовсім відсутній. Основна його увага сфокусована не на самій події або участі у ній персонажа, а на ставленні до неї. Такий “простак” заглиблюється у незначні дрібниці, надає особливої важливості другорядним фактам та подіям, не концентрує увагу на справжньому хронологічному порядку дій тощо, тобто така “маска” позначає удавану неспроможність диференціювати цінності [177:39-56].

Взагалі удавана “простакуватість” є результатом еволюції культурного архетипу трикстера. Той же П. Ковічі, спираючись на концепцію З. Фройда, підкреслював, що гумор наївності, простодушності постає складною проблемою, оскільки наївність стає дотепністю, показником розвиненого розуму (wit) лише тоді, коли вона удавана [177:90]. І якщо на початку в образі трюкача “невинність” була природною, вродженою, то з плином часу в характері “простака” з’являються серйозність, поміркованість, сатиричне й нешанобливе ставлення до реальності й існуючих цінностей тощо. Все це стає невід’ємним атрибутом персонажа, а первісна оболонка “неспокусливої людини з народу” не зникає, а наповнюється новим змістом. “Новий Кандід” усвідомлює, що він грає роль Кандіда, він ніби одягається “простаком”, щоб скористатися нагодою продемонструвати своє первісне утилітарне мислення, не прийняти красу мистецтва, розхитати релігійні та культурні цінності. Такий герой вже не “простак”, він лише з’являється в цьому амплуа.

З іншого кута зору, удавана “простакуватість” є своєрідним захисним механізмом. Від “натхненного ідіота” немає ніякої шкоди, а втім, саме він бачить усі хиби суспільства, фальшивість псевдоцінностей, забобонів, теоретизованості. І, власне, розкрити життєву правду шляхом гумору і в дусі народної сміхової культури і покликаний “простак”.

Тож гумор, сміх постають складовою української і американської етнософії, хоча наразі виокремлюються специфічні чинники, котрі зумовлюють національну своєрідність американської та української гумористики в цілому, і, зокрема, в творчості І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена, що і відбивається на художньому змалюванні письменниками образу “простака”.

2.2. Типологія “простака” в художній прозі І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена.

Постать “простака” в художній прозі І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена розкривається у типологічних аналогіях та розбіжностях, зумовлених як спільним прототипом персонажів, так і їх національним корінням.

2.2.1. Образ “*простака-пройдисвіта*” знаходимо у І. Нечуя-Левицького та Марка Твена. Нечуєвський хитрун з Афону (оповідання “Афонський пройдисвіт”) вирізняється вродженим талантом до шахрайства, який базується на практичності, винахідливості, дотепності й хитрості. Цим обумовлюється весь арсенал знарядь і прийомів дурисвіта. Йому не можна не віддати належне у знанні психології, умінні підлещуватися, у вправному красномовстві й переконливості. Традиційною трикстерською ознакою є і елемент маскарадності, що тісно пов’язаний з мотивом удавання, адже Христофор Копронідос більшою мірою удає з себе богомільну людину, а ще завзятіше прикидається союзником ченців у їх не вельми шанованих покликаннях. Власне, це і визначає ще одну принципову рису “простака-шахрая” – його профанаційне ставлення до монастирських служителів й церковних атрибутів. Усе це окреслило ставлення письменника до цього персонажу: автор, як і читач, щиро симпатизує греку, кмітливості і винахідливості якого протистоїть дурості, ненажерливості, амбітності й “простакуватості” отців. Звісно, універсальні риси “простака” (прикидання, нешанобливість до святих речей, тяжіння до шахрайства і витівок тощо) набувають тут національних ознак. В оповіданні практично і Копронідос, і ченці столичного монастиря виступають у ролі “простаків”, утворюючи своєрідну опозицію – одурений та дурисвіт, – традиційну для українського фольклору. Втім, оповідання сугестує глибші пласти української культури.

Своєрідного національного забарвлення набувають образи “простаків”-ченців в оповіданні І. Нечуя в плані його полеміки з Іваном Вишенським. З одного боку, явними постають деякі розбіжності авторів з приводу морального обличчя іноків. Якщо І. Вишенський наголошує на тому, що чернець є особою, котра носить релігійний пояс, щоб “убити й заморозити пристрасті, похоті і всілякі гріхолюбні прагнення, переселилася від мирських хитромудростей у простоту, щоб бути думкою і пам’яттю із богом і до бога” [26:41-42], то І. Нечуй-Левицький в персоні чорноризця вбачав комплекс усіх тих зваб, розбещеності й гріхів, котрі загалом притаманні людині, і які зовсім вже не відповідають санові святих отців. Навіть череводогодження ченців, в міркуваннях І. Вишенського, не є гріхом, оскільки, хоча тілу “диявол пособляє і супроти душі бореться”, інок за це й одмолиться, і сорок днів поститися буде, катуючи тіло своє. І. Левицький полемічно-карикатурно змальовує стан святих отців, коли вони до того понапивалися й понаїдалися, спокусившись на дармові принади пройдисвіта, що не впізнали сходи рідного монастиря.

Різняться погляди письменників і з приводу святого Афону. Відомо, що І.Вишенський ідеалізував усамітнення в Афонській печері як у своєрідному чистилищі, де людина обожнюється. Він і сам

провів на Афоні майже половину свого життя, зрікся радощів, а в останні свої роки повністю віддався суворому аскетизму. Таке поступування, однак, не викликало схвалення в Україні. Образи ж святих отців в оповіданні І.С.Нечуя-Левицького полемічно протиставлені ідеалові ченця Івана Вишенського, а прибулець з Греції – пройдисвіт Копронідос, котрий заробив чималі гроші, продаючи “свячену воду, ніби з Йордану, ладанки од усяких хвороб, ... пальмові гілки, ніби то посвячені на вербу в Єрусалимському храмі” та пошивши в дурні “простаків”-батюшок, вщент розвінчує репутацію святилища Афона як джерела високої духовності й первісної чистоти людини.

Відчутне і суголося “Афонського пройдисвіта” з притчею Григорія Сковороди “Убогий жайворонок”, де наразі чітко помітні паралелі хитруна Копронідоса і ловця та ченців київського монастиря й тетерваків, які проповідували філософію спокою шляхом плотської насиченості. У передмові-присвяченні філософ акцентує алегоричність притчі; він зазначає, що Україна (тетерваки) символізує собою моральну зіпсованість і розпусту, світ, де “не той правий, хто дійсно правий, ... а той, хто ... вміє здаватися правим, й один вид правоти має, хитро лицемірствуючи”, світ, що сповнений багатства, але “нищий духом” [128:122]. Такими ж ненажерливими лицемірами є і столичні чорноризці: вони теж керуються принципом “не попоївши – легше, попоївши – краще”, так само не проминуть вони й нагоди прибрати до рук те, що саме до рук пливе, й однаково глузують з думки, що за багатством слідує хвилювання. Однак, і на них, засліплених парчею і винами, знайшовся ловець, який так вправно зробив свою справу. Обидва письменники, один у формі притчі, інший у формі гумористичного оповідання, засуджують лицемірство, потяг до матеріального достатку й розпусти.

Важлива при цьому політична імплікація. У Г. Сковороди тетерваків (українців) заповнює ловець з Росії, що, напевно, символізувало реальний процес загарбання України її північним “братом” у другій половині XVIII століття. І.С.Нечуй-Левицький у ролі “ловця” виводить іноземця-шахрая, бо, як знано, письменник вважав, що зло в Україну здебільшого “імпортується” з-зовні. А втім, обидва митці слова художньо пророкують: якщо українці житимуть розумно і морально, з ними товаришуватимуть Істина та Благо, коли ж деградують духовно, тоді неодмінно стануть легкою здобиччю ловця – російського, чужоземного, будь-якого.

Контрастує оповідання І. Левицького і з головними ідеями П. Юркевича, учнем котрого був письменник. Деякі літературознавці вважають, що Нечуй ідеалізував вчителя, який став прототипом одного з головних персонажів повісті “Хмари” (професор Дашкович). Однак, упродовж твору образ викладача філософії у нечуєвській

презентації віддалився від первісної піднесеності та захоплення ідеалами героя. За П. Юркевичем, серце людини є осередком духовного й душевного її життя, містилищем всіх пізнавальних дій душі, душевних почувань і пристрастей, а також осередком морального життя людини. Відтак, саме з серця виходять всілякі помисли, а звідси теза про те, що облудність і лицемірність теж укорінені в сердечній сфері. Однак, подібна двоєдушність розкриває людину справжню і людину підробну в одній особі, бо її думки й слова не належать до її ества, на серці у неї лежить щось зовсім інакше, ніж у звичках і словах. Відповідно, ані плутягу з Афону, ані столичних ченців аж ніяк не можна назвати справжніми християнами. Проте, чим більше картає художник своїх персонажів-людців, тим рельєфніше проступає глибинна моральність та сердечність автора. Тобто І.С. Нечуй-Левицький, з одного боку, йде супроти дещо солодкової теорії П. Юркевича, з іншого, він посутно утверджує український кордоцентризм через сатиричне портретування своїх “простаків”. Водночас дається взнаки амбівалентне ставлення письменника до афонського пройдисвіта: різко висміюючи його підступність, облудність тощо, автор вряди-годи милується винахідливістю, спритністю, авантюрністю хитрого чолов’яги. Тож український кордоцентризм в оповіданні І. Левицького цілком природно уживається з національним “здоровим глуздом”, який, до речі, вельми суголосний з американським аналогом.

Типологічно схожим (а отже й відмінним) видається й образ “простака-ошуканця” в Марка Твена. В оповіданні “Людина, що спокусила Гедліберг”, незнайомиць, котрий підписується Стівенсоном або з’являється у вигляді детектива-аматора, є посутно, як і Копронідос у І.С. Нечуя-Левицького, сатиричним каталізатором, що розкриває корумпованість, продажність та внутрішню мізерність провінційного американського міста.

Причому “грошоманія” гедлібергців (американців) традиційно маскується релігійно-пуританською риторикою – наслідок історичного розвитку США, де новоанглійська культура провокувала найпрагматичніші інтенції під знаменем ригористичної релігійності. Національно забарвленим постає й мотив одчайдушного прагнення людини будь-що “досягти успіху”, “зробити себе”. Сам Марк Твен, як звано, не мав достатнього імунітету проти цієї жаги, він стрімголов поринав у “бізнес”, але й зазнавав цілковитого фіаско, від чого багато страждав.

Відтак, можна погодитись, бодай частково, з Джорджем Сантаяною, який зазначає, що Марк Твен не міг відійти повністю від так званої “традиції благопристойності” [196:1549] та, додамо, всеамериканської психології “успіху”.

Водночас “простак-спокусник” в оповіданні Твена сповна розвінчує ідеальний (штучний) імідж Гедліберга, виявляє його доволі немилovidну дійсність. Таким чином означається дихотомія ідеального та реального, мрії та дійсності – суперечність, що варіюється, урізноманітнюється в літературі й культурі США всіх наступних епох.

Отже, оповідання Марка Твена та І.Нечуя віддзеркалюють певні риси національної свідомості й культури України та США. Типологічно подібними є ставлення авторів до особистісних та суспільно вагомих цінностей, в даному випадку, середовища українських ченців та різнопрошаркового населення пересічного американського містечка. Обидва письменники надали ключові ролі своїм “простакам” у викритті хибних принад оточення, в якому вони перебувають, однак наразі помітна відмінність в характері самих “простаків”. Якщо нечуєвський Копронідос постає перед читачами в комічному світлі в образі кмітливого, хитруватого й спритного пройдисвіта, то “простак” Твена конотує не тільки реальну особу, скільки якийсь абстрактний імпульс, що сфокусований на висвітлення моральних хиб. Подібна абстракція образу почасти зумовлена традиційно американським уподобанням загадкового, містичного, ірреального, містифікованого, що, зрештою, і вирізняє суто американського персонажа від його українського аналога. Наявними є і розбіжності в плані мотивації “простаків”, в чому віддзеркалюються й їхні етичні переконання. Комічності образу Копронідоса надає його схожість з першообразом трикстера, котра дається взнаки у його власних корисливих намірах й обумовлених ними шахрайствах. Натомість навколо безіменного “простака” Твена виникає скоріше сатирична, ніж гумористична, картина через відсутність яскраво виражених особистісних мотивів, й автор, поміж іншого, наголошує й на позитивній ролі свого персонажу, єдиною метою якого є викриття лицемірності, продажності, накопичення і т. под., що врешті-решт аж ніяк не вписується в рамки загальнолюдських цінностей.

2.2.2. Значно ширшим є представництво “*простаків-жартівників*” (“витівників”) як в доробку Марка Твена, так і в творах І.С. Нечуя-Левицького.

Специфіку національних типів українських гумористів і штукарів, які фігурують в творах І.Нечуя, окреслив сам письменник. Вони провадять свою розмову вперемішку з жартами, усякими приказками та прислів'ями, іншого типу гумористи виявляють свої жарти в дії, в жартівливій міміці, в жвавих мигах руками, в смішному передражняванні своїх знайомих, в імпровізуванні цілих невеличких комічних сцен, в котрих вони удають людей або вигадане горе чи хворобу. Автор акцентує щиро народне походження штукарів: “Усі

вони, – пише він, – були виявцями народного національного гумору, котрий затаївся в усіх звивках розуму й фантазії щирого українця, гумору природженого ... непочатого, суцільного, ще не стертого й не переінакшеного втиском та впливом міської цивілізації... Розмова тих штукарів завсігди була жвава, весела, несилувана... Душа виявлялась такою, яка вона була в своїй вдачі, якою її створила природа, в усій її простоті і непочатості... як щебетання ластівки, як виливалась пісня народна в душі чорнобривої дівчини або прибитого соціальним горем, але все-таки веселого, незламного духом, гордуватого й вольного веселого козака-запорожця” [98(5):356-357].

Одним з найпомітніших “простаків-жартівників” є, безумовно, отець Мельхиседек (повість “Старосвітські батюшки та матушки”). Його вроджена пристрасть до розіграшів, жартів, насмішок – традиційна риса української вдачі – є й своєрідним виявом трикстерського начала. Весела натура вже немолодого отця Мельхиседека дає про себе знати невпинно, він постійно вигадує всілякі витівки й капості: то він попідкладав картоплини у миску з горіхами й змусив матушок покуштувати “турецькі ласощі”, то полякав гостей таємничим стуком у двері, а то збентежив їх раками, котрі п’яному і сонному люду вдалися величезними павуками.

Штукарською натурою вирізняється і Леонід Семенович Лагодзінський з повісті І. Нечуя-Левицького “На гастролях в Микитянах”. Він “любив удавать з себе людину просту, навіть старосвітську, любив удавать давнього запорожця або поважного селянина, завсігди говорив українською мовою. Але часом в цій простоті трохи перебільшував...” [98(8):43]. Лагодзінський полюбляв розповідати й усілякі оповідки про митців, начальників, артистів-співаків, й усі його історії були ніби пересипані різноманітними жартами й смішками, дотепними порівняннями і уподібненнями. Навіть за своє нещасливе життя у шлюбі оповідав Леонід Семенович з долею жартівливості, “хоча під тими жартами ховалось горе, ховалась драма його життя”. Зважаючи на таку характеристику штукаря Лагодзінського, І. Левицький обстоює думку, що у “простацьких” витівках, норіві цього персонажа простежується певний генетичний зв’язок із вольнодумством, прагненням простоти, жартівливою вдачею Запорізької Січі.

Наявність таких яскраво виражених жартівників наводить на думку про позитивний характер українського колективного несвідомого (В. Храмова), що, окрім тяжіння до веселощів, гумору, виявляється у всій системі естетичного прояву життя, яке зрештою утворює основу, суть української людяності [145:10].

Серед “простаків-жартівників” І.С. Нечуя-Левицького особливо рельєфно зображена постать Дениса Полікарповича Кміти (“Київські прохачі”). Удаваний старець приховує за своїм жебрацьким вбранням

вдачу штукаря і гумориста, адже для удівця жебракування стало не лише засобом заробітку, а стилем життя і, навіть, своєрідною розвагою. В комедії Кміта відчув себе вільною людиною: “кругом нього благодать – і небо ясне, й повітря легке, ніхто йому не настирається. Дзвони дзеленькають, ластівки щебечуть, голуби над головою пурхають; прочани неначе присвятились: звать мене божим старчиком, а не кидають на мене паскудних прізвищ. Я гну під монастирями спину, але душа моя вільна під дрантям, не гнеться карлючкою” [98(7):408]. В цих словах Дениса Кміти виражений той незламний і вольний дух українця, якого виплекала рідна земля. Людина, котрій імponує свобода волі, незалежність, доброзичливість, так само прагне душевної розкутості, виявом якої є щирий гумор. По суті, в цьому художньому образі письменник втілює мотив висхідної первинності “козацької” основи народної психіки (О. Кульчицький), де за зовнішньою “притаємністю” криється могутній потяг до волі і незалежності [74:53-65].

Отже, гурт нечуєвських “простаків-жартівників” демонструє вроджену схильність до жартів і веселощів, які обумовлюють самобутність українського національного гумору. Розіграші й витівки є однією з типових ознак і американського “простака”. Але на відміну від “простаків” Марка Твена, витівки українських штукарів не позначаються грубістю, жорстокістю, вони не ображають гідності тих людей, з яких “простак” сміється або яких передражняє. Подібна позитивна конотація цього типу українських “трикстерів” певною мірою віддзеркалює національне прагнення мирного співіснування (П. Юркевич, Г.Сковорода), хоча нерідко емоційність та індивідуалізм й стремління до свободи, що є теж складниками народної вдачі (Д. Чижевський), призводять до конфліктності, “сварки” у найширшому сенсі слова.

Натомість Марк Твен розташовує свого героя-“простака” у площині “дикого гумору” як продукту фронтального середовища [48:138-140].

Цей тип “простака” репрезентований мовцем (та й слухачем) оповіді про людоджерство в потягах з одноіменного оповідання Марка Твена. У вуста попутника-незнайомця автор вклав пародійно-бурлескнуну історію про несподівану (принаймні для українського читача) подію, а саме про “вибори” рятівників від голодної смерті пасажирів поїзду за умови снігового заносу. Обранці мусили стати «поживком» для решти подорожуючих. Слухач-“простак” з неабиякою долею наївності й довірливості, часом робленої, сприймає за чисту монету усі жахливі подробиці кампанії, які так правдоподібно змалював наратор, коли розповів, що першим для “поживи” було обрано містера Гарріса, хоча сам “претендент” голосував “проти”, чи наголосив на посередності “смакових якостей”

джентельмена на ім'я Бакмінстр. Усьому спектру жахливих деталей, котрі вкладаються у звичайний (буденний) контекст, розповідач не надає жодного значення неординарності й не виказує свого ставлення до “нетиповості” подій, що ним же і змальовуються.

В цьому плані наратор є теж свого роду “простак”, бо його історія була витівкою-містифікацією, на гачок якої потрапив як наївний “простак”-слухач, так і читач оповідання.

Містифікація (hoax) як різновид розіграшу, в більшій мірі, властива трюкачам Марка Твена, а штукарі І. Нечуя-Левицького майже зовсім не вдаються до подібного прийому. Американський світ незвичайного походить з того ж кордону, де особливого розповсюдження набуває фольклорний жанр tall tale (“оповідання-вихваляння”, “небувальщина”). Герої цих оповідей змагалися з силами стихії, природними явищами з метою їх приборкати й підкорити. Звідси й те ототожнення, наприклад, з водоспадом, або визнання власної двоїстої суті – напівлюдина-напівалігатор. Тому незмінним складником сміхової культури в США є елемент містифікації, де межа між реальністю та вигадкою практично зникає [48:139].

П. Ковічі твердить, що саме навколо містифікації організовано більшість творів Марка Твена. Дослідник зауважує: в процесі подібного жарту-обману читач підводиться до того, аби припускати авторські стандарти як абсолютні, поділяючи точку зору митця. Як результат такого тимчасового ототожнення власного бачення події з викладеним письменником поглядом, реципієнт поступово усвідомлює, що його змушують схвалювати те, з чого автор, фактично, сміється і що засуджує. Таким чином, в самій природі містифікації закладене зпровокування руху думки читача (або одного з персонажів) у хибному напрямку з метою замінити одну низку сприйняти іншою. В процесі подібного збентеження читач (персонаж) проходить своєрідну перевірку на кмітливість та правильність власної інтерпретації наведених фактів. Завдяки цьому в читачеві помітна комічна неадаптивність: він піддає сумніву власне поцінування дійсності (або вигадки) і, водночас, сміється з легковірних героїв або своїх колег [177:143-147].

Через посередництво персонажа-наратора створюється подвійність репрезентованої автором картини, завдяки чому невизначеними постають диференціюючі ознаки дійсності і вигадки в новелах (“Скам’яніла людина”, “Моє криваве злодіяння”, “Сіамські близнюки”). Спектр співіснування фантастичного і реального у містифікаціях Твена різноманітний. В “Моєму кривавому злодіянні” містифікатор віддається стихії фронтірного і західного світосприйняття, що позначилося на перетинанні жахливого як загальноприйнятого, однак, вигаданого, з дійсним. Оповідач

“Сіамських близнюків” конгломерує площини з реальними подіями та фактами у неймовірне їх сплетіння, внаслідок чого звичайні речі набувають ознак незвичайних. Змалювання подій у нарисі “Скам’яніла людина” розраховане наратором на реципієнта-епіфана, котрий має довести власну здатність диференціювати реалії дійсності і вигадки. Однак, як зауважує сам оповідач, читач виявився повним профаном і тим самим опинився в ролі одуреного, чого насправді й домагався “простак-витівник”.

К. Рурке вбачала в подібних розіграшах відбиття стародавньої міфічної аури, звідки, власне, бере початок поява низки комічних персонажів [194:213]. Жарти-містифікації вельми схожі на “оповідання-хвастощі”, оскільки в обох жанрах виявляється суто американський виклик ерудиції й обізнаності, хоча одномоментно присутній атавізм неспроможності первісного розуму розрізнити правду і брехню [169:51-52; 186:70].

Стихія буйності і тріумфу життя, що пронизує світосприйняття твенівських “простаків”, надає їм тієї гумористичної забарвленості, яка відрізняє їх від гумористів І.С. Нечуя-Левицького. Їхні жарти й витівки набувають характеру “атакуючих”. Так, розіграш із скам’янілою людиною був задуманий з метою розхитати існуюче на той час романтичне захоплення американців “дивами” природи та незвичайними археологічними знахідками; містифікатор кривавого злодіяння, в свою чергу, піддає осуду тогочасні фінансові афери, а загальноприйнятий погляд на переваги цивілізації й нормативність суспільних відносин зазнає нападу з боку наратора в оповіданні “Сіамські близнюки”. Дивакуватість і гротесковість вирізняють комічні постаті твенівських трюкачів, що репрезентують собою одну з визначальних рис національного американського гумору, як її окреслив Генрі Неш Сміт: поєднання загальноновизнаних умовностей та потужного імпульсу, який спрямований на заперечення тих же суспільних канонів.

Своєрідним “простаком-жартівником” є і оповідач роману Марка Твена “Простаки за кордоном”. Наратор уособлює в собі цілу низку “простацько-трикстерських” властивостей, характерних для суто американського типу подібних образів. Передовсім, родовід його укорінений у майже архетипову постать так званого американського Адама. Опинившись на новому континенті далеко від європейської цивілізації з її історією, традиціями, поглядами на сім’ю, релігію тощо, він змушений був витворювати іншу дійсність. Ця обставина породила уявлення про новонароджену невинність, тому що в самому факті практичного піонерського освоєння реальності закладена ідея ще неспокусної людини, перед котрою розкинулась широка нива для фізичної і духовної діяльності [187:5-9].

Ця адамівська невинність часто-густо проявляється у твенівського “простака”, котрий наївним, але й свіжим, “чистим” поглядом поціновує Старий Світ, Європу, з іншого боку, в різноманітних витівках цього “простака” дається взнаки його “пуританська загартованість”, що, окрім іншого, позначилося на неприйнятті і запереченні соціальних і літературних норм Старого Світу [200:4], але й закутості самих пуританських канонів та будь-яких теоретичних догматів взагалі.

Саме з цією метою оповідач прикидається наївним “простаком”, простолюдином і, користуючись привілеєм дурнів, демонструє свого неповагу до минулого, солодкавої сентиментальності, позірності й усталеності романтичного і загалом всього того, що не відповідає практичному і винахідливому складу розуму типового американця. Так, в діях “простака” простежується трикстерський мотив пародії, фарсу й профанації. “Простацьке” прочитання легенд (про викрадення сабінянок), їх антиромантична інтерпретація (кохання Елоїзи та Абеляра), удавано-наївне оперування міфологічними образами та персонажами (плутанина понять Содом і Гоморра із Сциллою та Харибдою), “несвідомі” алюзії на античні реалії та персонажі (приписування Платону і Діогену статусу рабів), довільне, іноді іронічне, тлумачення біблійних текстів та подій (випадок із викраденням сектантами шматка справжнього хреста або епізод про місце, де теслирував Ісус), елементи профанації, непошани до ізраїльських та єгипетських святинь та ін. свідчать про модифікацію в “простаку” трикстерських характеристик (“Простаки за кордоном”). Наразі помітне осцілювання в ньому рис культурного героя та його комічного дублера. Адже, з одного боку, він демонструє неабияку культурну обізнаність й обстоює власне неупереджене і невикривлене бачення світу, в чому і активізується його культурна місія. З іншого боку, “простацьке” удавання наївності у поєднанні з властивостями плутяги-фронтирмена (проникливість, безтурботність, тяжіння до веселощів, грубуватість, практичність), які розраховані на досягнення успіху у різних сферах, а також традиційним американським індивідуалізмом, вказує на роздвоєння персонажа і акцентує в ньому активну дійовість саме такої “протестуючої” натури, яку Г.Н. Сміт назвав “американським варваром” [199:40].

2.2.3. В прозових творах І. Нечуя-Левицького і Марка Твена в окрему групу можна виділити “простаків”, що стали *жертвами* різноманітних обставин, дошкулянь, часом не безневинних.

Так, наприклад, “простак-жертва” у І. Нечуя і Марка Твена потерпає від забобонності. М. Новикова, аналізуючи прасвіт українських замовлянь, виводить забобонність як віру, що втратила свою світовидчу систему й істинний сенс, тобто вона, по суті, є

атавізмом поганської міфології та бачення світу, які довгий час продовжували існувати у народній філософії поряд з християнством [100:15-16,27-28; 97:3]. Двовірна свідомість, подвійна система цінностей та орієнтирів породжують в людській душі комплекс тривоги, провини, невпевненості, розладу, що не завжди виникає на свідомому рівні, і людина теж, іноді не усвідомлюючи, створює внутрішню протидію подібним негативним відчуттям, принаймні дає їм своєрідний вихід назовні, як, приміром, у випадку із замовляннями. Релігійність (одна з найхарактерніших властивостей української етнософії, до того ж в українському суспільстві як інтровертованому вона є внутрішньою [34:54-56]), маючи на собі відбиток дохристиянського світобачення, часто-густо на рівні повсякденному позначається забобонною, тобто марновірною свідомістю. Саме на контрасті віри і марновірності І. Нечуй-Левицький виписує комічні постаті бабів Параски й Палажки, Насті Басарабченко (“Чортяча спокуса”), героїні-нараторки оповідання “Невинна” тощо. Так, останню Бог “покарав” за те, що та чоловіка вилаяла в неділю до вранішньої служби, що шість шагів не заплатила за посвячення образу й що “позичила” у сусіди солі й пшона.

Богомольні баби Параска і Палажка потерпають від “несвідомої” власної забобонності, яка є самобутньою трансформацією трикстерської традиції, що актуалізується в удаванні безневинної жертви, в профанаційних молитвах («”Мья-ца-й сина”, і “оче наш, оже єси, і око на землі”, і “ізбави нас од лукавого святого”...»), ототожнення себе з великомученицею, постійних капостей і дошкулянь одна одній, лайок та набріхувань.

Жертвою власної забобонності є і Настя Басарабченко, котра пристрастилася до горілки й вина ніби то не сама по собі, а через нечистого, який являється в образі куми Хаброні, що своїми чарами й навіюваннями занапастила бідолашну. “Пропаща” душа Насті тому і не знає спокою: то до неї в хату потрапила жаба завбільшки як собака, то вона все позабувала, не могла згадати, де що лежить, знов чи через нечистого, чи це була кара за її гріхи, чи за те, що очіпок загубила на цвинтарі. Марновірна Настя і у своєму панові бачила дідька, бо в нього були здорові витрішкуваті очі, патлаті брови й чорна кудлата голова, а у тому, що вона заснула посеред дороги і порозгублювала усю городину, винний був все той же нечистий, який, зрештою, “насміявся” з неї, коли її коханий чоловік виявився злочинцем, а їй нічого не залишилося робити, як втішити своє горе у чарці.

Загалом мотив пияцтва в українській літературній традиції сягає часів інтермедій XVI-XVIII ст. і часто набуває гумористичної конотації. Втім, пов’язаний він, бодай опосередковано, з образом Матері. Укорінений в українській вдачі культурний архетип Матері,

Землі-неньки унаочнився у таких рисах українця, як працьовитості, дбайливості, доброзичливості тощо. Тому пияцтво вважалося великим безчестям, оскільки пияка ставав поганим робітником, втрачав людську моральну подобу, занепащував родину й соромив громаду, тобто зводив нанівець християнське прагнення людяності й віру у трійцю (Мудрості, Знання, Любові та відповідно Ісуса Христа, Богоматері, Св.Миколая), що виособлювалася побутовістю українського православ'я [139:112-119, 193; 146:66-96]. Тому й вдавалися часто митці до засудження цієї вади.

Приміром, В.П. Милорадович, змальовуючи побут українського селянства, звернув увагу на п'яничок, котрі слідуєть старому звичаю полоскати в пісний день зуби горілкою, щоб нічого скоромного в роті не залишалось [88:201]. З подібними забобонами зіткаємося в творах українських авторів, в т.ч. і у І. Нечуя-Левицького. Так, старий Кайдаш (повість “Кайдашева сім'я”), будучи дуже богомольним, горнувся до духовенства, понеділкував, постив дванадцять п'ятниць на рік (п'ятниця у християнстві вважалася особливим днем, коли необхідно було утримуватись від задовольень, розваг, скоромного поживку тощо під загрозою нещастя за невиконання подібних приписів [89:375]). Тому по п'ятницях він і дітям забороняв лаятися, і сам постився цілий день, бо той, хто не їсть у цей день, “той ніколи не потопатиме у воді і не вмере наглою смертю”. Та ласого до випивки Омелька увесь час “роздирала дилема”; втриматися від чарки йому було не під силу й після “навали” величезних собак з кінськими головами, чортів і чортиків та іншої мари. Старий Кайдаш таки став жертвою своєї “завзятості” і скінчив свої дні наглою смертю, що й ні сповідь, ні п'ятниці нічого не допомогли.

В гурті старосвітських батюшок і матушок (“Старосвітські батюшки та матушки”, “Старі гультяї”, “Сільська старшина бенкетує”) жодна подія теж не обходилася без горілки, священники й панотці відзначалися не меншою завзятістю у цій справі. На думку І. Крип'якевича, це є результатом того, що нижче духовенство вирізнялося невеликою освітою (вона обмежувалася вмінням читати й писати та знанням духовних обрядів), тому й моральний стан духовенства, особливо сільського, був невисокий [71:40].

У презентації І.С.Нечуєм-Левицьким “простаків”-жертв забобонів відчутний відгомін поганської міфології та українського православного світогляду. Ту ж Настю переслідує жаба й дідько (суміш поганського погляду на темну силу з християнським образом чорта); символічним є й місце смерті старого Кайдаша – гребля (вода) – улюблене місце нечистої сили (християнство) та первісна стихія всесвіту, куди переходить людина після смерті (язичництво) [115:240]. Матушкам раки зпросоння й не на тверезу голову видалися величезними павуками. Та й баба Параска підкреслює родовід сусіди,

чия мати була родима відьма, котра і хвіст мала, і “вміла клубком качатися під ноги”, “доїти молоко просто від стріхи”.

Загалом у художньому змалюванні своїх “простаків-жертв” І. Нечуй зробив акцент на середовище, з якого ті походили, а воно не вирізнялося освіченістю і високим культурним рівнем, але мало глибоку етнічно-культурну історію.

Так само і свідомість Тома і Гека у Твена сповнена забобонами й марновірством, які віддзеркалюють американські реалії (“Пригоди Тома Соєра”, “Пригоди Гекльберрі Фінна”). Поєднання комічного і серйозного на тлі своєїрідної дихотомії страшного і смішного у Марка Твена знаходить оригінальну модифікацію (втім, традиційну для західної культури). По-простацькому забобонні Том і Гек близькі до подолання “страшного” (випадок із вбивством на цвинтарі), що суттєво відрізняється від загальнослов’янського (а відтак і українського) розв’язання цієї опозиції. Бо, в останніх страшне і смішне не розмежовувалися, а поставали майже синонімами [82:156].

Жертвами провінційної міщанської закутості і ретроградства є й тітка Поллі та Міс Уотсон (“Пригоди Тома Соєра”, “Пригоди Гекльберрі Фінна”), обмеженість й передсудність яких протистоять прагненням Гека і Тома звільнитися від умовностей і віддатися стихії природного життя.

Специфічно американською є і забобонність на расовому ґрунті, котра спричинилася історичною плинністю імміграційного процесу в США та існуванням інституту рабства. Свою роль у цьому відіграло те ж провінційно-міщанське марновірство, адже навіть дещо “поцивілізованому” Геку Фінну коштувало багато зусиль, аби побачити в особі негра Джима людину духовну, здатну на самопожертву і високі почуття. Жертвою подібного передсуду (в даному випадку вже не стільки комічною) стає “білий” негр Том Дрісколл (“Бевзень Уілсон”), що ніби втілює собою моральний хаос південного суспільства із притаманною їй рабовласницькою психологією.

Образ “простака-іммігранта” (“Обурливе переслідування хлопчика”, “Друг Гольдсмита знову на чужині”), який теж виступає у ролі жертви, провокує на культурно-історичне потрактування. Масова імміграція китайців до США в середині ХІХ ст. обумовила появу феномену так званого “свіжого” іммігранта, що природно стимулювало вороже ставлення до китайців з боку “старих” іммігрантів, які не бажали поступатися своїм “місцем під сонцем”.

З іншого боку, китаєць стає жертвою власних ілюзій, які апелюють до принципів, проголошених у Декларації Незалежності США. Ілюзії іммігранта А Сун-сі розвінчалися з його першим зіткненням з американською дійсністю, де усі прошарки суспільства (від малолітніх хлопчиків й до імміграційних властей та суду США)

просякнуті ідеєю антикитайських почуттів, що на рівні узагальнення конотує антидемократичність, антигуманність, безчесність влади “країни рівних можливостей”. І саме на контрасті наївного, “свіжого” сприйняття китайця-“простака” та справжнього стану речей в Сполучених Штатах виникає сатиричний ефект, до якого прагнув Марк Твен.

Звісно, час уніс свої корективи, і сьогодні, принаймні в Каліфорнії, нащадки перших іммігрантів-китайців живуть доволі пристойно. Вони, нарівні з іншими, мають свої школи, а в каліфорнійських вузах, як правило, викладаються курси азійсько-американської літератури тощо. Втім, повернемося до Марка Твена.

Його герої не позбавлені й подібної до української культури забобонності. Приміром, через марновірність Джима (“Пригоди Гекльберрі Фінна”) навколо нього створюється своєрідна добродушно-комічна аура. Так, наївними видаються його упередження, що не можна ловити птахів, оскільки це віщує хворобу й смерть, чи що погано трусити скатертиною після заходу сонця, бо неодмінно трапиться якесь лихо. Багато подібних прикмет спостерігається і в українській культурі, особливо коли йдеться про найсуттєвіші (майже архетипові з культурної точки зору) об’єкти народного побутування, що свідчить про певну подібність (афро-) американського і українського язичницького світовідчуття.

У річищі американської народної гумористичної традиції, однією з ключових ознак якої поставав момент самовисміювання, що деякими знавцями визначається як “гумор вивернутого егоїзму” або “гумор особистісного самоприниження”, Марк Твен виводить “простаків-жертв” в іпостасі наратора (“Я”) твору. Такий герой-“жертва” одночасно виступає і як організуючий елемент оповіді. З подібним потрактуванням постаті “простака” перегукується одна з трикстерських установок щодо прийняття на себе необґрунтованих страждань чи певних вад і пороків, через які такий трюкач навмисно створює навколо себе “страждальницьку ауру”, яка, до речі, своєрідно оточує і деяких “простаків” І.С. Нечуя-Левицького (“Я вже тепер великомучениця, та й годі”, – уподібнює себе до Варвари Палажка). В оповіданнях Твена “Журналістика в Теннесі”, “Як лікувати застуду”, “Як я був у ролі агента з обслуговування туристів”, “Мій годинник”, “Небезпека перебування у ліжку” тощо оповідачі постають “жертвами” неймовірних обставин, часто вигадано-фантастичних, де небезпека, яка загрожує героям, скоріше уявна і позірна, ніж реальна.

Гротесково-гіперболічне змалювання “простакими” самих себе, виставляння власної особи в комічному світлі, вписується в поетику гумористичного дискурсу, де вагомим є вираження протесту проти будь-якої теорії, нормативності, недосконалості. Такий протест

висловлює і редактор сільськогосподарської газети (“Як я редагував сільськогосподарську газету”), який бунтує проти розгулу непрофесійності і корумпованості, і претендент на посаду губернатора (“Як мене обирали в губернатори”), котрий грає “простака”, що став жертвою брудної гри у передвиборчій кампанії, або “простак”, який дає інтерв’ю і тим самим знущається з уїдливого репортера (“Розмова з інтерв’юером”).

2.2.4. Серед персонажів художньої прози І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена можна виділити групу “*простаків-франтів*”, які не вирізняються особливою витонченістю думки і манер (хоча іноді надмірна софістикованість стає об’єктом комічного, як, приміром, в оповіданні І. Левицького “Вольне кохання”), однак які неабияку роль надають власній поставі.

У І. Нечуя-Левицького таким “франтом” є отець Артемій (“Поміж ворогами”), комічний портрет якого надає персонажеві особливого колориту. Високо підстрижені вуса, що принадно красувалися й “стриміли над верхньою губою, неначе в клуні стріха над дверима”, завдавали батьющі найбільшого клопоту, акцентуючи “простакуватість” їхнього володаря. Нервовий, жвавий отець Артемій “страх не любив, як за борщем або чаєм вуса лізли йому в рот. Він висмикував їх пальцями, одбивався од їх червоним гострим язиком, задирав їх вгору пальцями, а коли вони вже геть-то надокучали, зараз хапав ножниці й спохвату та спересердя підтинав їх як можна вище, трохи не під самісіньким носом. Через це вуса в його стирчали над губою, ніби щітка з товстої волосіні” [98(6):140-141]. Такими ж кумедними штрихами письменник змалював і спроби отця відбитися від мухи у склянці з чаєм або у роті, чи той натиск, з яким він колотив чай. У поєднанні з амбіціями наївного мрійника про імператорські відзнаки чи улесливістю перед родичами потенційного нареченого дочки неординарна зовнішність батьюшки утворює цілісний комплекс франтуватої “простодушності”, з приводу якої автор незло глузує й симпатизує персонажеві.

Можна вважати “франта” Артемія Кремницького традиційним типом українського “простака”. З цього приводу О. І. Білецький зауважив, що “простак” отець Артемій уособлює старосвітське сільське духовенство, настільки маловчене і простодушне, що ними і культ відправляється по-простому, повсякденно [15:250].

За М. Шлемкевичем, такий “простак” репрезентує один з чотирьох типів українців: людину старосвітську, котра мало переймається духовною самоосвітою (на противагу трьом іншим типам – гоголевському, сквородинському й типу нової людини, які прагнуть духовного вдосконалення й перетворення світу за законами справедливості), і натомість цілком задоволену стилем свого

побутування [34:34].

Відтак, національна самобутність “франта” Кремницького не має під собою загальнотрикстерського “коріння”. Натомість одвічний потяг українця до краси за умов невисокої культури перетворюється на комедію, яка інтенсифікується індивідуальним “нарцисизмом” батюшки [144:44-68].

Провадячи ідею про сутність національного характеру, І.Я. Франко окремо виводив низку негативних рис українця, серед яких особливу увагу митця привернули егоїзм, двоєдушність, дріб’язковість і пиха [142:37]. Не позбавлені аналогічних вад і представники інших слов’янських народів, а сміливе й талановите висміювання їх національною літературою лише свідчить про духовну висоту того чи іншого народу. Комічного змалювання вони набувають і в образі “простака-франта” туляка Степана Воздвиженського (повість І. Нечуя-Левицького “Хмари”), котрий був веселий на вдачу, нецеремонний, не дуже акуратний (однак який згодом полюбив чепуритися), умів спритно лицемірити і вислужуватися перед професорами й ректорами. Франтівська натура чепуруна Воздвиженського позначилася і на його професійній діяльності: в середовищі викладачів і студентів семінарії, де він викладав курс з філософії, його знали як профана, схоласта, як людину, зовсім не поважаючу науки і принципів, яку приваблювали не філософський погляд на вищі ідеї, а принади приземленого буття. Письменник, обстоюючи висхідну шляхетність саме української інтелігенції, робить акцент на протиставленні росіянина (в особі Воздвиженського) та українця (Дашковича). Останній, окрім уподобання елементарної чистоти й порядку, вирізняється і більш високими моральними пориваннями й настановами. Філософська думка і поважне прямування розуму Дашковича (звісно не ідеалізоване) в повісті вигідно контрастує з неглибоким, нетворчим розумом Воздвиженського. Загалом душевність, суттєвість, саморефлексія і вирізняють українця від росіянина. Українське прагнення “одухотворити увесь світ”, плекання природи, духовна любов до жінки, внутрішня релігійність, тобто внутрішня глибина духу постають превалюючими складовими саме української духовності, чому протистоїть, уважає М.Костомаров, матеріальність, практицизм російської душі [138:181-182].

По-своєму “франтує” і “простак” Марка Твена з оповідання “Загадковий візит”. На прикладі власного “досвіду” він розкриває оригінальну “філософію життя” [101:50-51; 135:7-12], що виростає на ґрунті національного індивідуалізму (принцип: я здійснюю дещо, що переросте у велике почуття власної активності, потреба в експериментуванні тощо). “Простак” також демонструє властивий для екстравертивного (Донченко О.А) суспільства екстенсивний

спосіб самоактуалізації й самовираження особистості, що виявляється у тяжінні до матеріального достатку.

“Франта”-дурепу виводить письменник в оповіданні “Удача” – щасливця, що нагадує казкового дурня в слов’янському фольклорі. Життя і професійна діяльність Скорсбі складалася суто з похибок, “найбезглуздіші з його помилок здавалися знахідками натхненного генія”. Утім, жодна з його дурниць не зашкодила “простаку” зміцнити власну репутацію талановитого вояки. Подібні знаки волаючої дурості ще раз довели народну мудрість: найкраще для людини просто народитися щасливою.

Подібна “інстинктивність”, “несвідомість” в поведінці і діяннях Скорсбі йде від того ж архетипового трикстера, що було властиве йому на примітивній фазі функціонування. Локалізуючи й “модернізуючи” первісні ознаки першообразу, Марк Твен акцентує саме комічний бік такого типу героя, який проявляється у “ненавмисній” нездатності поводитися розумно.

Час від часу удає з себе “простака-франта” і Том Соєр. як, приміром, в сцені із фарбуванням паркану, ритуал чого, гадає О.М. Зверєв, містифіковано пародіює франкліновську доктрину “чесної праці”, або, як то вбачає З.Я. Лібман, трансформує народний анекдот про білку, яка умовила інших звірят луштити для себе горіхи, запевнивши тих, що тільки це допоможе їм зберегти зуби [53:146; 77:71].

2.2.5. Показову відмінність у репрезентації образів “простаків” у І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена становить феномен “маски”, який притаманний творчому доробку останнього.

Проблема “маски” розглядалася багатьма літературознавцями, погляди яких на це оригінальне утворення розходяться. Наприклад, З. В. Новицька вважає, що Марк Твен – це не лише псевдонім письменника С. Клеменса, але й його комічна маска, що демонструє умовне роздвоєння його літературного обличчя. Це “особлива художня манера виступати у своїх творах у двох ролях і висвітлювати факти дійсності з двох точок зору: з точки зору самого Твена, з одного боку, та його літературного двійника – з іншого. Плутати останню з Твеном-письменником так само безглуздо, як і прирівнювати образи комічних героїв великого гумориста й естетика до особистості їх творця” [101:14]. Натомість З.Я. Лібман не погоджується з таким тлумаченням. Він вважає, що “висвітлення фактів дійсності з двох точок зору” конотує лише механічну двоаспектність, яка не веде до художнього узагальнення. Диференціюючи авторську маску (характерну для американського фольклору, коли статичний образ умовного оповідача нібито

повністю витісняє автора як організатора твору) та літературну маску, дослідник підкреслює, що “Марк Твен” – це маска літературна, котра є “похідною динамічної системи художніх засобів, яка дає можливість у межах одного умовного образу оповідача досягти того художнього дво-, а іноді і триголосья, що являє собою по суті діалектичну єдність” [77:31]. Саме така багатоаспектність, на думку вченого, є наслідком того, що в літературній масці “Марк Твен” водночас присутні не тільки оповідач і авторський голос, а й посередник, який найчастіше набуває образу хитруватого простака, породженого стихією народного гумору [77:31].

Про комплексну структуру образу-маски “Марк Твен” веде мову і П.В. Балдіцин. Літературознавець виводить цілу низку джерел його виникнення: це і казковий дурень, і просвітницький простак, котрий відкидає недоладності й забобони станового суспільства, і традиційні типи південно-західної гумористики – “дурепа”, “натхненний ідіот”, “хвалько”, “доморослий філософ” [8:18-19].

А.І. Старцев застерігає від ототожнення Марка Твена і “Я” його гумористики навіть тоді, коли оповідач зветься Марк Твен або містер Твен, одночасно підкреслюючи, що не можна відкидати автобіографізм у тих випадках, де гумористичний персонаж ніби намагається відокремитися від автора і повністю стати умовною комічною маскою. Таким чином, автобіографічний твенівський герой постає у формі оригінального сплаву особистості автора і комічної маски за умови обов’язкового домінування точки зору самого письменника стосовно загального погляду на життя, моральних оцінок і т.п. На прикладі роману “Мандруючи порожнем” А.І. Старцев демонструє подібне злиття трьох персонажів: С.Клеменса – старателя й журналіста-початківця 1860-х років у Неваді, Каліфорнії, Марка Твена-письменника 1870-х років та безіменного гумористичного персонажа, від імені якого ведеться оповідь [130:78].

О.А. Стеценко, витлумачуючи прийом комічної маски як похідної фольклорної традиції фронтиру, наголошує на складному поєднанні авторської позиції, авторської точки зору і образу автора-оповідача (принаймні в романі “Простаки за кордоном”) [132:45]. Причому протилежні позиції не лише зіткаються, будучи розташовані полярно у різних їх носіїв, але й синтезуються в єдиному образі автора-оповідача, що є виразником певних філософських, соціальних, етичних поглядів, але нерідко він “прикидається” кимось іншим, персоніфікуючи соціальний чи національний тип. Органічний динамічний зв’язок автора з тим, що відбувається і про що йдеться у творі, є організуючою ланкою навколо висхідного центру – особистості – оповідача, суб’єкта і об’єкта змалювання [131:55].

О.М. Зверев вважає доречним вести мову про психологічну і мовленнєву “маску” оповідача, започатковану ще фронтирною

гумористикою та творчістю “літературних комедіантів”, яка на практиці полягала у наведенні навмисно “непотрібних” деталей, у створенні петляючої фабули або у її відсутності взагалі тощо. Цікавими видаються міркування вченого стосовно співвідношення серйозності оповідача в твенівських жартах-містифікаціях із серйозністю автора. Оскільки для наратора містифікація – цілком нормальний спосіб існування, де вигадка одразу стає незаперечною правдою, його серйозність теж непідробна. Авторська серйозність (“маска”), навпаки, залишається удаваною, що фактично і є обов’язковою умовою гумористичного оповідання [53:144, 146].

Таким чином, попри зазначені розбіжності, літературознавці сходяться у тому, що “маска” Марка Твена – це єдиний образ, який інтегрує в собі кілька іпостасей, кілька “голосів” – конфліктуючих чи мирно співіснуючих. Водночас, пліч-о-пліч з твенівською “маскою” в американській літературі поставала й набирала силу “точка зору” Г. Джеймса. Останній, покладаючись на філософію прагматизму, постулював, що людина взагалі та художник, зокрема, бачать світ суціль суб’єктивно. Відтак, вищою правдою письменника є скрупульозне відтворення самобутньої “точки зору” того чи іншого персонажа. Г. Джеймс присвятив усе своє життя розробці художнього втілення “центральної свідомості”, “різних точок зору”, їхніх різноманітних інваріантів в прозовому творі, що й принесло йому світову славу [115:222-231].

Отже, в один і той самий час у США з’являються “маска” Марка Твена (кілька голосів у єдиному образі) та “точка зору” Г. Джеймса (різко індивідуальний голос в одному образі).

Наратологія І.С.Нечуя-Левицького (і, звісно, його молодших сучасників) демонструє більше суголосся з “точкою зору” Г. Джеймса, що, зрештою, пояснюється впливом магістральних національно-психічних, культурних чинників: індивідуалізму, “плюралістичної етики” та “плюралістичного всесвіту”, фольклорно-літературних традицій. Звичайно, не “випадає” із цього контексту й “маска” Марка Твена. Однак, у останнього елемент “автобіографічності”, власної співпричетності до подій і фактів, які висвітлюються, майже безумовне превалювання авторського світобачення та етичних установок фактично не утворює так званого “оповідного центра” в особі персонажа-оповідача, оскільки він не є автономним утворенням, а його нарація (в композиційно-змістовному аспекті) коригується делікатними втручаннями автора.

Натомість І. Нечуй-Левицький (цикл про бабу Параску і бабу Палажку, оповідання “Невинна”, “Чортяча спокуса”) повністю доручає розповідь персонажам й сам ніби займає місце відстороненого спостерігача. На перший план виходить суб’єктивність оповіді, а сам наратор (в даному випадку комічні

“простачки”) своєрідно усамостійнюється і функціонує у певній автономності згідно з авторським задумом (звідси і відсутність подібного утворення, як літературно-авторська маска). В композиційному плані така побудова нечуєвських оповідань набуває “доцентрового” характеру, тобто ключовою є передача подій через призму сприйняття головного героя, його “точки зору”, чим, зрештою, утворюється “оповідний центр”. Домінуюча “центральна свідомість” в циклі оповідань постає висхідним імпульсом у створенні комічного ефекту, зокрема гумористичному обрисі селянок-“простачок”. Фактично вони “зробили” самі себе наївними, добродесними, побожними і доброзичливими жінками, які “безневинно” потерпають від невинуватих і незаслужених знущань і шкідливих впливів рідних та знайомих. Особливо рельєфно-комічної забарвленості ідея “плюралістичної етики” набула в циклі творів про бабів, які по черзі беруть слово і в дусі народної “зниженої” поезики проєктують свій оригінальний “демократичний” і, разом з тим, як виявляється, примітивний і приземлений кут бачення на навколишній світ.

Тож цілком слушною видається розбіжність в естетичному навантаженні “я”-оповідача у І. Нечуя і Марка Твена. Якщо у останнього феномен “маски” дещо обмежує “плюралізм світогляду” персонажів-“простаків”, то перший полишає своїх “простачок” у володінні їхньої власної стихії, де превалюючою постає суб’єктивна свідомість, неодмінною компонентою структури якої є припущання співіснування рівновагомих “точок зору” персонажів, які в даному прикладі виконують роль комічних (само)характеристик героїнь.

Таким чином, можна твердити, що І.С. Нечуй-Левицький і Марк Твен у створенні комічного в художній прозі, а саме у витворі типологічного образу “простака”, виявилися спадкоємцями культурософських й естетичних традицій своїх народів, де простежується відгомін і модифікація магістральних характеристик архетипово-міфологічного образу трикстера.

На нечуєвському “простаку” позначилася домінантна ознака українського романтизму – його народність, яка проявлялася в особливій увазі митця до різних сторін саме народного буття. Звідси – і своєрідна зосередженість українського письменника на представниках селянства, яке, на його думку, вирізняється простотою, непочатістю і є цариною повноцінного душевного буття (звісно не без недоліків). Закорінене в українській вдачі тяжіння до жартів і веселощів, індивідуалізм, релігійність, емоційність, артистизм і гумор як його прояв (позитивне колективне несвідоме українців) визначили спільний обрис комічних героїв-“простаків” у творах І. Нечуя.

Твенівський “простак” загалом вписується в поетику фронтального і західного гумору із специфічними для нього нешанобливістю й неповагою до будь-якої нормативності, демократичністю, бравурністю, оптимістичним обоженням тріумфу життя й розкутості. В такому розумінні митець визначає прогресивну роль свого “простака”.

“Простак-пройдисвіт” у І.С. Нечуя-Левицького типологічно схожий із “простаком-ошуканцем” Марка Твена, що доводить спільне джерело походження персонажів, а саме шахрайсько-карнавальну природу трикстера. Обидва митці слова акцентують позитивну місію своїх персонажів, які покликані засудити суспільно вагомі моральні хиби української та американської спільнот. Марк Твен шляхом усвідомлення дихотомії ідеального та реального таврує суто американську психологію “успіху”, просякнуту пуританським ригоризмом. І. Левицький своєрідно обстоює український кордоцентризм і моральнісність (закорінені в національній етнософії архетипи української духовності).

Ідея мирного співіснування обумовлює специфіку нечуєвських “простаків-витівників”, жарти і розіграші яких не принижують гідності тих, з кого “простак” сміється та глузує. Натомість розіграші твенівських жартівників (в т.ч. і містифікаторів) набували характеру “атакуючих” і були спрямовані на розкриття “адамівської” невинності з ключовою ідеєю про неупереджений, невикривлений, “свіжий” погляд на світ. Разом з цим дії як українських, так і американських “простаків” демонструють пряму актуалізацію трикстерського начала та одного з його висхідних моментів, котре і набуває оригінального національного забарвлення.

Якщо образ “простака-іммігранта” (“жертви”) становить суто американське явище внаслідок специфіки формування заокеанської спільноти (як і упередження на расовому ґрунті), то “простак-жертви”, які потерпають від різноманітних штампів і забобонів, складають окремий гурт як в творах Твена, так і Нечуя-Левицького. Викриваючи обмеженість і культурно-духовну закутість українського маловченого селянства і нижчого духовенства, І. Нечуй виходить з позиції релігійності, що на побутовому рівні набула дещо деформованого обрису, в той час як Марк Твен розвінчує догматичність новоанглійської доктрини, штучну романтизованість, міщанську провінційність, які кидають виклик почуттю “здорового глузду”, раціоналізму, тяжінню до незалежного мислення – найвагомішому вияву інтелектуальних досягнень трикстера. Суттєвою ознакою твенівського “простака-жертви” постає оригінальна модифікація трикстера-страждальця в рамках “гумору вивернутого егоїзму”, що окреслює одну з найтиповіших ознак національної гумористичної традиції.

Не ідентичні позиції художників і з приводу естетичної концепції літературно-авторської маски. Постійна “присутність” автора в творах Марка Твена призводить до того, що він не надає своєму “простаку-оповідачу” повної самостійності, тобто дещо нівелює самодостатність “точки зору” “простака”, що призводить до створення маски “Марк Твен”. На противагу Твену, І.С. Нечуй-Левицький надає більшої автономії своїм героям, а ідея “центральної свідомості” (за Г. Джеймсом) є результатом визнання естетичної вагомості суб’єктивної точки зору, що, зрештою, і пояснює відсутність у нього літературно-авторської маски (як у Твена).

Національним забарвленням вирізняються і “простаки-франти” у І.Левицького та Марка Твена. У героїв першого дається взнаки не стільки вияв трюкацьких властивостей, скільки те, що комічність цих персонажів походить з невідповідності низького культурного рівня, амбітності певних людей та одвічними прагненнями українців до краси. “Франти” американського письменника, з одного боку, оригінально переломлюють суть національної філософії “успіху”, прагматизму, індивідуалізму та, з іншого боку, обіграють суто трикстерське начало, як-от у випадку із “інстинктивністю” поведінки “простака” Скорсбі або витівками Тома Соєра.

Загалом “простаки” І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена є колоритними фігурами, що абсорбують у собі трикстерське, національне та загальнолюдське начала. Це й робить їх незабутніми персонажами, що, однак, не позбавлені своєї конфліктності та непересічної художності. Відтак, цілком природно постає проблема художньої імплікації та тропу “сварки” в творах Марка Твена і І. Нечуя-Левицького.

РОЗДІЛ 3

ІМПЛІКАЦІЯ І ТРОП “СВАРКИ” В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ І.С.НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО І МАРКА ТВЕНА

Суспільне життя неможливе без взаємодії між членами спільноти і, зрозуміло, в процесі будь-якого спілкування виникають непорозуміння із найрізноманітніших приводів. Взагалі внутрішня опозитивність у побудові світу, універсальна “альтернативність” визначають його поступовий розвиток. Людина, звісно, теж не є абсолютною істотою, а, за М. Бердяєвим, вона – істота парадоксальна, сповнена протиріч, полярних протилежностей. Існування ж людини моральної (християнина) ускладнюється постійним її перебуванням у внутрішньому конфлікті, оскільки висока етична свідомість стикається з нормами суспільства та, з іншого боку, із несвідомим. В результаті такого конфлікту людина мусить жертвувати однією цінністю заради іншої [13:55, 108, 140]. В процесі суспільної інтеракції актуалізуються інтереси, наміри й прагнення взаємодіючих сторін, які часто не співпадають, є протилежними, що в кінцевому результаті виражається у суперечці, сварці – неодмінних похідних задоволення різнополюсних інтенцій, що нерідко супроводжуються агресивністю у стосунках та поведінці опонентів [144:21-22]. Джерелом виникнення будь-якого конфлікту постає неузгодження не лише матеріальних прагнень та шляхів їх досягнення, а й неспівпадіння поглядів, ціннісних орієнтацій, оцінок, інтерпретації інформації, емоційно-психічних станів тощо [1:72]. “Конфлікт – є не що інше, як відмінність, що доведена до ступеня морального зіткнення”, в основі якого завжди перебуває певний код, тому й мова агресії – одна з найдавніших та найуживаніших мов [9:472].

Емоційно-психічні налаштування відіграють теж суттєву роль, оскільки завдяки емоційному напруженню, афектації конфлікт має тенденцію перетворюватися на сварку. Подібна психологічна напруженість призводить до так званого хибного визначення мети в конфлікті й сварці. У разі із “плаваючою” метою відбувається непомітне для опонента перетворення засобів суперечки на її мету (тобто з’ясування стосунків, сварка стає самоціллю). Переслідуючи “декларативну” мету, один із суперників намагається ідеалізувати свою персону, приписати собі благородні мотиви тощо. Ця психологічна позиція конфліктантів розкриває і своєрідний механізм проєкції, сутність якого полягає у підсвідомому перекрученні

бачення ситуації за умови неадекватної оцінки власних прагнень та проектування на співучасника суперечки своїх мотивів, бажань, почуттів. Часто приписування опоненту егоїстичних інтенцій цілком усвідомлюється, що веде до дискредитації, яка супроводжується необ'єктивним баченням обстановки та спотвореною самохарактеристикою, тобто керівними настановами у сварці стають “ілюзія поганої людини”, “ілюзія самовиправдання” і т.ін. [21:112-122; 66:43-45; 56:62].

Супроводжуючись високою емоційністю, сварка переходить у відкриту конфронтацію, агресивність, довготривалу ворожнечу. В цьому випадку наявними є негативні емоційні установки в обох сторін (відсутність довіри одного до іншого, обмеженість взаємних контактів, тяжіння до акцентації розбіжностей в обох учасників, активне завдання шкоди опонентові, в т.ч. руйнування його намірів і планів, навмисне заниження його самооцінки, спроби дезорієнтації свідомості суперника тощо), тобто будь-які намагання нівелювати й дестабілізувати особистість противника [104:119-120].

Ще з античних часів виводяться причини психологічної напруги, взаємонепорозуміння й ворожості: гнів, образи, зневага, ревності, заздрість, наклеп. Арістотель зауважував, що ворогування може виникнути ледь не на порожньому місці. Гнів супроводжує стремління викликати почуття прикрості, ненависть – намагання вчинити зле [6:81, 93]. Деякі люди отримують особливого роду задоволення лише тому, що вони живуть із постійним відчуттям гніву, із задумом помсти або радіють з того, що ображають інших, чим, на їхню думку, вони внутрішньо вивищуються над своїми “жертвами” [6:73].

Водночас в процесі ворожнечі, сварки в людині активізується дія захисних механізмів, які, узгоджуючись з рівнем самооцінки, виявляються у низці прийомів психологічного тиску. Опонент із завищеною самооцінкою досягає кінцевої мети непрямим шляхом – за рахунок особистісного приниження противника (виведення його з рівноваги, гра на його слабких місцях і т. ін.), недотримання загальноприйнятих норм спілкування [66:353-354; 21:124]. В такий спосіб утворюється загроза ідеалізованому Я суперника, що, зрештою, і викликає почуття страху, невпевненості у собі, провини або надуманої вдячності. В свою чергу, учасник сварки із заниженою самооцінкою по-своєму використовує засоби психологічного впливу, наприклад, демонстрацію власної слабкості, що має апелювати до почуття жалості й провини у суперника [21:125].

Разом з цим варто зважити на національно-культурницьке підґрунтя “сварки” взагалі. Окрім загальнолюдських спонук, “сварка” (як засіб з'ясування стосунків і обстоювання власних інтересів) особливо притаманна націям з акцентованою індивідуалістичністю,

прагненням до свободи. Не є виключенням у цьому плані й українська та американська спільноти, де згадані властивості, які формувалися і зміцнювалися упродовж всієї історії народів, сполучуються з надзвичайно високою експресивністю, котра генерує особливу “вибуховість” та емоційність їхніх колізій.

Та у будь-які часи критерієм порядності, людяності була особиста честь, котра визначається духовними якостями людини, особливо її неспроможністю образити чи скривдити й зашкодити.

Імплікація “сварки” в прозових творах І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена нерідко проступає на рівні художнього тропу, презентуючи самотність українського та американського світобачення й естетики.

На сьогоднішній день існують кілька поглядів на природу тропу, зокрема, метафори:

- субституціональний, де метафора трактується як вторинний номінативний образний інваріант, що вживається замість буквального контексту;

- порівняльний, згідно з яким в основі тропу є аналогія, подібність об’єкту номінації з тим, назва якого переноситься на називаний;

- інтеракціоністський, котрий витлумачує метафору як результат розрядки напруженості двох семантичних опозицій, що призводить до появи нового образу із самостійним оригінальним естетичним ефектом [14:158-167].

Саме останній підхід видається найефективнішим. В такому ракурсі в творах обох митців доречно виокреслити тропіку “сварки”, яка акцентує художньо-культурницьку самотність художнього світу І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена з превалюючою стихією комічного. Крім того, “сварки” виконують функцію своєрідного проєкційного механізму, висвітлюючи психологічні, культурно-національні засади української та американської спільнот шляхом загострення їх трагічних сторін та зняття трагіки художньо-комічним змалюванням персонажів, взаємин, ситуацій.

3.1. Типологічно схожими у І.С.Нечуя-Левицького і Марка Твена постають сварки, пов’язані із правом *землеволодіння* та приватної власності взагалі.

Як відомо, український народ почуває глибоку сердечну повагу до землі. Для нього земля уособлює не лише матір-годувальницю, вона ще з давнини символізує праматерію, з якої було витворено першу людину, вона є символом життя взагалі, достатку, багатства. Хоча ранньохристиянська традиція пов’язувала землю із місцем вигнання людини з раю після гріхопадіння, відтак вона символізувала тяжку виснажливу працю, терпіння, розкаяння, через які очищується

дух і тіло людини перед тим, як поринути в інший світ. Тож і дихотомія небесного (святого, безгрішного) та земного (гріховного) є своєрідним мірилом духовних цінностей.

Водночас, у Середні віки українець сприймав землю-природу амбівалентно, як “тлін” , “порох” , “ніщо” (на противагу Божественному), але й як “портрет Бога”, прояв Божественної всемогутності. Звідси – і приниження, і возвеличення землі, котрі даються взнаки й в наступних епохах.

Неоднозначно ставилися до землі й в Америці. Американські індіанці сприймали її за “свою”, сакральну територію, на якій жили з діда-прадіда, яку обожнювали і якою пишалися. Новоанглійські пуритани дивилися на землю як на об’єкт куплі-продажу, однак вони ж пов’язували право на приватне землеволодіння із правом індивідуального спілкування з Богом, з правом своєї думки, свого волевиявлення, свого вивищення у світі [198:42-43]. Коли ж право порушувалось, новоанглієць, зазвичай, “вибухав” протестом і йшов на вільні землі. Цікаво, що в Україні, як і в інших слов’янських державах, право приватного землеволодіння мало розроблене юридично, хоча практично воно реалізується з давніх-давен. Утім, в часи Просвітництва це право потужно заявило про себе в “Конституції П.Орлика”, інших документах [137:5]. В Америці в середині XVIII століття боротьба “аграріїв” (Т. Джефферсон, Р.Х.Лі, А. Бер) за фермерівський шлях розвитку країни ізнов акцентувала й возвеличила роль землі як високоморальної стихії та фермера як найчеснішої, благородної людини. І хоча, зрештою, перемиг інший, індустріально орієнтований погляд, джефферсонівські ідеали й по сьогодні живуть у душах багатьох американців.

Американський фронтір теж засвідчив подвійний статус землі – як сили (часом фатальної), що розчавлює першопроходця, але й стихії, яку справжня людина підкоряє собі, одухотворює, перетворює з пустелі у квітучий сад-рай (У.Кесер).

Нарешті трансценденталісти, як і українські “філософи серця”, виходили з того, що Земля-Природа є інкарнацією Бога (зверхдуші), відтак, вона набирала статусу божественної, а фермер (поруч із поетом і вченим) міг і мусив був реалізувати в собі “цільну особистість”, тобто справжню людину.

Як бачимо, неправильно тлумачити українське та американське ставлення до землі за принципом – “духовність” перших та “прагматизм” других, як це робилося в радянські часи. Сьогодні це спрощення заперечується самим життям, яке засвідчує значно варіативніше відношення до землі українця та американця, що й відбилося в художніх творах Марка Твена й І.С. Левицького.

У “Великій революції в Піткерні” Твен дотепно видозмінює “робінзонівську модель”: невеличкий гурт людей потрапляє на

безлюдний острів, створює там примітивне суспільство, що живе землеробством, рибальством та щирим богошануванням. Враз їхнє “природне” щастя руйнується, коли “нова” людина – американець – викрадає їх основоположний закон про приватну власність на землю, а потім, керуючись найдемократичнішими лозунгами, створює “Імперію”, що породжує лихо і свого “могильщика” соціал-демократа. Справа доходить до кровопролиття, і тоді піткернці скидають геть “імператора” і “соціал-демократа”, повертаються до землі, рибальства й простих, “природних” форм співіснування.

Така простенька фабула у Марка Твена породжує доволі глибокі імплікації. Передовсім, на передній план виступає дихотомія “природного”, землеробського життя та буття “цивілізованого”, імперського. Звичайно, художник – на боці першої форми людської спільноти, продовжує й утверджує, по-своєму джефферсонівські ідеали. Хоча тут можна розгледіти “подвійний удар” сатирика-Твена: з одного боку, він сміється з ідеалу приватного землеволодіння, котрий призводить до чудернацьких сварок; з іншого, недвозначно змальовує, що пограння основоположного закону неодмінно спричинює саморух людської спільноти до монархії, лицемірства, всебічного зла, і, зрештою, до самозаперечення. Така суперечність художницького ракурсу цілком природна, якщо зважити на ставлення Марка Твена до епохи “золоченої свідомості”. Втім, як істинний американець письменник все-таки схиляється до приватного землеволодіння як до найменшого лиха.

Водночас, оповідання Твена провокує й на масштабніше прочитання. Адже перші поселенці на Піткерні, попри весь камуфляж, нагадують пуритан, що прибули в Америку на “Мейфлавері”. Подальший “бунт” і “звільнення від гніту” Англії теж не залишають у читача сумніву, про що власне йде мова. А от перетворення Піткерна-Америку в “Імперію”, що гучномовно прикривається демократичними гаслами – то був доволі ризикований, одчайдушний виклик митця “Лінчючим Штатам Америки” на порубіжжі ХІХ-ХХ сторіч.

З іншого боку, усамітнене, природне життя піткернців, що не мали грошей, “уряду”, але мали бібліотеку і церкву, збуджує в читацькій уяві певну паралель з “уолденівськими” ідеалами Г. Торо. І хоча Марк Твен, як відомо, “повстав” супроти романтиків, його піткернці, а пізніше Том і Гек, значною мірою суголосять – ідейно і художньо – з образами, створеними Г. Торо. Не стає на заваді тут і присутня відмінність у художній домінанті: комічно-залихвацькій у Твена та приземлено-романтичній у Торо.

Звичайно, найбільше суголосить твенівський “Піткерн” із конгрегаційною комунією ранніх пуритан Нової Англії, які поклалися на Новий Заповіт, визнавали Христа головою церкви, обстоювали вивищення однієї церкви над іншою, постулювали й

практикували виборність посадових осіб, вирішення кардинальних питань усією християнською громадою, демократизм та спрощення в житті. Все це адекватно постає й в твенівському “Піткерні” до його трансформації в “Імперію”. Проте, цікаве й інше. Оповідання Марка Твена було написане 1879 року – рівно через тридцять років після того, як в США з’явилася перша соціалістична комуна “Брук Фарм”. Хронологічні збіги, можливо, й випадкові, але варті уваги подібності й відмінності поміж “Брук Фармом” і “Піткерном”. І там, і там мають місце присутній демократизм, виборність лідера, цілковите право й можливість людини займатися “своєю” працею, однак, при цьому, в “Брук Фарм” принципово відсутнє приватне землеволодіння, яке, на думку ідеологів комуни, веде до конкуренції, отже – всіляких конфліктів. У “Піткерні”, навпаки, землю розділили ще у перші роки колонії, а право приватного володіння землею визнали основоположним. Як наслідок, “Брук Фарм” розпалася через кілька років, а “Піткерн”, скуштувавши “імперських насолод”, одностайно повернувся до природного хліборобсько-рибальського існування. І хоча, як зазначалося, приватне землеволодіння вряди-годи призводить до кумедних непорозумінь, “сварок”, воно, все-таки, є, за Твеном, надійним захистом для людства супроти тоталітарних монархій та соціал-демократичних революцій.

Для українця, як і американця, земля є тим підґрунтям, на якому здійснюється самоусвідомлення людини в світі: земля лишається уособленням чогось непохитного, неприйдешнього, чим пробуджує в людині почуття спокою, впевненості, стабільності, вічності. Тому особливо гостро українець, майже на підсвідомому рівні, відчуває небезпеку власної особистості, коли в той чи інший спосіб існує загроза порушення усталених земельно-майнових відносин. Через це він вдається до відчайдушного обстоєння своїх інтересів, які, зрештою, мають глибоке етико-культурницьке коріння.

На відміну від Марка Твена, І.С. Нечуй-Левицький, розташовуючи персонажі у два табори (“порушників” приватної, в т.ч. і земельної власності та господарів володінь), зосереджує увагу саме на розвитку взаємовідносин конфліктуючих сторін. І якщо загальний тон оповіді у Марка Твена – сатирично-гротесковий, то український митець віддає перевагу гумористичним настроям, що оригінально унаочнюються комічною “тропікою” – дотепним віддзеркаленням української народної естетики й мислення. Так, в суцільно дотепній сцені Мотриноного “вторгнення” на Мелашчине горище домінують гумористичні порівняння в дусі народної образності (“Мотря теліпалась на стіні, неначе павук на павутинні”), гумористично-метонімічні образи (“Друга половина [Мотрі] вчепилась у бантину, як кішка”) тощо (повість “Кайдашева сім’я”). Лайливі вигуки-репетування (“ой ти, боже мій!”), гумористичні

обзивання (“нажала дурнісінько отій грапині півкопи жита”), “влучні” образливі характеристики-епітети (“не дам тобі, залиснялій, ані снопа жита”), прокльони – сплав язичницько-християнських марновірств (“бодай тобі добра не було”) і таке інше превалюють в обстоюванні своєї земельної власності бабами (цикл оповідань про бабу Параску та бабу Палажку). На контрасті віку старої Онисі Степанівни Моссаковської та її “молодецькою” завзятістю у захисті своєї власності І. Левицьким створюється ціла комедія, коли та намагалася спіймати на гарячому зятевих братів-школярів, що прагли будь-що поласувати стиглими червоними вишнями й черешнями (“Старосвітські батюшки та матушки”).

Зіставлення епічно-урочистого стилю із змалюванням доволі невіднесеної картини становить основу комічно-сатиричної портретизації головних “сварливих” осіб повісті “Кайдашева сім’я” – Мотрі й Кайдашихи (“Не чорна хмара з синього моря наступала, то виступала Мотря з Карпом з-за своєї хати до тину. Не сиза хмара над дібровою вставала, то наближалася до тину стара видроока Кайдашиха ...”). В цьому художньому прийомі помітний відгомін гоголівської гумористичної традиції, що теж ґрунтується на аналогічному контрасті, крізь гумор якого проринають і сумні настрої, відчутна авторська симпатія і, в той же час, співчуття до персонажів-“ворогів”.

Звичайно, в усіх нечуєвських “сварках” виразніше проявляється почуття власності, що, в свою чергу, є виразником одвічно українського прагнення до незалежного, самостійного існування-господарювання на “своїй” землі. Однак, саме “жіночий” характер тяганини є визначальним у їхньому гумористичному обрисі, оскільки дуже промовисто дає про себе знати емоційність, імпульсивність, “уїдливість”, завзятість, властиві саме для жіночого способу вираження “сварливості”, “агресії”, що на мовному рівні оформлюється у “лайливий” дискурс, а на змістовному, бодай у “викривленому дзеркалі” висвітлює архетиповий зв’язок жінки-землі в українській душі.

Нечуєвська “земельна сварка”, таким чином, фактично актуалізує основні засади морально-естетичної цілісності ментальності й духовності українця, що ґрунтується на повазі до землі і які відбилися у народній обрядовості, фольклорі (в т.ч. і позитивних “забобонах”, “олюдненості” землі, яку не дозволялося ображати, проклинати, сварити, а тим більше бити й товкти ногами і т. под., що беруть свій початок ще за язичницьких часів). Свідомість українців, до того ж, частково розбавлена персоналістичними устремліннями та позначена історично-обумовленою пильністю до захисту себе й родини та належної землі, що формувалися упродовж віків східних навал та загарбань з північно-західного напрямку.

В той час, як поняття, “ідея” приватної власності в Україні існувало упродовж багатьох століть і було визначальним у суспільному впорядкуванні людських взаємин (однак, часто не співвідносилося з поняттям особистого/приватного життя), в американській спільності індивідуалізм, що дається взнаки в світовидчій, психологічній, практичній сферах діяльності із його акцентом на самоцінність особи й споріднене з цим право власності, визначали й оригінальну індивідуалістичну (особистісну) традицію і в сфері “приватного життя” (privacy). В США приватна власність була уособленням свободи, незалежності (що фактично зафіксувалося як в свідомості американців, так і в нормативних документах) й тому виховання на принципах поваги до чужої “приватності” стимулювало зміцнення цих цінностей серед інших чеснот в Новому Світі. А “свій дім”, “мала батьківщина” постали фундаментальною основою життєвого світосприйняття американця.

Тому й вдавалися мешканці Нового Світу до будь-яких засобів, аби зашкодити злодіям порушити межі свого володіння, а відтак, священного права на приватне життя. Твенівські МакВільямси (“МакВільямси і автоматична сигналізація проти злодіїв”) не стали виключенням, причому письменник в комічному річищі репрезентує епопею напруги-“сварки” господарів з грабіжниками, в якій домінують суто американські мотиви. Передусім дуже яскравої гумористичної забарвленості Твен надає захопленню технічними новинками (національний потяг до експерименту, що узагальнюється до формули: американський досвід = американський експеримент). Причому в цьому автор вдається до традиційно американських гумористичних засобів: поєднання “достеменних” деталей (наприклад, суми рахунків за встановлення й удосконалення сигналізації, що також засвідчує і “кількісний” бік характеру мислення американців, або реалій з суто американської “бізнесової” дійсності, як-от викуп у злодіїв власного олов’яного посуду за цінами ломбарду без знижки) з навмисно гіперболізованими подробицями (“після ... чотирьох сотень хибних ’тривог’ ми перестали звертати на них увагу”), комічна вибуховість яких оригінально інтенсифікується західно-фронтирними елементами (“обидва постріли були результативними: я скалічив доглядальницю, кучер попав мені волосся на потилиці”) та загальним естетичним ефектом дихотомії реальності й вигадки.

У формі комічної пародії-містифікації презентує Марк Твен розбрат в оповіданні “Розповідь комівоєжера”, де сторони позиваються через землі, на яких розташовується їхній спільний скарб, спільне майно – луна, що відповідає цілих п’ятнадцять хвилин. Особливої національної колоритності справа набуває саме завдяки об’єкту “сварки” – відлунню – речі далеко не матеріальної, яка, однак, функціонує в традиційному ракурсі й імплікує собою цілком

ймовірну справу, розкриваючи непоступливість й упертість господарів в розподілі “земельної” частини майна.

Водночас, проблема землі, приватної власності на неї в американців органічно пов’язана з комплексом “американської мрії”, яка знайшла відображення у Марка Твена. Хокінси, герої написаної у співавторстві з Ч. Уорнером повісті “Золочений вік”, упродовж всього свого життя переймаються ілюзорною надією, що сімдесят п’ять тисяч акрів теннесійської родючої й ніби-то багатой на вугілля й залізну руду землі забезпечать пристойне існування дітям та наступним поколінням нащадків. (Подібними ілюзіями “страждала” і родина самого письменника). Так само сподіваннями живуть і старателі, що поринули у часи “золотої” та “срібної” лихоманки на Захід в надії на можливе багатство придбаної ними ділянки (“Мандруючи порожнем”). Подібні почування й настрої охопили майже всю країну в першій половині ХІХ ст. По-перше, в такій авантурі американець мав змогу перевірити на власному досвіді кальвіністську доктрину провіденсу, згідно з якою людина мусила бути впевненою в тому, що вона є “божим обранцем”, і не сьогодні-завтра доля їй усміхнеться й зробить її щасливою. По-друге, тут дається взнаки філософія прагматизму, котра ґрунтувалася на доцільності, демократичності, самовдосконаленні через конкуренцію. Звідси – проповідувана нею ідея про рівність (людини перед законом, перед Богом, рівність можливостей і т.ін.), тенденція до розриву з минулим (нещасливим), а відтак, оптимістичні погляди у майбутнє. До того ж принцип “покладання на себе” (Р. Емерсон), що був зведений до рангу національної філософії, став однією з керівних життєвих настанов американця, котрий давався взнаки у його прагненні самовираження і самореалізації у всіх сферах життєдіяльності.

3.2. Малюнок “*родинної сварки*” у творах І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена позначений яскравими національними рисами, відтак провокує на типологічне порівняння.

Внутрішньосімейні сварки особливої колоритності набувають у творах І.Нечуя. Перед сім’єю як осередком духовного й господарського життя в Україні з прадавніх часів розкидається широка нива для праці, де чи не найактивніша роль відводиться жінці (робота в полі, хатнє господарство, догляд за худобою і, звісно, виховання дітей). Така активність жінки в родині виокремила найхарактерніші архетипи української національної духовності – архетип Матері та органічно споріднений з ним архетип Землі. І оскільки українська дитина, головною мірою, ідентифікується з матір’ю, норми поведінки, характер моралі, ідеал людини, настанова

до життя в українця підпорядковані нормам та ієрархії вартостей, типових для жінки (звідси – високо цінуються такі риси характеру, як доброта, ніжність, лагідність, сердешність [146:84-87].

Хліборобський народ обожає свою “магна-матір” – “добру”, “ласкаву” Землю-неньку. По-своєму схвильовано близькі стосунки із Землею-Матір’ю відсувають світосприймальні настанови від агресивної, завойовницької активності і формують їх у протилежному напрямку, беручи за основу “позитивну” лагідну ентузіастичність, споглядальність [74:71]. Остання посилює і предметну настанову, що виявляється у працелюбності, працездатності українського народу.

Традиційно історично обумовлена незалежність української жінки, провідна роль жінки-матері (побутового аналогу культу Богородиці) в українській сім’ї узгоджується з внутрішньою кордоцентричністю національної вдачі, її емоційно-почуттєвим характером, превалюванням “малого гурту” (сім’ї) над громадою тощо [146:84-88]. У поєднанні із вмотивованим цим індивідуалізмом українська родина має утворювати єдність, котра характеризується “почуттєвою близькістю”, спертою на ‘симпатії’, ‘спочування’, ‘приятельство’ і ‘взаєморозуміння’, а не на раціонально обгрунтованому змаганні до розумово продуманої спільної мети і спільних завдань, як у широких групах типу спілки” [74:54].

Тож інтереси сім’ї – понад усе, але внутрішній потяг жінки до незалежності та загострена чутливість, як це презентує І. С. Нечуй-Левицький (“Кайдашева сім’я”, цикл оповідань “Біда бабі Парасці Гришисі”, “Біда бабі Палажці Солов’їсі”), дещо зміщує акценти в упорядкуванні сімейного ладу та, безумовно, в розподілі “плодів” господарської діяльності. В цьому неабияке значення мало родинне звичаєве право, згідно з яким після смерті батька складною сім’єю керувала мати. Тож “боротьба” в таких внутрішньосімейних сварках точилася переважно “за владу”.

а) Найбільшого загострення набуває у І. Нечуя конфлікт, репрезентований універсальною опозицією “невістка – свекруха”. Здебільшого конфліктогенною “сваркопровокуючою” обставиною у таких стосунках постає свідоме упередження останньої до нареченої сина. Так, в “Кайдашевій сім’ї” відносини між Кайдашихою та Мотрею напружилися вже під час їхньої першої зустрічі, коли на розглядинах майбутня свекруха солодкаво-услесливим голосом зважила на працьовитість молодиці, натякнувши на її роль у своїй хаті: “... що за золота у вас дитина. Там так пильнує коло роботи, що й не розгинається. Ото, моє серце, гарну невісточку матиму ...” [98(3):318-319]. Мотря ж, зі свого боку, “постерігла ту патоку своїм пронизуватим розумом”. Той “солодкий медок” одразу не сподобався дівчині, й недаремно, бо незабаром Маруся Кайдашенко таки

висловила своє бажання довести Мотрю “до пуття” своїми методами.

Загалом, ця “сварка”-конфлікт розвивається у комічному напрямку, прогресуючи від легкої лайки до запеклої сварки з прокльонами та бійкою. Зазвичай, свекруха з появою у своєму домі невістки намагається не втратити своїх позицій господині й з самого початку бере ініціативу на себе, як у даному випадку: віддає Мотрі накази що й як робити, навчаючи невістку ніби дружжелюбно, та “під її солодкими словами ховається гіркий полин” [98(3):323]. Зваливши на синову всю тяжку роботу й удаючи з себе хвору і немічну, в Кайдашисі в комічному дусі розкривається її справжня натура: “ледачкуватість”, що поєднувалася з прагненням самовласно розпоряджатися усім, навіть результатами важкої Мотриної праці.

Можливо, в такому незavidному становищі невістки, зауважує В. П. Милорадович, відбився атавізм патріархального устрою родини, що подекуди зберігся й на кінець ХІХ ст. – приміром, у деяких родинях невістка не мала права сідати за спільний стіл упродовж перших кількох років подружнього життя [88:312]. Звісно, занадте переобтяжування синової дружини викликає неабиякий протест з її боку, що, звичайно, призводить до напруження відносин і сварок в родині, передусім зі свекрухою. В цілому, в змалюванні І. Левицьким такого типу сімейних непорозумінь превалюють “вибухово”-гумористичні акценти, хоча і не без забарвлення сатиричного. Наприклад, в епізоді з мотовилом ситуація набуває загальної комічності завдяки гранично емоційній стилістиці, лексиці, синтаксису. За втручання у сварку чоловічої половини родини пристрасті розпалюються й сягають свого апогею у зіткненні Карпа з батьком (в чому, окрім інтенсифікації комічно-сатирично ефекту, проступає й традиційна українська /християнська/ мораль: син підняв руку на батька, а згодом і на матір). Та на цьому, в принципі зовсім не гумористичному епізоді, невістчина зі свекрухою сварка не скінчилася, а лише спровокувала гнів і злість в душі старого Кайдаша (через те, особливо, що такий гріх стався у святий день), “образливо-жалісне” репетування Кайдашихи (“не дадуть діти своєю смертю вмерти”), індивідуалістичне, втім, цілком нормальне, прагнення Карпа й Мотрі відокремитися й працювати лише на себе та своїх дітей, а не на весь гурт. Ще збільшилася неприязнь у стосунках між жінками, які обидві зазіхали на “головування” в господарстві.

Оригінальної художності у зображенні сварки І. Нечуй-Левицький досягає тим, що окрім відтворення ланцюгу комічних зіткнень, які в сумі утворюють цілісну панораму “хатньої війни”, використовується прийом перспекції й ретроспекції: імплікується “минулий” портрет Кайдашихи в особі Мотрі та “майбутній” портрет останньої в особі її теперішньої свекрухи. Такий прийом інтенсифікує гумористичну колористику сварок між жінками, адже

Маруся Кайдашенко “забула”, як сама колись була у ролі невістки, а тепер ніби відіграється за це на синовій дружині. В свою чергу, і сама Кайдашиха є своєрідною проекцією на статус Мотрі як майбутньої свекрухи.

Цікаво відмітити, що вроджений ліризм, поетичність, пісенність української натури (знавцем якої був і І.С. Нечуй-Левицький) визначає одну з найхарактерніших рис нечуєвської оповіді. Особливої уваги здобув у письменника жартівливий фольклор – відбиття комедійно-ігрового світобачення, що охопило сферу родинних стосунків. Таке народне серйозно-сміхове осмислення дійсності було органічно близьким до нечуєвого, що, зрештою, дається взнаки і в тропі “сімейної сварки”. Стосунки невістки із свекрухою ще здавна стали предметом народної творчості (пісенної зокрема) й народної мудрості, що, звісно, відгукнулося в прозі українського художника слова у відтворенні характеру взаємин між молодлицями. Так, Мотря сама оцінювала своє не вельми приємне становище в Карповій хаті на кшталт грубуватого-сатиричного народної пісні “Коли б мені господь поміг свекруху діждати!..”, яка влучно відбиває дійсний стан речей в складних родинах, та, в той же час, своєрідно естетизує сімейні стосунки, додаючи неабиякої виразності у їх художньому відтворенні.

Взаємна агресивність свекрухи та невістки у І. Левицького сьогодні легко прочитуються й в світлі психології Е. Фромма, зокрема, концепту “реактивного насильства”, що виникає в людині, коли та намагається захистити своє життя, гідність, незалежність [144:21-22]. Тому й мирнота між Мотрею й Кайдашихою була просто неможливою, адже вони обидві прагнули фактично однієї й тієї ж мети. З тієї ж причини не було миру і в стосунках Кайдашихи з молодією Мелашкою та й між двома невістками.

Звичайно, у стосунках “ворогування”, “сварок”, постійної напруги тощо імплікується їхній небажаний руйнівний вплив на конфліктуючу особистість. Однак, естетична зарядженість творів І. Нечуя-Левицького дає змогу модифікувати їх у напрямку протилежному до серйозного й трагічного – гумористичному, послаблюючи тим самим їхній загально негативний підтекст, хоча “провокація” на роздуми щодо причин і витоків сварки постає не менш дійовішою.

Як і в Україні, в американському суспільстві родина здавна була чи не єдиним осередком в житті людини, що вважалася надійним засобом виживання й передумовою стабільності (фронтір) та запорукою збереження й спадковості духовно-релігійних основ виховання (пуританська Нова Англія). Та у Марка Твена сімейні сварки типу “свекруха – невістка” відсутні, що пояснюється нетиповістю в американському суспільстві складної родини (коли під

одним дахом живуть кілька поколінь родичів), а також дещо відмінною роллю чоловіків в сім'ї, добробут якої значною мірою залежав від успіху “бізнесових авантюр”, до яких вдавалися останні. Генрі Джеймс якось пояснював: “В Америці глава сімейства робить гроші, його дружина – вірна помічниця йому, просякнута духом бізнесу, його син рано ‘входить у справу’, прагне випередити батька. Одна лише донька знаходиться осторонь. Хоча ‘осторонь’ зовсім не означає ізоляцію від загальної атмосфери” [цит. за 114:39].

Утім, жіноча родинна функція з початку американської історії вирізнялася неоднозначністю. З одного боку, жінка знаходилася у певній (матеріальній та духовній) залежності від чоловіка й сфера діяльності її обмежувалася веденням хатнього господарства, вихованням дітей та улещуванням чоловіка (суголосне біблійному потрактуванню ролі жінки у її субординації до чоловіка). Згодом, в процесі загальної “демократизації”, попри досить впливовий консерватизм у царині сімейних стосунків, демократизуються й вони (в чому, між іншим, неабияку роль відіграли й феміністичні діячки, як-от М. Фуллер, Х. Мартеню та ін.). Тож набувши “права слова”, американська жінка вже перестала бути “ягням” у стосунках з головою сім'ї, що позначилося на руйнації стереотипів, якими завзято опікувалися впливові інститути суспільства.

Літературні відомості про “забитого” й “покірного” чоловіка, що через власну слабкість духу, гнучкість і піддатливість опиняється під жінчиним каблуком й увесь час страждає від домашніх негараздів і сварок, з'являються вже у В. Ірвінга (новела “Ріп Ван Вінкль”). Крізь голландське походження персонажа вже проринає картина американізованих міжособистісних й сімейних взаємин.

б) Відтак, герої Марка Твена вряди-годи опиняються в епіцентрі універсальних родинних сварок – непорозумінь між чоловіком і дружиною, котрі вже свідчать не про “пасивну” роль жінки в сім'ї і дещо коригують уявлення про непохитний чоловічий авторитет. У циклі оповідань про МакВільямсів (“МакВільямси і автоматична сигналізація проти злодіїв”, “Місіс МакВільямс і блискавка”, “МакВільямси і круп”) Марк Твен створює комічну мініпанораму стосунків між подружжям. Мортимер МакВільямс в результаті уявної небезпеки по суті опиняється у ролі бевзня, яким правує жінка і який виявився не в змозі протистояти їй своєю “делікатністю” та “ввічливістю”. Звісно, кожен з таких конфліктів закінчується миром, що знов свідчить про притаманний американцям здоровий глузд. Хоча шлях до усвідомлення цієї істини часом може бути досить неординарним, що зроджує особливу стилістику, в якій деякі елементи ірреального й фантастичного органічно сполучуються зі звичайним, завдяки чому утворюється ефект невимушеності та комічної веселості й піднесеності, котру безпомилково схоплює і

котру співстворює уже читач. Така амбівалентна тропіка у поєднанні з елементами суто національної практики призводить до своєрідної “американізації” й естетизації загалом універсального конфлікту – сварки між подружжям.

Типологічно подібною постає традиційно українська жіноча вдача в боротьбі прекрасної статі за своє місце, статус в родині. Так, сваряться Марта Сухобрус – “горда, розумна й завзятуца” українка, – та її чоловік – росіянин туляк Степан Воздвиженський (“Хмари”). Розгортання “сварки” у дихотомії Марта – Степан обумовлюється, передовсім, національно-культурними факторами. Марта як щира з діда-прадіда українка “зовсім не була зугарна коритися деспотизмові чоловіка”, а, навпаки, “їй бажалось всім правувать в домі і в хазяйстві”. До того ж, вона вимагала поваги до себе з боку чоловіка. Та в останнього склався зовсім інший погляд загалом на всіх жінок, близький до біблійного й того, якого дотримувався Мартин батько: “Ти повинна покорятись йому, бо сам Бог так звелів ’Жена да убоїться свого мужа’. В домі повинен бути один старший. Двом старшим разом не може бути” [98(8):120]. Протистояння чоловіка і дружини відлунює, з одного боку, патріархальністю, притаманною загалом праслов’янській родині із майже непорушним авторитетом мужчини, особливо чоловіка й батька, який ще довго не втрачав своїх позицій і часто деформувався й перетворювався на “принцип деспотизму” в сім’ї та беззаперечне послухання жінки. По-друге, у родинних стосунках проступають характерні диференціальні риси росіянина та українки, типологію яких не без підстав вивів М. Костомаров. Так, докорінно протилежне ставлення до жінки в українців та росіян, духовна любов у перших та “матеріальна” в останніх, як найяскравіше активізується саме в сварці між подружжям Воздвиженських. Цим урельєфнюються загальні архетипові відмінності української і російської вдачі, в т.ч. тяжіння українців до особистої свободи (на противагу російському превалюванню загалу над особистістю), сприйняття й толерантність до віросповідань чужих народів, їхніх звичаїв (на відміну від російської нетерпимості), внутрішня, відсердечна релігійність (що протистоїть російській формальній обрядовості), прагнення українців “одухотворити” весь світ, в т.ч. природу (супротив російській прагматичності) [153:181-182].

Сварки між подружжям І.С. Нечуй-Левицький схильний виводити в т.ч. з визначальних психологічних, етнокультурних обумовленостей жіночої самосвідомості, на які органічно накладаються проповідувані прогресивні ідеї щодо становища жінки в родині, побутового й суспільного “розкріпачення” жінок і т. под., котрі недвозначно артикульовані в творчості Ганни Барвінок, Наталії Кобринської та інших авторів.

в) “Родинна сварка” у І. Левицького природно пов’язана і зі шлюбом дітей. Наприклад, “дискусії” Онисі Прокоповичівни з матір’ю (“Старосвітські батюшки та матушки”) мали, з одного боку, підґрунтя у духовно-релігійній сутності української натури (адже мати, приміром, більш за все хотіла бачити дочку попівною, чоловік котрої мав займати добру парафію чи навіть бути протоєреєм), з іншого ж боку, цілком природним було бажання батьків отримати “вигідну партію” для своєї дитини, тобто забезпечити її матеріально. Утім, часто навпаки, спокуса “дівочого посагу” приваблювала до неї женихів, у гонитві за яким вони самі виглядали смішно (як-от Фесенко з повісті “Над Чорним морем”).

Однак, у своїй більшості прагматичні інтенції матерів щодо своїх дітей майже завжди контрастували з “романтичними”, “ідилічними” шлюбними намірами дочок, для котрих зовнішня врода та характер і вдача обранця, ліричні стосунки були головними, вирішальними критеріями у створенні сім’ї. Так, та ж Онися була б уже згодна вийти заміж за академіста Балабуху, якби в його не були такі губи, “що неначе він все чогось з людей кривиться”. І, зрештою, сватання Балабухи до Онисі скінчилося комедією з гарбузами.

В цілому, погляд на шлюб в українців позначений глибоко укоріненою культурно-історичною традицією. Ще Володимир Мономах повчав, що донька мала поряд з іншими святе право обирати собі чоловіка (на що батьки давали, а іноді й ні, своє благословення). Тож “сварки” через шлюб у дітей і батьків у творах І. Нечуя-Левицького набували скоріше форми дотепної вистави з низкою комічних елементів, як, наприклад, уподібнення потенційного нареченого Онисею до “коняки” (“... як він сміється, то якраз так, наче титарева коняка сміється до нашого рябого коня”), або до копиці сіна (“Балабуха сидів на візку, неначе копиця сіна”), ніж дійсною суперечкою з непохитним превалюванням батьківської волі.

В оригінальній формі комічної “гри-сварки” і самі представники молодшого покоління обговорюють “кандидатури” майбутніх наречених. Продовжуючи традиції ритмічної фольклоризованої прози, використовуючи класичні способи створення гумористичної деталізації, І.С. Нечуй-Левицький вкладає у вуста братів Карпа і Лавріна Кайдашенків “полеміку” про вади і принади семигорських дівчат. Причому, дуже яскраво в цій “суперечці” дається взнаки народна естетика, яка маніфестується не лише в уподобанні краси і вроди, а й в уподобанні сили й міці характеру, що відображається в народнообразній стихії в царині дотепних порівнянь, зіставлень, влучних характеристик і т. ін.

Та вряди-годи трапляється, що батьки теж не погоджуються з вибором дочки або сина (оповідання “Дві милі”, “Неоднаковими

стежками”). Якщо в першому випадку син не довго “сперечається”, хоч і порушує свою обіцянку дівчині, і ситуація загалом презентована гумористично, то в іншому випадку молоді мусять іти попри батьківську волю (чим порушується традиційна українська етика, оскільки одруження дочок-сестер із рідними братами суперечить звичаєвому праву з точки зору моралі).

За пуританською новоанглійською ж традицією “свобода вибору на шлюбному ринку була скоріше уявною, ніж реальною, і більшість дівчат знаходили женихів, не виходячи за межі свого класу, віри й місця помешкання” (Б.Велтер) [63:15]. Домінування цієї доктрини майже виключало в американському суспільстві відкриту суперечку між дітьми та батьками з питання створення сім’ї, одруження перших, хоча, звісно, не обходилося без актів протесту чи непокори з їхнього боку. Поряд із цим, засади виховання визначалися суцільно американською прагматично-підприємницькою філософією із ключовою “позитивною” концепцією “покладання на себе”, за якою батьки змалку прищеплювали дітям самостійність, плекали ініціативність, та, поряд з цим, особисту відповідальність (і за невдачу також), в т. ч. у сфері особистого життя.

Тож молоді люди по закінченні школи часто “позбавлялися” батьківського опікування (і, як правило, вони вже у підлітковому віці заробляли собі “кишенькові” гроші) й жили самостійним “нарізним” життям. До того ж вельми беззаперечним було обопільне почуття поваги до приватного життя. А відтак, вибір наречених був суто особистою справою, і батьківське втручання, звісно за певними винятками, в цій справі майже виключалося. Тому нетиповими й нехарактерними були в американському суспільстві суперечки із-за шлюбів між батьками та дітьми. Цим, ймовірно, і пояснюється відсутність у Марка Твена такого типу “шлюбних сварок”. Та це, однак, не знімає загалом проблеми “шлюбного вибору” й створення сім’ї, де різноманітні соціально-економічні фактори мали неабиякий вплив на функціонування інституту шлюбу.

г) Не менш запеклими у творах І. Левицького та Марка Твена постають і суперечки між родичами з приводу розподілу спадку й майна взагалі, причому в цій царині знов “відзначилися” герої творів українського письменника.

Оригінальним комічним варіантом давньогрецького “яблука розбрату” І. Нечуй обрав грушу (“Кайдашева сім’я”). За батьківською волею, груша була Лаврінова, бо той ще хлопцем прищепив її, і про це знали всі в сім’ї і на кутку. Однак, дерево після поділу громадою між братами двору старого Кайдаша опинилося на Карповій половині. І доки груша не родила, доти й лиха не було. Та варто було уродитися здоровим солодким грушам, та ще й “так рясно, що гілля аж гнулось

додолу”, одразу почався нелад і поновилаь “спокуса” для чергового з’ясування стосунків.

Цікаву проблему становить закінчення повісті, якщо взяти до уваги розбіжності у авторських редакціях (1878 р. та 1887 р.). Адже фактично письменник наводить полярно протилежні варіанти кінцівки. Якщо в першій редакції митець змальовує цілком послідовну перспективу реального розвитку стосунків між братовими родинами (“Діло з грушею не скінчилось і досі. А груша все розростається і вшир і вгору та родить дуже рясно, неначе зумисне дражниться з Кайдашенками та їх жінками, а здорові, як горнята, груші й досі дратують малих Лаврінових та Карпових дітей” [27:444]), то другий варіант видається дещо необґрунтованим і непослідовним, навіть “утопічним” (“Діло з грушею скінчилось несподівано. Груша всохла, і дві сім’ї помирилися. В обох садибах настала мирнота і тиша” [98(3):434]).

Ймовірно, що митець обрав об’єктом чвар і розбрату грушу не навмання. Адже українці завбачали в ній, окрім іншого, символ старості й давнини. Тому не випадково епопея багаторічних сварок “призупиняється” саме на епізоді з грушею. Та цілком зрозуміло, що через жіночу вдачу, своєрідну жіночу “пихатість” і гордість (які, між іншим, теж асоціюються в українській свідомості з грушею) міжсемейна колотнеча просто не може припинитись, особливо, якщо пам’ятати про “власницькі” настанови, заглиблені у свідомості учасників конфлікту.

Загалом, біблійна мудрість, як і народна, слушно засуджує будь-які “сварки”, а тим більше внутрішньосемеиний розбрат. Крім того, народна етика забороняла нечемно поводитися в християнські свята, сваритися в родинному осередку – хаті (побутовому уособленні місця перебування Господа з ангелами), особливо за столом та під час випічки хліба.

І.С. Нечуй-Левицький, зі свого боку, осміює сімейну ворожнечу комічними фарбами, в світлі яких “знижена” лексика (лайки, обзивання, “тваринні” порівняння, народна етимологізація), дошкульні дії персонажів (як, наприклад, у взаєминах Параски з невісткою Мариною), бійки та ін. набувають естетичної вагомості і стають, таким чином, засобом авторської художньої концепції.

Типологічно схожим і відмінним є малюнок “сварки через спадок” у Марка Твена (“Бувальщина про Едварда Мілза та Джорджа Бентона”). Обидва виховані на пуританських принципах працелюбності, чесності, тверезості, уважного ставлення до людей, самоудосконалення (по суті франкліновські настанови з “Альманаху бідного Річарда”, де синтезувалися моральні цінності, практично-прагматичні настанови й засади доктрини “покликання”), які, зрештою, мали забезпечити братам успіх у житті. Та, втім, вони

вирізнялися неоднаковою вдачею, що і стало приводом для розладу їхніх стосунків. Повністю занедбавши усі чесноти, Джордж опинився у центрі уваги громадськості, користуючись неабиякою “шаною” і авторитетом, а його злочинні діяння отримували неймовірного схвалення. Навіть зазіхнувши на братове життя, він не лише не втратив визнання публіки, а навіть зміцнив його. Саме представивши такий стан речей, коли злочинець і п’яниця навіть після страти продовжує бути об’єктом захоплення, а чесна і благородна людина залишається покоїтися у забутті, Твен вдається до осуду штучності й формальності етичних настанов, які нерідко ставали такими в кальвіністсько-пуританському середовищі, і які іноді завуальовували справжні родинні чесноти й принципи так званої “мирської етики”.

Відтак, твенівська “родинна сварка” так чи інакше зісковзує із площини суто сімейної у площину соціально-моральну. У зв’язку з цим родинні стосунки своєрідно моделюють суспільні відносини у тогочасних США. Сам Твен висловлює обурення своєю “хваленою” цивілізацією, що дісталася у спадок від “темних” “варварів-неуків”, вщент просякнутою сварками і непорозуміннями, в т. ч. і між родичами.

В містифікації “Сіамські близнюки” братів Чанг і Енг природа обдарувала ніжними та люблячими серцями; неймовірна відданість пов’язувала їх упродовж всього довгого і багатого на події життя. Утім, вони не завжди перебували у згоді; іноді, посварившись, вони навіть вдавалися до бійки, й оскільки розняти їх було неможливо, хлопці “доводили свій бій до кінця без перешкод”. А причини непорозуміння були різноманітні: наприклад, вони дотримувалися протилежних поглядів на питання душевного і тілесного утримання (американський варіант мирської аскези), котре є результатом, можливо, належності братів до різних конфесій, що, з одного боку, засвідчує той же релігійний плюралізм, а з іншого – індивідуальне право вибору, що в презентації письменника окреслюється комічним гротеском. Ймовірно, таке зміщення акцентів у бік суспільно-етичний обумовлюється, окрім іншого, самобутньою релігійністю американців, якій притаманна певна “приземленість”, спрямованість на посеїбні, а, зрештою, прагматичні проблеми індивіда. До того ж “новий досвід” американців з наголосом на успіх у бізнесі, Боже схвалення їхніх починань у поєднанні з принципами взаємної терпимості й загалом демократичним характером соціального устрою було свідченням самоідентифікації американців, яка також визначала особливу зацікавленість останніх етичними питаннями та національно-патріотичні настрої в середовищі мешканців Нового Світу.

3.3. Художня концепція “сусідської сварки”

Серед українців особливої етичної вагомості набув характер стосунків із сусідами, і як у будь-якому суспільному феномені вони виявляють свої протилежні властивості. На цьому і робить наголос І. С. Нечуй-Левицький: на контрасті одвічно української поетичності, делікатності, духовної і мовної краси спілкування та відверто приземленої стилістики комунікації між бабами Параскою і Палажкою створюється гумористичний ефект, якому митець надає неабиякої естетичної та етичної вагомості.

У випадку затяжного ворогування бабів Параски і Палажки надзвичайна емоційність інтенсифікується оціночними настановами суперниць однієї до одної. Недарма їхні монологи-обурення рясніють окличними реченнями: “Господи милосердний! Або мене прийми до себе, або нехай вона згине!.. Хоч продавай хату і ґрунт та перебирайся на другий куток!” – скаржиться “бідолашна” Параска. Її сусіда в відповідь обурюється: “Не можна мені не те, що на селі вдержатись – не можна мені вже на світі жити. Люди добрі! благословіть мені скоропостижно вмерти!” [98(3):6].

Взаємні скарги, “безпідставні” упереджені наклепи, “разюча” критика повсякчасно супроводжують їхні стосунки. Це поглиблює негативну напруженість, а “вибуховий” тон спілкування, взаємовиключні думки й судження демонструють, за визначенням Е. Фромма, зміщений конфлікт, де опонентки сваряться скоріше з приводу ілюзорної проблеми, яка заміщує собою приховану істинну причину, або “хибний” конфлікт, джерелом якого є не об’єктивні причини, а певні сторонні фактори [65:26]. Тому для виникнення сварки між “конфліктогенними” особистостями достатньо найдрібнішого прецеденту.

З точки зору художньої презентації, подібна психологічно-емоційна налаштованість бабів обумовила й їхнє вербальне вираження, звісно комічне. Адже обидві опонентки становлять гумористичні постаті саме завдяки своєму “мовному етикету”, мовній “культурі”. Обидва монологи (“Не можна бабі Парасці вдержатись на селі”, “Благословіть бабі Палажці скоропостижно вмерти”) рясніють комічною тропікою в річищі народної “живої” образності – дотепними уподібненнями і порівняннями на адресу суперниць (“Та тепер у неї голова лиса, неначе облизаний макогін!”, “... волоче по землі [запаску], неначе пририта гуска крила” /Параска про Палажку/; “Та й гладка ж морда в Параски – як той здоровий гарбуз на баштані!” /Палажка про Параску/) [98(3):6-19].

На думку М. Коцюбинської, нечуєвська, в т. ч. і комічна тропіка, де переважають порівняння – “розгорнуті метафори”, введені через порівняльні слова, випромінює певну сталість образів, дещо неприродну описовість, статичність уподібнених елементів [68:69,87

]. Однак, з таким твердженням важко погодитися, адже естетичний ідеал письменника був виплеканий романтичною стихією обоження природи, уподобанням її краси, народними взірцями прекрасного. До того ж, за мовний зразок І. Нечуй-Левицький взяв, за його ж словами, “живу, рубану мову сільської баби”, – барвисту, невимушену, гостру на дотепні уподібнення й гумор, а, відтак, природно-динамічну, жваву, дуже далеко від будь-якої статичності. Особливої життєвості, самобутності, народно-романтичний, часом “знижений” малюнок “міжсільської (сусідської) сварки” набуває завдяки народній “максималізації”, “категоричності” оцінок, суджень у витворенні “сварливої” тропіки, спертих на оригінальні українські концепції образотворення. Так, приміром, з народної міфології походить паралелізм-уподібнення Параскою Солов’їхи до відьминого родоходу . Дохристиянсько-“звіряча” символіка також виконує образотворчу роль в характеристиках сварливих бабів, що, зрештою, позначило одну з найяскравіших рис національної психології й уяви: в розпалі “війни” Параска блищить на сусіду “вовчими” очима, та ж, в свою чергу, “делікатно” відзначила “величність” й “пиху” Параски дотепною паралеллю із “собакою у човні”.

Традиційним для “просторічної” поетики (жіночої) можна вважати і неввічливі етикетні формули у вигляді прокльонів, властивих марновірній свідомості ще язичницьких часів, лайок, звуконаслідувальних вигуків (“попова сучко! На, цю-цю! гуджа! ксс, ксс!..., ... нехай же чорти обсмажать на тім світі, як кабана, щоб не брехала на мене”, “... І цур тобі, і пек тобі, осина тобі на тебе і на твого батька...!” [98(3):9,18]), слів з фольклорно-етимологічною комічною конотацією (“тріскала”, замість “їла”, “хрюп дверима”, “виперлась”, замість “вийшла”, “витріщає беньки”, замість “дивиться” і т.ін.), які посилюють гумористичність оповідей та й самих оповідачок.

Довершує художню концепцію “сусідської сварки” гумористична модифікація традиційного українського потягу до мирного співжиття. Адже прощення, вибачення людині, яка виявила бажання помиритися, завжди стояло високо на щаблі загальнолюдських чеснот. Роблено-улеслива спроба сусідок помиритися, котра ними ж була визначена як “диво”, звертання бабів одна до одної на приязні, пестливі ймення, вимовлені вголос солодкаві привітання й пропозиції щодо припинення сварки відверто контрастують з “авторськими” ремарками про справжні сердечні наміри “одвічних суперниць”, які повною мірою проявилися у наступному епізоді із відвертим нехтуванням елементарної комунікативної культури та традиційними для їхніх взаємин поведінкових реакціях. В результаті – висновок: “Помирились так, що миру не стало й до вечора... Треба, щоб у лісі щось дуже велике

здохло, щоб ми помирились” [98(3):11].

Крім того, самотність цього типу сварки у І. Левицького визначається фольклорною звичаєвістю, яка пронизує поетику її художньої презентації. Суб’єктивна подача обох монологів близька до театралізованої рольової гри з превалюючими атрибутами переважно гумористичної наратології, в емоційний темпоритм якої органічно вплітаються народні дотепи і практичні жарти (як, наприклад, в епізоді, коли Левадиха з Параскою скупали Палажку в криничній воді, що має під собою, крім розважального, глибоке культурно-світоглядне підґрунтя), релігійні й сільські прикмети та звичаї (“Мабуть, то не Параска брала воду з криниці: то нагла смерть моя стояла коло криниці, бо мені разом світ замакітрився...”), вертепні сценки (славнозвісний “легенький” дотик баби Параски дякові по голові кочергою) тощо. Тому й перетинання, взаємодоповнення мовного і соціокультурного аспектів тропу “сварки” утворює ефект несилуваної гумористичності, колористичної типізації персонажів, естетизації народного побуту й народної живої сільської мови.

Натомість у Марка Твена сусідська ворожнеча між Гренджерфордами та Шефердсонами розгортається в дусі шекспірівських Монтеккі й Капулетті (“Пригоди Гекльберрі Фінна”). Вже кілька поколінь цих родин ворогують; як наслідок – з обох сторін не обійшлося без серйозних втрат. Хоча одними з найтиповіших ознак американського характеру дослідники-американознавці визначають дружелюбне ставлення до людей, в т. ч. сусідів, формування миролюбних взаємин за принципом “чесної гри” (“fair play”) та непригаманне американцям прагнення помсти [191:608 ; 175:31-32]. Водночас Генрі Стіл Коммейджер зауважує, що хоча американця не дуже легко спровокувати до сутички й “сварки” та війни взагалі, у випадку її виникнення він битиметься як належить, особливо коли з його боку переслідуватиметься благородна мета [175:32].

Таке підґрунтя проглядається і в кількарічній “сварці” Шефердсонів й Гренджерфордів. Роль благородної мети з боку обох сімей “виконує” поняття честі, власне честі родової, обстоювання якої зумовлює взаємне протистояння. В родині Гренджерфордів панував дух квакерсько-пресвітеріанської релігії, недарма покійна дочка Еммелін щиро “захоплювалася” некрологами та подвигами “душевних страждань”, що їх друкували у “Пресвітеріанському оглядачі. Біблія, звичайно, займала місце настільної книги; вона постачала духовні чесноти й була джерелом морального й громадянського виховання. Чільне місце в родині належало й “Паломництву пілігримів”, “Промовам” Генрі Клея, “Медичному довідникові” доктора Ганна. Мистецькі твори, як і неопублікована

поезія Еммелін, мали на собі відбиток “сентиментальної меланхолії” південно-американського гатунку.

Така витонченість інтер’єру і аури, що його оточувала, викликала у Гренджерфордів своєрідне піднесення, у споглядальника – відчуття провінційної імітації справжнього мистецтва й обожнення духовних і матеріальних цінностей. Переїхавши на Південь, родина прилаштувалася до тамтешніх норм і порядків, абсорбувала місцеву етикетність, церемоніальність, звикла й до утримання в домі прислужників-негрів.

Аристократичний клан Шефердсонів вирізнявся таким же багатством, величністю та благородним родоводом. Однак шляхетність обох сімей не відвернула кривавого непорозуміння між ними, а, навпаки, стала своєрідним стимулом для ворожнечі.

Як і у разі сварки між нечуєвськими Кайдашенками, Параскою і Палажкою, ворогування між кланами у Твена має “прогресуючу” тенденцію, тобто продовжується навіть тоді, коли усунуто причини її виникнення, або останні просто втратили значущість для обох сторін, породжуючи, до того ж, негативні психологічні й психічні процеси у конфліктантів. Тож, розпочавшись тридцять років тому із судового позову (хоча тепер вже невідомо, хто був позивачем і з якої причини), міжсімейна неприязнь, посилена родовою помстою за честь сім’ї, її гідність, міцно захопила обидва роди, не залишивши жодного шансу для примирення.

Загалом, серйозне протистояння в потрактуванні Марк Твена, подібно до нечуєвського, втрачає трагічне навантаження, що досягається, окрім іншого, літературною алюзією на шекспірівських Ромео і Джульєтту: “локалізована”, “заамериканізована” історія кохання Гарні Шефердсона й Софії Гренджерфорд, відлунює сатирою на місцеву мораль й етику. По-друге, а авторській презентації мотивування і вчинків опонентів у довготривалій “сварці”-війні помітні знов-таки сатиричні настрої, спрямовані на викриття дещо схиленої доктрини терпимості, вибачливості, індивідуалістичної непоступливості та почасти провінційної негнучкості поглядів. Бо саме акцентація, не без іронічного натяку на солодкаво-сентиментальну химерність природженої аристократичності містера Гренджерфорда (“Полковник Гренджерфорд був аристократом. В ньому, як у всіх членів його родини текла блакитна кров. В ньому відчувалася порода...”), що є прозорою проекцією й на клан Шефердсонів, і ніби постає праведною спонукою до відстоювання честі роду. Шляхетне морально-релігійне виховання не узгоджується з методами і засобами розв’язання “чвари”, котра, як і випадку з героями І. Нечуя, навряд чи колись закінчиться миром. До того ж, християнський “мир з ближнім” контрастує з язичницькою “помстою”, що набрала статусу середньовічної “честі роду”. Все це

огротескнюється, висміюється, пародіюється Марком Твеном, котрий побачив у “сварці” двох аристократичних сімейств “позу”, “штучність”, “вигаданість”.

3.4. Художня сугестія “релігійної сварки”

Дуже гостро в творах І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена постають “сварки” на релігійному ґрунті, особливо в останнього, де суперечності набувають сатиричного і дещо універсалізуючого забарвлення. Оскільки релігійність є чи не найсуттєвішим проявом американського та українського національних характерів, на що наголошують письменники в переважній більшості своїх творів, саме в таких непорозуміннях часто розкривається справжня натура людини й спільноти взагалі.

Як знано, українець більше схиляється до віри, яка межує з побожністю, богобоязливістю, намаганням уникнути Божої кари (згадати б того ж Омелька Кайдаша, що більше за все боявся наглої смерті як покарання за свою “неправедність”, або Парасчини й Палажчини прокльони на страждання й горіння в пеклі). Зв’язок людини з Богом здійснювався через “земних” служителів культу – від пересічних священників до єпископів й архієреїв.

Новоанглійською пуританською традицією визнавалося право людини на індивідуальне, безпосереднє спілкування із Всевишнім, що пояснює відоме “захоплення” американців внутрішньою медитацією, етичними проблемами тощо. Мешканці Нового Світу у своїх діях і вчинках керувалися не тільки острахом Божого гніву й вічного прокляття, а й, що важливіше, вірою у Боже схвалення їхніх діянь, вірою, що їхні успіхи у цьому, земному, житті ведуть до спасіння людини й очищення душі в майбутньому. Тому однаково гостро, хоча і з дещо різноплановими акцентами, представники обох народів відчують внутрішню потребу поводитися згідно з провідними християнськими заповідями й настановами. Проте, не менш вразливим є й усвідомлення щирості, або, скоріше, нещирості почуттів, віросповідальних почувань, що, зрештою, і становить підґрунтя для сварок.

Так, наприклад, мотивом непорозумінь між Онисею Степанівною та її дочкою Палазею випало бути не чому іншому, як зовнішнім церковним атрибутам, які в слов’янській релігійній традиції мають неоднозначне трактування. Як відомо, за М. Костомаровим, релігійність українця, на відміну від, приміром, росіянина, бере початок з найглибшого внутрішнього єства людини, з її душі й серця, визначаючи, таким чином, специфіку національного кордоцентризму, ліричність і замилювання внутрішньою красою. На це в свій час наголошував і Г.С. Сковорода, так само як і

американський філософ-трансценденталіст Р.У. Емерсон відкидав культ, обрядовість взагалі, розуміючи її лише як формальність, котра не розкриває сутності внутрішніх переконань християнина. Загалом споріднена тенденція щодо відмови від церковної ієрархії та спрощеного культу тощо далася взнаки ще на початку XVII ст., коли західний протестантизм разом із православ'ям єдиним “фронтом” йшли проти покатоличення українських земель [81]. Разом з тим, традиційно українські церкви й культові служителі вирізняються неабияким оздобленням інтер'єру і вбрання, та й самі парафіяни для відвідин храмів й на великі свята намагалися приберегти найкраще з одягу й поживку; образи – обов'язкові атрибути кожного українського помешкання – також вшановувалися рушниками й уквітчувалися ритуальним зіллям. Та, іноді, надмірна увага до “оречевленої” побожності, окрім іншого, ставить під сумнів саму сутність віри, проповідуваних нею чеснот (Микола Джеря з цього приводу обурювався Богом панським, який полишив пересічних селян-працівників напризволяще /”Микола Джеря”/).

Повертаючись до уже згаданих Онисі з дочкою, остання зі своєю юнацькою завзятістю й дещо штучною “прогресивністю” йде попри матері, прибравши зі світлиці образи й понависивши замість них протопопш з котиками та собаками. Проте, уся серйозність конфлікту, що розкривається обуренням Онисі (“Що це за Іродіади висять”, ... “Чи тобі ж не треба душі спасіння...?”), за авторським задумом делікатно пом'якшується, а його комічність демонструє нещирість благочестивої старої: “довго лаялася Онися, неважаючи на неділю...”, “яка оббувшись трохи з картинами, “часом таки ставала перед ними, потай од усіх, як нікого не було в хаті, й довго роздивлялась на котиків та кроликів”. І далі: “Воно було б зовсім гарно, якби тільки не голі плечі в тих протопопш були намальовані”.

Не порозумілися на релігійному ґрунті й Василь Дашкович і Степан Воздвиженський зі своїми дружинами (“Хмари”). Степанида закидала чоловікові відсутність у того в кабінеті жодного образу, та те, що він не молиться, навіть молитовника не має, не ходить до церкви й що ті філософські книжки не доведуть його “до пуття”, що через них він запагубить себе. Аби врятувати душу чоловіка, Степанида змусила його податися до вранішньої служби в Братстві. Тому, у свою чергу, щоб заспокоїти дружину, довелось приклястися до чудовної ікони, й на очах у повної церкви прочан хреститися й молитися. І взагалі вченість Дашковича та “розум” його колеги й родича Воздвиженського дуже лякали їхніх дружин, бо, на думку останніх, чоловіки своїм філософствуванням цілком ймовірно могли виступити не лише проти губернатора або ще проти когось з можновладців, але навіть проти Бога, що в українському християнстві вважалося чи не найбільшим гріхом, спроможним занепасти й

найближчих родичів, й власних дітей. Намагаючись зменшити напруження у стосунках з дружиною, Воздвиженський поїхав з нею до Лаври, “прикладався до всіх мощей, хрестився, бив поклони, підіймав очі вгору до Бога, найняв кільком святим молебні”. Однак, змалювання Степана в наступному епізоді в комічно-простакуватій манері (“А Воздвиженський, поїхавши до Лаври без снідання і дуже виголодавшись, уплітав на всі застави печеню та все розмовляв за святих печерських”... “Небіжчик наш батько був просто-таки святий! Я вірую, що він в раї”, – промовив Воздвиженський ніби щиро й щиріше уплітав печеню, запиваючи чаєм”), І.С. Нечуй-Левицький акцентує, з одного боку, примітивність і двоєдушність філософа, а, з іншого, – поряд із глибокою релігійністю, скепсис щодо віри в Бога як засобу удосконалення людини й її спроможності покращити світ і суспільство, в яких вона живе і творить, та страху перед Богом, що веде до спасіння душі.

Дещо в іншому річищі вибудовує віросповідальні конфлікти Марк Твен, специфіка яких зумовлена своєрідністю функціонування релігії в американському суспільстві. Як відомо, вже перші прибульці до американського континенту були дуже побожними, адже більшість мешканців тодішньої Нової Англії були змушені залишити батьківщину саме з мотивів, пов’язаних із віруваннями та неприйняттям церковної ієрархії й управління. Відтак, пуритани ставилися до релігії як до результату індивідуального вибору й таким же вільним особистісним вибором був для них самий шлях до нового життя, а не слідування тому, що нав’язувала їм громада, монарх, уряд, церковні отці тощо. Водночас самі пуританські догмати вирізнялися суворістю, вимагали від людини беззаперечного слідування, що, в свою чергу, певним чином, обмежувало персональне волевиявлення, яке мало за мету очистити людину від пороків тутешнього світу. Тому й дискусія між маленькою допитливою Бессі (“Маленька Бессі на службі Провидіння”), справжньою американкою в мініатюрі – задумливою, заглибленою в себе, яка полюбляє розмірковувати і постійно запитувати “чому?”, – та її матір’ю, ставила під сумнів доцільність Божих випробувань, за якими страждали безневинні, непорочні люди й навіть безгріховні немовлята та тварини. Причому для дівчинки була неприйнятною думка про провидіння, яке, по суті, і поставало джерелом несправедливості, що в дійсності прикривалася добрими намірами, котрі ніби-то мають на меті наставити людину на шлях істинний. Прикметно, що усвідомлення цього парадоксу віри й Божого провидіння, Божої місії на землі автор відвів дитині – істоті простодушній, природній й безпосередній, ество якої із усіх сил відпирається сприймати навіть ті чесноти, які намагається прищепити їй мати. Упродовж “сварки” з дочкою в словах останньої також помітні щирі гіркі нотки, бо вона мусить навчити маленьку людину

слідувати вірі й нормам того суспільства, в якому тій належить жити.

Ще більший комічно-сатиричний протест лунає проти уявлень про блаженство в іншому світі, яке “заробляють” праведники, що відвідують церкву, вислуховують молитви й сповідуються (“Подорож капітана Стормфілда до раю”). Адже те, що побачив Стормфілд, скоріше нагадувало марне, духовно бідне життя на Землі, зі штучними й нещирими цінностями, ніж райське існування, сповнене праведними прагненнями. “Це зовсім не схоже на те уявлення про блаженство, що склалося в мене, коли я відвідував церкву”, – висловив свою думку Стормфілд, котрий набрався певного “досвіду” й наморочився з арфою, нимбом, псалтирем, крилами й пальмовими гілками – “атрибутами святості”. Також була зведена нанівець і проповідувана думка про справедливість божого визнання земного шляху праведників грішників та Божого обрання – однієї з основних засад саме американської віросповідальної концепції. Бо саме тут, в так званому раю, та й на шляху до нього, Твен із притаманною для його сатири гіперболічністю, гротесковістю підкреслює ницість окремої пересічної людини, яка поглинається масою вселенського масштабу. З іншого боку, уподібнення до самотнього, дрібного, як для галактики, небесного тіла породжує роздуми про справжню цінність душі та духовності християнина й про щирість і відсердечність самих християнських постулатів, гуманістичних й демократичних засад у побудові посеїбічного суспільства, проекцією на які і є небесний рай (як-от, наприклад, упереджене ставлення до представників єврейської нації або ієрархічна структура імператорської республіки тощо). Таким же сатиричним баченням божественного призначення, його місії у створенні й “справедливому” керуванні цим світом, людиною, природа якої має тавро “перворідного гріха”, моралі й християнських уявлень, настанов і приписів, що, по суті, є антигуманними і обмежують свободу людини, сповнені твенівський “Щоденник Адама”, “Таємничий незнайомиць”, художньо-публіцистичні “Роздуми про релігію”, “Листи з Землі” та інші твори.

У відтворенні різноголосся вуглеторгівця Ендрю Ленгдона та “ангела-охоронця” (“Лист ангела-бюрократа”) у Марка Твена превалює поетика, близька до шаржу й карикатури, естетична функція яких визначається сатиризацією основних положень непорозуміння. Це, в першу чергу, стосується американської специфіки індивідуального спілкування людини зі Спасителем. Вже сам перелік прилюдних та таємних молитов підприємця, які, втім, однаково стосувалися задоволення “бізнесових” потреб, в “янгольському кабінеті” було кваліфіковано на “канцелярський лад”. При цьому самі ангели у письменника постали в образі звичайних клерків, у яких елемент праведності й святості частково деградує та

уподібнюється до духовного, внутрішнього занепаду християн другої категорії – “християн за назвою”. Водночас, не бракує янголу-охоронцю й іронії у своїх коментарях на адресу ленгдонівських прохань та “добročинних діянь”. Так, наприклад, з робленим захопленням діяч “небесної канцелярії” нагороджує “благодушність і щедрість” останнього, що спромігся виділити бідній удові 12 доларів, а вчительці цілих 15 із більш ніж стотисячного прибутку. Цей акт викликав бурю схвалення в “палаті Господа”: “Діяння Ваше було оцінено вище за всі коли-небудь відомі приклади самопожертви..., оскільки”, – з сатиричною метафоричністю висловлюється ангел, – “Вам було зважитися на цей вчинок важче, ніж тисячам мученикам попроситися з життям і піднятися на палаюче вогнище”. Саркастично-іронічна кульмінація ангельської відповіді – «“І як стало достеменно відомо, що Вас [Ленгдона] чекає райське блаженство, небувале до цього часу тріумфування піднялося в раю. В пеклі – також”», – маніфестує авторську художню ідею. Аналогічним в цьому плані є й “Виправлений катехизис”, де автор полемічно засуджує негативний бік надмірної пристрасті “зробити себе”, розбагатіти нечесним шляхом.

В обстоюванні обома письменниками людських чеснот, І. Нечуй-Левицький, окрім іншого, приділяє увагу моральному обличчю церковнослужителів. У Марка Твена питання релігійності, праведності розкривається у проведенні паралелі між морально-духовним життям американців та розвитком суспільства й системою суспільних, політичних, виробничих та інших відносин. Український письменник, окрім цього, виводить ще й не вельми принагідні портрети Божих намісників, що, за художнім задумом митця, має сатирично висміяти “найбільших праведників” цього світу. Варто згадати тут сварку між селянами та отцем Артемієм (“Поміж ворогами”), коли перші обурювалися, що батюшка “дере з живого й з мертвого”: “І вродись – плати, й охрестись – плати, й оженись – плати!” Окрім стереотипної лайки про попів, мужики не проминули зачепити за живе отця Артемія: сміючись ніби з його господарства, вони, тим самим, піддавали осуду самого попа, якому, втім, не бракувало гонору. Саме такий ракурс додає комічних акцентів у презентації самого священника та характеру його недружніх стосунків з парафіянами.

З приводу морального обличчя священників та сільських авторитетів, старшин розгортається сварка, й навіть бійка, у нечуєвському оповіданні “Сільська старшина бенкетує”. “Народних героїв” – злодіїв і хабарників, котрі пропивають громадські гроші, окреслено письменником вельми гумористично, переважно в річищі комізму ситуацій (мандрівка на човні, сценки пияцтва, епізоди перетворення лайки на бійку та ін.). Взагалі, мотив сатиричної

презентації можновладців, навіть найдрібнішого гатунку (на кшталт сільського писаря, титаря чи попа місцевої парафії) є типовим для української літературної традиції, і є комічним відтворенням народної філософії й світобачення стосовно “влади” як такої, та її переваг, якими наділяють себе “владні особи”.

На цих підставах можна твердити, що релігійні конфлікти й сварки, змальовані українським та американським письменниками, позначені неабиякою актуальністю для персонажів. Якщо Марк Твен у такий спосіб спрямовує свою критику на перекручування християнсько-гуманістичних ідеалів в Новому Світі, в чому автор традиційно вдається до гротесково-“приземлених”, індивідуалізованих образів, які набувають універсального характеру, то в українського художника така комічно-сатирична універсалізація й типізація зорієнтована на представників влади й служителів культу. Крім того, у І.С. Нечуя-Левицького релігійність українця “відсердечніша”, ніж у героїв Марка Твена, у котрого вона більш прагматична, що, власне, і відтворюється у комічній стилістиці сварок. Український митець презентує непорозуміння у гумористично лагідних, м’яких, делікатних тонах, Твен же – майстер різкосатиричного, “нищівного” стилю.

Тож у літературній спадщині Марка Твена та І.С. Нечуя-Левицького конфлікти й “сварки”, утворюючи певну типологію, постають оригінальним об’єктом і джерелом комічного змалювання, обумовлюючи стилістику і характер авторських художніх засобів і прийомів.

Сформована на засадах автохтонної землеробської культури так званого антеїзму, українська ментальність виробила притаманний етнічній свідомості українця архетип Землі-Неньки та споріднений з ним архетип Жінки-Матері, що позначилося на шанобливо-поетичному ставленні до рідної землі, природи, а практично виявилось у працелюбності й працездатності українців та активній ролі жінки у житті родини та суспільства. Крім того, інстинкт індивідуалізму (який проявляється в усвідомленні українцем особистісної честі й гідності, права власності тощо), чутливість та емоціоналізм, які з особливою колоритністю виявляються у жіночій половині спільноти, у І. Левицького постають чи не найдійовішими чинниками у виникненні численних “сварок”.

Героям Марка Твена теж властивий високий ступінь емоційності та індивідуалізму. Однак, будучи “спроєктований” на дещо відмінний ґрунт, вони, відповідно, мають і відмінну конотацію. Так, якщо у Нечуя-Левицького в переважній більшості випадків учасниками сварок стають жінки, то у Твена така роль відведена чоловікам. Тут, з одного боку, дається взнаки матріархальний родинний устрій в

Україні, тоді як в американському суспільстві активніша участь належала чоловічій половині, що було зумовлено об'єктивними соціально-історичними факторами процесу розбудови нового континенту, який, до того ж, часто здійснювався під неухильним етико-моральним керівництвом пуританської ідеології (патріархально-протестантська домінанта твенівського мікрокосму в контексті американської культури ХІХ ст.). Звідси й потенційна “конфліктогенність” українського “малого гурту” (сім'ї), в якому домінують намагання матері зберегти за собою “стерно влади”, устремління свободи й незалежності молодшого покоління, принципи егалітарного та, разом з цим, індивідуалістичного розподілу майна тощо.

Чвари і сварки з приводу приватної власності, які поглинають героїв обох письменників, у своїй основі мають схожі та відмінні причини. В обох народів неоднозначне ставлення до землі, існування культу землі позначилося на загостреному відчутті права господарювання на “своїй” ділянці, відстоюванні непорушного права власності взагалі. А це призводило, звісно, до “сварки” і, навіть, до фізичних образ як граничної форми емоційної напруженості.

В обстоюванні особистої честі та гідності – найвагоміших складових особистості як американця, так і українця, – у героїв І. Левицького та Марка Твена теж нерідко виникають “сварки” (особистісні, міжсмейні, сусідські), що часом перетворюються на багаторічну ворожнечу. Шляхом відтворення комічної епопеї сварок в родині Кайдашенків або між бабами Параскою й Палажкою, український художник слова обстоює народну філософію мирного співіснування, яка перегукується з біблійно-християнськими заповідями про мир з ближнім та духовне замирення із самим собою. У Твена ворогування між аристократичними сімействами демонструє, з одного боку, притаманний американській етнософії принцип “чесної гри”, з іншого – комічна палітра дещо послаблює акценти родової помсти, котра ґрунтується на особистісній етиці честі.

Родинні чвари в прозових творах митців розкривають свою універсальність, не позбавлену, водночас, національних характеристик. В центрі нечуєвських сварок опиняється дихотомія “свекруха-невістка”. У Твена, крім суто сімейних сварок, відчутне “зісковзування” родинних суперечок у площину моральну, де власне родинні взаємини імплікують соціальні відносини в тогочасних США, в яких відбилася діалектика матеріально-прагматичних інтенцій та релігійної етики зі своїми точками перетинання.

“Сварки” з релігійним підґрунтям в прозі обох авторів мають подвійну сугестію: наголошуючи на побожність українців та американців, І.С. Нечуй-Левицький та Марк Твен, в той же час, спрямовують, свою критику на викриття нещирих проявів основних

засад християнства.

В презентації “сварки” І.С. Нечуй-Левицьким превалює гумористична тропіка – художній світ нечуєвських конфліктів витворюється через комізм ситуацій і характерів із майже аксіоматичним використанням емоційно насичених вербальних засобів в дусі побутової, фольклорної комунікації (комічних порівнянь, прокльонів, емотивно забарвленої лексики й синтаксису і т.п.), що в дійсності притаманне в основному жіночому мовленнєвому дискурсу, й естетична функція яких активізується самою художністю творів. Поетика “сварки” у І. Левицького самобутньо інтегрує попередній літературний досвід (як-от прийоми з вертепної драми, гоголівські традиції типізації й створення комічного тощо), народну концепцію образотворення, в основі якої проглядає яскрава поетичність у поєднанні з дотепністю, влучністю образів-характеристик, що часом виявляють спорідненість із міфологічно-язичницьким світобаченням українців.

Троп твенівської “сварки” характеризується переважно сатиричним спрямуванням. Його комічне вираження обертається навколо традиційної американської гротесковості, гіперболічності, суміжності реального і надуманого, природного та одвічного й штучного та позірного, в результаті взаємодії яких продукується вибухово-сміхова метафоричність – несподівана, де в чому грубувата, проте вкрай оригінальна, бравурна, життєстверджуюча й всеохоплююча.

ВИСНОВКИ

Художня проза І.С.Нечуя-Левицького та Марка Твена пов'язана з глибокими культурними, філософсько-естетичними і літературними традиціями українського і американського народів, які зумовлюють основні типологічні подібності, а відтак, і розбіжності в художньому світі комічного обох письменників.

Модифікація культурного архетипу трикстера в обох митців відбувається у напрямку перетворення його на “простака”, укоріненого в американській та українській міфології, фольклорі, літературі, де персонаж інтегрує в собі прототипічні риси першообразу та національні особливості обох культур. Народність українського романтизму виявилася переважаючим фактором у презентації І. Нечуєм “простака”, де акцент робиться на представниках селянства, прошарку, найменш скутого і зіпсованого “цивілізацією”, яким, як і героям Твена, притаманний внутрішній потяг до жартів, розіграшів, веселощів. Та якщо “простаків-витівники” І.С. Нечуя-Левицького маніфестують позитивне колективне несвідоме українців, то визначальним імпульсом типологічно подібного героя Марка Твена постає “напад”, “атака”, в чому дається взнаки корінний американський досвід, втілений в поетику фронтірного гумористичного дискурсу й протесті проти будь-якої теоретизованості, нормативності взагалі. Однак, попри подібні розбіжності, витівки українських та американських “простаків-жартівників” демонструють пряму актуалізацію архетипового трикстера.

Типологічна подібність образів нечуєвського “простака-пройдисвіта” і твенівського “простака-ошуканця” доводить їхній спільний “родовід” та, водночас, демонструє неабияке суголосся/дисонанс першого з українською філософсько-релігійною думкою, в той час як його американський аналог просякнутий мотивом таврування національної “психології успіху”, забарвленої пуританським ригоризмом. На універсальну природу “простака” органічно “лягає” національна колористика: І.С. Нечуй-Левицький обстоює заглиблені в українській етнософії кордоцентризм, релігійність, моральнісність та інші православно-християнські чесноти, тоді як Марк Твен в річищі західницької традиції США йде шляхом надання своєму персонажеві ознак суто американської дихотомії – позірного й штучного та реального, одвічного й

природного.

Неабиякою самобутністю вирізняється і “простак-іммігрант” (“жертва”) в циклі творів Марка Твена, що становить явище із яскраво національним забарвленням внаслідок специфіки формування американської спільноти. Типологічно ж схожими в прозі обох письменників постають “простак-жертви”, котрі потерпають від різноманітних забобонів, штампів, марновіств. Американський митець слова через свого “простака” викриває догматичність новоанглійської доктрини, міщанську провінційність, солодкаву романтизованість, які апелюють до раціоналізму, практичності й незалежного мислення – “здорового глузду” – одному з найвагоміших інтелектуальних досягнень американця-трикстера. Натомість об’єктом комічного змалювання у його українського колеги постає обмеженість і духовна закутість маловченого селянства, яке, втім, має багатовікову етнічну культуру, конгломеруючи язичництво й християнство. Крім того, твенівський “простак-жертва” модифікується з “трикстера-страждальця” в рамках гумору “вивернутого егоїзму” – традиційного для поезики американської гумористики.

Синтез національних ознак і властивостей першообразу трикстера проявляється і в “простак-франті” як у І.С. Нечуя-Левицького, так і у Марка Твена. Комічність персонажів українського художника укорінена у невідповідності культурного рівня, амбітності певного типу людей та одвічного прагнення українця до краси. В образах “франтів” іншого письменника переломлюються принципи національної філософії індивідуалізму й прагматизму та активізується власне трюкацько-трикстерське начало.

Різняться погляди митців і на естетичну концепцію літературно-авторської маски. Український художник надає своїм “простакам”-оповідачам майже абсолютної автономії, чим фактично ним визнається естетична вагомість суб’єктивної “точки зору” (“центральної свідомості” за Г. Джеймсом). “Присутність” автора в творах Марка Твена, навпаки, дещо нівелює самодостатність “кута зору” персонажа, що в результаті веде до створення літературно-авторської маски “Марк Твен” (відгомін творчої діяльності літературних комедіантів), яка, в свою чергу, обумовлює спектр бачення тієї чи іншої проблеми.

Магістральні культурно-філософські традиції України та США обумовили й специфіку комічної імплікації та тропу “сварки” у І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена. Неоднозначне потрактування землі (і приватної власності) американцем й українцем діалогує в своєрідності “земельної сварки” в художній прозі обох письменників. Культурно-психологічні й ментальні чинники української вдачі, які окреслюють коло відносин землі й людини (етнічний архетип Жінки-

матері, працелюбність й працездатність українців, контемплативно-споглядальна настанова, звичаєве право приватного землеволодіння тощо), у поєднанні з традиційно українським індивідуалізмом, емоціоналізмом і чуттєвістю є висхідними домінантами, що визначають специфічну колористику сварок із-за землі у Нечуя-Левицького. У Твена імплікація типологічно схожих конфліктів замішана на кількоаспектній основі: пуританській доктрині землі як об'єкту куплі-продажу з визнанням особистісного права володіння землею, індіанській філософії землі як “своєї”, сакральної території, фронтірному потрактуванні землі як фатальної та, водночас, високодуховної стихії. Земля обожається і українським селянином-землеробом, й американським фермером. Незважаючи на розбіжності в символічному й концептуальному “змісті” землі, американець і українець, без сумніву, однаково завзято обстоюють свої суверенні права власності, через що і виникають численні різномасштабні “сварки”.

Традиційний матриархальний устрій української родини й загалом активна роль жінки в суспільстві спричинює “жіночий” характер сварок між сусідами та внутрішньосімейне протистояння “свекруха-невістка”, котре зовсім невластиве героям Марка Твена. Натомість дихотомія “чоловік-дружина” становить основу для сварок в прозових творах обох авторів. Американський письменник виводить джерела подібних непорозумінь з родинної функції жінки, зрегламентованої ще новоанглійським пуританством. І.С. Нечуй-Левицький фокусує увагу на розбіжності пріоритетів представників православно-слов'янських народів – “матеріалістичного” росіянина і “духовної” українки, яка загострюється біблійним догматом про субординарну роль жінки та паралельно з цим одвічно активною роллю “прекрасної статі” (від глибокошанованого з діда-прадіда в українському побутовому православ'ї культу Богородиці до новітніх жіночих рухів).

Не ідентичними, хоча і типологічно схожими, постають малюнки “сусідської сварки” в художній прозі Марка Твена та І. Левицького. Останнім крізь призму чвар імплікується український потяг до миру з ближнім, мирного співіснування (П.Юркевич, Г. Сковорода). Твен, в свою чергу, обстоює суто американський принцип “чесної гри”, особистісної честі, на які органічно накладається модифікація язичницької помсти.

“Релігійні сварки” в прозових творах І.С. Нечуя-Левицького і Марка Твена художньо сугестуються у двох напрямках: з одного боку, підкреслюється глибока релігійність представників українського та американського народів. З іншого – непорозуміння на релігійному ґрунті розкривають національні особливості віросповідальної доктрини та її хибні боки, що й відображається в оригінальній

комічній поетиці сварок: “сварки” Марка Твена мають сатиричний, різко-нищівний характер; поетика “сварки” Нечуя-Левицького позначена гумористично-лагідними тонами.

Комічна тропіка “сварки” у І.С. Нечуя-Левицького та Марка Твена також укорінена в національних літературно-художніх і культурних традиціях. В комічній поетиці “сварки” заокеанського письменника превалюють сатиричні мотиви із майже обов’язковим для американського гумору гротеском, гіперболічністю, майстерно-невимушеним перетинанням реального й вигаданого. Гумористична колористика “сварки” нечуєвської ґрунтується на народно-романтичній стихії, яка оригінально переломлюється і конкретно маніфестується в “лайливому” жіночому дискурсі, в дотепних комічних порівняннях з народного побуту й народної культури, зниженій лексиці, гранично-емоційній стилістиці й синтаксису тощо.

Отже, можна твердити, що у витворенні комічного І.С.Нечуй-Левицький та Марк Твен постали виявцями літературних, культурних і філософських традицій своїх народів, котрі, попри розбіжності й контрасти, мають багато чого спільного, що дає змогу вести мову про естетичну спорідненість (відмінність) їхнього художнього бачення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Андреев В.И.* Конфликтология: Искусство спора, ведения переговоров, разрешения конфликтов. – М.: Народное образование, 1995. – 127 с.
2. *Аникст А.А.* История учений о драме: Теория драмы на Западе в первой половине XIX в. Эпоха романтизма. – М.: Наука, 1980. – 343 с.
3. *Аникст А.А.* История учений о драме: Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М.: Наука, 1983. – 288 с.
4. *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967. – 455 с.
5. Античная литература: Учеб. для пединститутов по спец. 2101 «Рус. яз. и лит.» / Под ред. А.А.Тахо-Годи. – 4-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1986. – 463 с.
6. *Аристотель.* Риторика // Античные риторика. Переводы. – М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 1978. – С.15-164.
7. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т.4. – 830 с.
8. *Балдицын П.В.* Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. – М.: Наука, 1987. – С.11-35.
9. *Барт, Ролан.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
10. *Баскин М.П.* Об эстетических теориях европейского средневековья и Возрождения // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. [Сборник статей] / Под ред. В.Ф. Берестнева и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – С.256-281.
11. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
12. *Бергсон А.* Смех // Французская философия и эстетика XX века. – М.: Искусство, 1995. – С.13-126.
13. *Бердяев Н.А.* О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
14. *Блэк М.* Метафора // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – М.: Прогресс. – С.153-172.
15. *Білецький О.І.* Від давнини до сучасності // Вибрані праці: у 2 т. - К.: Держлітвидав, 1960. - Т.1. – 502 с.
16. *Білецький О.І.* Іван Семенович Нечуй-Левицький (Нечуй) // Зібрання праць: у 5 т. / Під ред. М.К.Гудзія та ін. – К.: Наукова думка, 1965. – Т.2. – С.317-367.
17. *Боброва М.Н.* Марк Твен (очерк творчества). – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. – 501 с.

18. *Борев Ю.Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и утверждает радость бытия. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.
19. *Борев Ю.Б.* О комическом. – М.: Искусство, 1957. – 232 с.
20. *Борев Ю.Б.* Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 495 с.
21. *Бородкин Ф.М., Коряк Н.М.* Внимание: конфликт! – Новосибирск: Наука, СО., 1983. – 141 с.
22. *Браславський С.* Іван Нечуй-Левицький. – К.-Харків: Укрдежвидав, 1944. – 20 с.
23. *Бріцина О.Ю.* Українська народна соціально-побутова казка: специфіка та функціонування. – К.: Наукова думка, 1989. – 152 с.
24. *Буало, Нікола.* Мистецтво поетичне: Пер. з французької М.Т. Рильського. – К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.
25. *Бычков В.В.* Aesthetica patrum = Эстетика отцов церкви. – М.: Ладомир, 1995. – Т.1. – 593 с.
26. *Вишенський І.* Твори: Пер. з кн. укр. мови В.Шевчук. – К.: Дніпро, 1986. – 247 с.
27. *Вишневська Н.О.* Примітки до повісті «Кайдашева сім'я» // Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: у 10 т. – К.: Наукова думка, 1961. – Т.3. – С.441-444.
28. *Власенко В.О.* Художня майстерність І.С.Нечуя-Левицького. – К.: Рад. школа, 1969. – 184 с.
29. *Вольтер, Ф.М.* Эстетика. – М.: Искусство, 1969. – 391 с.
30. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
31. *Гегель Г.-В.-Ф.* Сочинения: Пер. П.С.Попова. – М.: АН СССР . Ин-т философии, 1958. – Т.14. – 440 с.
32. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1968-1973.
Т.1. 1969. – 312 с.
Т.2. 1969. – 325 с.
Т.3. 1973. – 621 с.
Т.4. 1973. – 676 с.
33. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики: Пер. с англ. – М.: Иностран. лит., 1960. – 688 с.
34. *Гнатенко П.І.* Український національний характер. – К.: Док-к, 1997. – 114 с.
35. *Гоббс, Т.* Сочинения: в 2 т.: Пер. с лат.и англ. – М.: Мысль, 1989-1991. – Т.1. – 622 с.
36. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т.7. – 528 с.
37. *Гольберг М.Я., Кузик Д.М.* І.С.Нечуй-Левицький і Байрон // Українське літературознавство. – Львів: Вид-во львівського ун-ту, 1971. – Вип.12. – С.34-39.

38. *Горацій, Квінт Флакк*. Твори: Пер. з лат. – К.: Дніпро, 1982. – 254 с.
39. *Горський В.С.* Історія української філософії: Курс лекцій. – К.: Наукова думка, 1997. – 286 с.
40. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 346 с.
41. *Дей О.І.* Вступна стаття // Нечуй-Левицький І.С. Народні пісні в записах Івана Нечуя-Левицького. – К.: Муз. Україна, 1985. – С.3-16.
42. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Рус. яз, 1989-1991. – Т.4. – 686 с.
43. *Декарт, Р.* Собрание сочинений: в 2 т.: Пер. с лат. и франц. – М.: Мысль, 1989. – Т.1. – 654 с.
44. *Дземидок Б.* О комическом: Пер. с польского. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
45. *Дидро, Дени.* Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1940-1947. – Т.10. – 567 с.
46. *Дидро, Дени.* Эстетика и литературная критика. – М.: Худ. лит., 1980. – 658 с.
47. *Довгалевський М.* Поетика («Сад поетичний»). – К.: Мистецтво, 1973. – 435 с.
48. *Долгушева О.В.* Традиції комічного і сміху в українській та американській літературах // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: філологічні науки (літературознавство). – 2000. – Випуск 27.- С.131-148.
49. *Долгушева О.В.* «Трикстер» - «простак» - «маска» в українській та американській літературах (до проблеми теорії) // Вісник Київського державного лінгвістичного університету. Серія: Філологія. – 2000. – Т.3. - №2. – С.223-228.
50. *Донченко Е.А.* Социетальная психика. – К.: Наукова думка, 1994. – 208 с.
51. *Дуров В.С.* Вступна стаття // Горацій, К.Ф. Собрание сочинений. – Спб.: Биографический ин-т. Студиа биографика, 1993. – С.3-21.
52. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
53. *Зверев А.М.* О специфике смехового искусства у Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы / Под ред. Я.Н.Засурского. – М.: Наука, 1987. – С.133-156.
54. *Зінченко Н.І.* Проблема інтелігенції у творчості І. Нечуя-Левицького: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1994. – 191 с.

55. *Зольгер К.В.Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. – М.: Искусство, 1978. – 431 с.
56. *Иванова Е.Н.* Эффективное общение и конфликты. – Спб.: Рига, 1997. – 69 с.
57. История эстетики: в 5 т. / Под ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962-1970. – Т.1. – 682 с.
58. История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: в 6 т. – М.: Искусство, 1985. – Т.2. – 456 с.
59. *Иванченко Р.Г.* Иван Нечуй-Левицький: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1980. – 147 с.
60. *Кант И.* Сочинения: в 6 т. / Под ред. В.Ф.Асмуса. – М.: Мысль, 1966. – Т.5. – 564 с.
61. *Квітка-Основ'яненко Г.* Маруся: Вибрані твори. – К.: Веселка, 1983. – С.91-98.
62. *Києнко І.О.* Сучасний англійський комічний роман. – К.: Наукова думка, 1993. – 130 с.
63. *Кирьянова О.Г.* Американская женщина вчера и сегодня: Иллюзии на продажу. – М.: Мысль, 1988. – 238 с.
64. *Кімакович І.І.* Традиційний анекдот в контексті сміхових явищ української культури: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996. – 248 с.
65. Конфлікт у сумісній діяльності. – К.: Сфера, 1997. – 95 с.
66. Конфликтология: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. философия, социальная работа, психология, юриспруденция / Под ред. А.С.Кармина. – Спб.: Лань, 1999. – 443 с.
67. *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. – М.: Наука, 1987. – 270 с.
68. *Коцюбинська М.Х.* Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів. – К.: В-во АН УРСР, 1960. – 188 с.
69. *Кравець Г.А.* Нечуй-Левицький і Тургенєв // Українське літературознавство. – Львів: Вид-во львівського ун-ту, 1971. – Вип. 13. – С.30-36.
70. *Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 р. (Книга про поетичне мистецтво, написана мною, Андрієм Старновецьким, під наглядом М.Котозварського, року божого 1637) // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1981. – С.118-154.
71. *Крип'якевич І.* Побут // Історія української культури / За заг. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С.6-183.
72. *Крутікова Н.Є.* Гоголь та українська література (30-80 рр. XIX ст.) – К.: Держлітвидав України, 1957. – 551 с.
73. *Крутікова Н.Є.* Творчість І.С.Нечуя-Левицького (Статті та матеріали). – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 248 с.

74. *Кульчицький О.* Світовідчуття українця // Українська душа: [Сб. наук. пр.] / Відпов. ред. Вікторія Храмова. – К.: Фенікс, 1992. – С.48-65.

75. *Лессінг Г.-Є.* Гамбурзька драматургія // Теорія драми в історичному розвитку: Хрестоматія / Під заг. ред. О.І.Білецького. – К.: Мистецтво, 1950. – С.178-205.

76. *Лихачев Д.С.* Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, ЛО, 1984. – 295 с.

77. *Лібман З.Я.* Марк Твен. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1977. – 143 с.

78. *Лісовий І.Я.* «Еллінський культурний тип» І.С.Нечуя-Левицького // Українське літературознавство. – Львів: Вид-во львівського ун-ту, 1976. – Вип.27. – С.103-108.

79. *Локк, Джон.* Сочинения: в 3 т.: Пер. с англ. и лат. – М.: Мысль, 1988. – 668 с.

80. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. – М.: Искусство, 1992. – Кн.2. – 604 с.

81. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: Искусство, 1969. – 715 с.

82. *Лотман Ю., Успенский Б.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. – 1977. – № 3. – С.148-166.

83. *Любащенко В.І.* Історія протестантизму в Україні: Курс лекцій. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1995. – 350 с.

84. *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 234 с.

85. *Махновець Л.Є.* Сатира і гумор української прози XVI-XVIII століть. – К.: Наукова думка, 1964. – 479 с.

86. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

87. *Мендельсон М.О.* Марк Твен. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 429 с.

88. *Милорадович В.П.* Життє-бытє лубенского крестьянина // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – С.130-341.

89. *Милорадович В.П.* Малорусские народные поверья и рассказы о пьянице // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – С.375-382.

90. *Минский М.* Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. – Вип.23. – С.281-301.

91. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 кн. / Под ред. С.А. Токарева. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Кн.2. – 720 с.

92. *Михайлов А.В.* «Приготовительная школа эстетики» Жана-Поля – теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа

естетики: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1981. – С.7-45.

93. *Мицук Р.С.* Співець душі народної. До 150-річчя від дня народження І.С.Нечуя-Левицького. – К.: Знання, 1957. – 49 с.

94. *Морозова Т.Л.* Проблема трагического в творчестве Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы / Под ред. Я.Н. Засурского. – М.: Наука, 1987. – С.156-178.

95. *Наливайко Д.С.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 287 с.

96. *Наливайко Д.С.* Київські поетики XVII - початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1981. – С.155-195.

97. *Нечуй-Левицький І.С.* Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – К.: Обереги, 1993. – 87 с.

98. *Нечуй-Левицький І.С.* Зібрання творів: в 10 т. – К.: Наукова думка, 1965-1968.

Т.1. – 1965. – 379 с.

Т.2. – 1965. – 391 с.

Т.3. – 1965. – 447 с.

Т.4. – 1966. – 399 с.

Т.5. – 1966. – 455 с.

Т.6. – 1966. – 467 с.

Т.7. – 1966. – 460 с.

Т.8. – 1967. – 491 с.

Т.9. – 1967. – 473 с.

Т.10. – 1968. – 587 с.

99. *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т.: Пер. с нем. – М.: Мысль, 1996. – Т.1. – 832с.

100. *Новикова М.О.* Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. – К.: Дніпро, 1993. – С.7-29.

101. *Новинская М.И.* Иррационализм и массовое религиозное сознание в США // Американский характер: Очерки культуры США / Под ред. О.Е.Тугановой. – М.: Наука, 1991. – С.29-54.

102. *Новицкая З.В.* Традиции американского юмора XIX ст. и речевые средства комического у Марка Твена: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1962. – 27 с.

103. *Нудьга Г.А.* Гостра зброя народу // Українська народна сатира і гумор. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1959. – С.3-18.

104. *Обозов Н.Н.* Психология межличностных отношений. – К.: Либідь, 1990. – 192 с.

105. *Омельченко В.І.* Живописець слова. До 130-річчя від дня народження І.С.Нечуя-Левицького. – К.: Знання, 1968. – 48 с.

106. *Пермяков Г.Л.* Прodelки хитрецов // Прodelки хитрецов. Мифы, сказки, басни и анекдоты о прославленных хитрецах, мудрецах и шутниках мирового фольклора. – М.: Наука, 1972. – С.7-29.
107. *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989. – 416 с.
108. *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. – М.: Гослитиздат, 1961. – 367с.
109. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Мысль, 1990-1994. – Т.4. – 831 с.
110. *Платон.* Сочинения: в 3 т.: Пер. с древнегреч. / Под общ. ред. А.Ф.Лосева. – М.: Мысль, 1971. – Т.3. Ч.1. – 678 с.
111. *Попов Ю.Н.* Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель, Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: в 2 кн. : Пер. с нем. Ю.Н.Попова. – М.: Искусство, 1983. – Кн.1. – С.7-37.
112. *Потебня О.* Эстетика і поетика слова: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
113. *Походзіло М.У.* Іван Нечуй-Левицький. Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1966. – 128 с.
114. *Пригодій С.М.* Генрі Джеймс. Еволюція творчості. – К.: Дніпро, 1992. – 140 с.
115. *Пригодій С.М.* Літературний імпресіонізм в Україні та США (типологія та національні особливості). – К.: Нора-прінт, 1998. – 312с
116. *Пригодій С.М.* Типологія язичницької міфології України та США // Вісник КДЛУ. Серія: Філологія, 1999. – Том 2. – № 2. – С. 240-246.
117. *Приходько І.Ф.* Українська ідея в творчості І. Нечуя-Левицького. – Львів: Каменяр, 1998. – 70 с.
118. *Прокопович, Феофан.* Сочинения. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 502с.
119. *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
120. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XIV-XVII вв. – М.: Наука, 1966. – 348 с.
121. *Ромм А.С.* Марк Твен. – М.: Наука, 1977. – 192 с.
122. *Руссо, Ж.-Ж.* Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: Пер с фр. – М.: Искусство, 1959. – 296 с.
123. *Савуренок А.К.* Марк Твен. – Л.: Знание, ЛО., 1960. – 50 с.
124. *Сергеев С.* «Против смеха ничего не устоит ...» // Библиотекарь. – 1985. – № 11. – С.52-54.
125. XVII век в мировом литературном развитии / Под ред. Ю.Б. Виппера и др. – М.: Наука, 1969. – 502 с.

126. *Середя В.Т.* Стилевые особенности художественной прозы И.Нечуя-Левицкого: Дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1989. – 189 с.
127. *Сивокінь Г.М.* Давні українські поетики. – Харків: Вид-во харків. ун-ту, 1960. – 107 с.
128. *Сковорода Г.С.* Повне зібрання творів: у 2 т. – К.: Наукова думка, 1973. – Т.2. – 574 с.
129. *Спиноза Б.* Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье // История эстетики: в 5 т. / Под ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – Т.5. – С.715-719.
130. *Старцев А.И.* Марк Твен и Америка. – 2-е изд. доп. – М.: Сов. писатель, 1985. – 303 с.
131. *Стеценко Е.А.* Автобиографическая проза Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы / Под ред. Я.Н.Засурского. – М.: Наука, 1987. – С.52-71.
132. *Стеценко Е.А.* Книги путешествий Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы / Под ред. Я.Н.Засурского. – М.: Наука, 1987. – С.35-51.
133. *Тараненко М.П.* І.С. Нечуй-Левицький: Семінарій. – К.: Вища школа, ГВ, 1984. – 183 с.
134. *Твен, Марк.* Собрание сочинений: в 12 т. – М.: Гослитиздат, 1961.
- Т.1. – 1959. – 639 с.
- Т.2. – 1959. – 502 с.
- Т.3. – 1959. – 583 с.
- Т.4. – 1960. – 680 с.
- Т.5. – 1960. – 670 с.
- Т.6. – 1960. – 654 с.
- Т.7. – 1960. – 510 с.
- Т.8. – 1960. – 487 с.
- Т.9. – 1961. – 704 с.
- Т.10. – 1961. – 734 с.
- Т.11. – 1961. – 614 с.
- Т.12. – 1961. – 759 с.
135. *Туганова О.Е.* Американское многообразие // Американский характер: очерки культуры США. / Под ред. О.Е. Тугановой и др. – М.: Наука, 1991. – С.5-28.
136. *Туганова О.Е.* Современная культура США: Структура, мировоззренческий аспект, художественное творчество. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
137. Угода та Конституція П.Орлика // Літературна Україна, 1990. – 12 липня.
138. Українська культура: Лекції / За ред. Д. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 588 с.

139. Українське народознавство: Навч. посібник / Під ред. С.П. Павлюка та ін. – Львів: Фенікс, 1997. – 607 с.
140. Федосов Л.П. Фольклорні та літературні джерела гумору та сатири І.С.Нечуя-Левицького: Дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 1963. – 219 с.
141. Фонер, Филип С. Марк Твен – социальный критик: Пер. с англ. – М.: Изд-во иностр. лит., 1961. – 416 с.
142. Франко І.Я. Твори: в 20 т. – К.: Держлітвидав, 1955. – Т.1. – 436 с.
143. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – Спб.: Университетская книга; М.: АСТ, 1997. – 318 с.
144. Фромм Е. Душа человека: [Сборник: Перевод]. – М.: Республика, 1992. – 429 с.
145. Храмова В. До проблеми української ментальності (замість передмови) // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С.3-35.
146. Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С.66-96.
147. Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М.: Наука, 1972. – 471с.
148. Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. – М.: Искусство, 1978. – 560 с.
149. Чернявский М.Н. Комедия Аристофана и античные теории смеха // Аристофан: Сборник статей (К 2400-летию со дня рождения Аристофана). – М.: Изд-во МГУ, 1956. – С.81-108.
150. Чехівський О.О. І. Нечуй-Левицький – гуморист // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 10. – С.65-67.
151. Чижевський Д.І. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
152. Чижевський Д.І. Нариси з історії філософії на Україні. – друге видання. – Мюнхен: Український вільний університет, 1983. – 175 с.
153. Чижевський Д.І. Українська філософія // Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – С.167-188.
154. Шавловський І.І. Вивчення творчості І.С. Нечуя-Левицького в школі: Посібник для вчителів. – К.: Рад. школа, 1969. – 152 с.
155. Шахова К. Смуток і сміх Марка Твена // Всесвіт. – 1985. – № 11. – С.115-119.
156. Шеллинг Ф.-В.-И. Философия искусства: Пер. П.С. Попова и М.Ф.Овсянникова. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
157. Шестаков В.П. Вступит. стаття // Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве: Пер. с нем. Н.М. Берновской. – М.: Искусство, 1978. – С.7-27.

158. *Шестаков В.П.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. – М.: Искусство, 1983. – 358 с.
159. *Шефтсбери.* Эстетические опыты. – М.: Искусство, 1975. – 543 с.
160. *Шиллер Ф.* Трагедія і комедія // Теорія драми в історичному розвитку: Хрестоматія / Під ред. О.І. Білецького. – К.: Мистецтво, 1950. – С.233-234.
161. *Шлегель Фр.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т.: Пер. с нем. О.Н.Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т.1. – 479 с.
162. *Шопенгауэр А.* Сочинения: в 4 т.: Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т.2. – 669 с.
163. Эстетика американского романтизма / Под ред. М.Ф. Овсянникова и др. – М.: Искусство, 1977. – 464 с.
164. Эстетика Ренессанса: Антология / Под ред. В.П.Шестакова. – М.: Искусство, 1981. – Т.2. – 639 с.
165. *Юдин Ю.И.* Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф – фольклор – литература: Сборник статей / Под ред. В.Г. Базанова и др. – Л.: Наука, ЛО, 1978. – С.16-37.
166. *Юм, Д.* Сочинения: в 2 т.: Пер. с англ. / Под общ. ред. И.С. Нарского. – М.: Мысль, 1966. – Т.2. – 928 с.
167. *Юнг, К.Г.* Алхимия снов. Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение: Пер. с англ. – Спб.: Тимошка, 1997. – 352 с.
168. *Юнг, К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. – К.: Port-Royal, 1996. – 384с.
169. *America's Humor: From Poor Richard to Doonesbury / Ed. by Walter Blair, Hamlin Hill.* – N.Y.: Oxford UP, 1978. – xvi, 559 pp.
170. *Blair, W.* Horse Sense in American Humor. From Benjamin Franklin to Ogden Nash. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1942. xv, 341 pp.
171. *Blair, W.* Mark Twain and Huck Finn. Berkley Los Angeles: Univ. of CA Press, 1962. xii, 436 pp.
172. *Blair, W.* Native American Humor (1800-1900). N.Y., Chicago, Boston, etc.: American Book Co., 1937. xvi, 573 pp.
173. *Brooks, Van Wyck.* The Ordeal of Mark Twain. N.Y.: Meridian Books, 1955. 256 pp.
174. *Cardell, G.* The Man Who Was Mark Twain. New Haven, CT: Yale UP, 1991. 267 pp.
175. *Commager, H.S.* The American Mind. An Interpretation of American Thought and Character since the 1880s. Toronto: Bantam Matrix, 1970. 496 pp.
176. *The Complete Short Stories of Mark Twain / Ed. by Charles Neider.* N.Y., Toronto, London, Sydney, Auckland: Bantam Books, 1957.

679 pp.

177. *Covici, P.* Mark Twains Humor. The Image of a World. Dallas (Tex.): Southern Methodist UP, 1962. xiii, 266 pp.

178. *Cox, J.M.* Mark Twain: the Fate of Humor. Princeton (NJ): Princeton UP, 1966. viii, 321 pp.

179. *De Voto, B.* Mark Twain at Work. Cambridge: Harvard UP, 1942. ix, 144 pp.

180. *De Voto, B.* Mark Twains America. Boston: Little Brown, 1932. xiii, 353 pp.

181. *Fine, G.A.* Sociological Approach to the Study of Humor // Handbook of Humor Research: in 2 vol. / Ed. by Paul McGhee and Jeffrey M. Goldstein. N.Y. etc.: Springer-Verl., 1983. Vol. 2. PP.159-176.

182. *Hassan, Ihab.* Pluralism in Postmodern Perspective // The Postmodern Turn. Columbus: Ohio State University Press, 1986. PP.167-173.

183. *Hazlitt, W.* Lectures on the English Comic Writers with Miscellaneous Essays. L. Toronto N.Y.: M.Dent & Sons. - E.P.Dutton & Co., 1921. xii, 340pp.

184. *Herrick, Marvin T.* Comic Theory in the Sixteenth Century. Urbana: The Univ. of Illinois Press, 1950. viii, 248 pp.

185. *Lauber, J.* The Inventions of Mark Twain: a Biography. N.Y.: Hill and Wang, 1990. 340 pp.

186. *Leacock, St.* The Greatest Pages of American Humor Selected and Discussed by St. Leacock. The Study of the Rise and the Development of Humorous Writing in America with Selection from the Most Notable of the Humorists. N.Y.: Doubleday, Doran, 1936. viii, 293 pp.

187. *Lewis, R.W.B.* The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1955. 201 pp.

188. *Lynn, Kenneth S.* Mark Twain and Southwestern Humor. Boston Toronto: Little Brown & Co., 1959. 300 pp.

189. *Makley, Michael J.* The Apprentice Twain: a Novel about Mark Twains Raucous and Hillarious Time in Virginia City. Woodfords, CA: Eastern Sierra Press, 1993. 172 pp.

190. *McGhee, Paul E.* The Role of Arousal and Hemispheric Lateralization in Humor // Handbook of Humor Research: in 2 vol. / Ed. by Paul McGhee and Jeffrey M. Goldstein. N.Y., etc.: Springer-Verl., 1983. Vol.1. PP.14-34.

191. Peace And War // Living Ideas in America / Ed. by H.S. Commager. N.Y.: Harper & Brothers, 1951. PP.605-647.

192. *Rasmussen, R. Kent.* Mark Twain, A to Z. The Essential Reference to his Life and Writings. N.Y.: Facts on File, Inc., 1995. 552 pp.

193. *Rogers, F.R.* Mark Twains Burlesque Patterns. As Seen in the Novels and Narratives 1855-1885. Dallas: Southern Methodist UP, 1960. ix, 189 pp.

194. *Rourke, Constance M.* American Humor. A Study of the National Character. N.Y.: Harcourt, Brace & Co., 1935. x, 324 pp.

195. *Sanborn, M.* Mark Twain: the Bachelor Years. N.Y.: Doubleday, 1990. 508 pp.

196. *Santayana G.* «The Genteel Tradition» in American Philosophy // American Literature. The Makers and the Making. Book C. 1861-1914 . / By Cleaneth Brooks. N.Y.: St.Martins Press, 1974. PP.1542-1549.

197. *Sidney, Philip.* Defence of Poesy // Herrick, M.T. Comic Theory in the Sixteenth Century. Urbana: The Univ. of Illinois Press, 1950. PP.54-55.

198. *Slotkin, P.* Regeneration through Violence: The Mythology of American Frontier, 1600-1860. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1973. PP. 25-56.

199. *Smith, H.N.* Mark Twain. The Development of a Writer. Cambridge (Mass): The Belknap Press of Harvard UP, 1962. xii, 212pp.

200. *Spencer, Benjamin T.* The Quest for Nationality: an American Literary Campaign. Syracuse, N.Y.: Syracuse UP, 1957. xv, 389 pp.

201. *Suls, Jerry.* Cognitive Processes in Humor Appreciation // Handbook of Humor Research: in 2 vol. / Ed. by Paul E. McGhee and Jeffrey M. Goldstein. N.Y., etc.: Springer-Verl., 1983. Vol.1. PP.40-54.

202. *Twain, Mark.* Adventures of Huckleberry Finn. A Case Study in Critical Controversy / Ed. by Gerald Graff and James Phelan. Boston, N.Y.: Bedford Books of St.Martins Press, 1995. 551 pp.

203. The Unabridged Mark Twain / Ed. by Lawrence Teacher. Philadelphia, Pennsylvania: Running Press, 1976. 1289 pp.

204. *Willis, Resa.* Mark Twain and Livy: The Love Story of Mark Twain and the Woman who almost Tamed Him. N.Y.: Macmillan Publishing Co., 1992. 334 pp.

205. *Yates, Norris.* «The American Humorist». Conscience of the 20 -th Century. N.Y.: The Citadel Press, 1956. 410 pp.