

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Національна академія наук України
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОХАН РОКСОЛЯНА АНДРІЙВНА

УДК 821-3.09(100)"19/20":7.049.1:17.026.3-053.2

ДИСЕРТАЦІЯ
ПОЕТОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА РАДОСТІ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ПРО ДІТЕЙ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ
ЮСТЕЙНА ГОРДЕРА, ДЖОНАТАНА ФОЕРА, АННИ ГАВАЛЬДИ)
10.01.04 – література зарубіжних країн

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Кохан Р. А.

Науковий керівник –
Кушнір Ірина Богданівна, кандидат
філологічних наук, доцент

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Кохан Р. А. Поетологічна парадигма радості у світовій літературі про дітей кінця XX – початку XXI ст. (на матеріалі творів Юстейна Гордера, Джонатана Фоера, Анни Гавальди). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Львівський національний університет імені Івана Франка Міністерства освіти і науки України;

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2018.

У дисертації вперше цілісно проаналізовано, систематизовано й узагальнено ключові аспекти поетологічної парадигми радості в сучасній світовій прозі про дітей – у романах Юстейна Гордера «Світ Софії», «Помаранчева дівчинка», повісті «У дзеркалі, у загадці»; у романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько»; у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». Цьому сприяли: 1) з'ясування сенсу поняття «радість» та особливостей його репрезентації у науково-методологічному дискурсі; 2) дослідження історико-філософського контексту рецепції та інтерпретації категорії «радість» (від Античності до нашого часу); 3) виявлення витоків літературно-художнього осмислення концепту «радість» у світовій літературі; 4) проведення історико-типологічного дослідження категорії «радість» як поетологічного чинника, конкретизованого у визначеній часовій тривалості (початок XX – початок XXI століть) та з'ясування закономірностей історико-літературного процесу; 5) структурування і конкретизація поняття «парадигми» у контексті поетологічного закодування та подальшого рецептивного розкодування «радісних» смислів у літературі про дітей; 6) дослідження ідіостильової репрезентації дитинства у прозових творах про дітей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди з акцентуванням на домінантних принципах моделювання художнього світу в призмі поняття «радість», на поетологічних особливостях розгортання «наративу радості», на своєрідності художньої образності

у творах про дітей, а також на своєрідності «рецептивних горизонтів» сучасної світової прози про дітей.

Проведене історико-літературне дослідження одного із засадничих принципів функціонування художньої літератури як симбіозу думки, настрою та їх індивідуальних репрезентацій дало можливість сформувати цілісну парадигму радості через розгортання «наративу дитинства» в сучасній літературі про дітей (на матеріалі окремих творів), вивчити своєрідність авторського моделювання художнього світу в парадигматиці радості, а також визначити окремі аспекти феноменологічної проекції моделі світу в межах рецептивного горизонту.

У дисертації вперше у вітчизняному літературознавстві системно, цілісно і багатоаспектно досліджено прозу Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди, при цьому для вивчення обраних для аналізу текстів (прозових творів, що презентують світ дитинства у домінанті радості) дотепер також не застосовували апробовану у цій роботі комплексну методику. Поняття «радість» та окремі аспекти його онтологічних пластів, як і особливості репрезентації у науково-методологічному дискурсі, вперше досліджені через генезу рецепції та інтерпретації категорії «радість» у значному історико-філософському контексті. У дисертації систематизовано основні етапи осмислення радості упродовж тривалої історії становлення філософської думки: від Античності до постнекласичних відкриттів початку XXI століття. У цьому контексті визначені та аргументовані «точки відліку» літературно-художнього осмислення концепту «радість» у світовій літературі. На підставі виокремлення літератури про дітей у загальному історико-літературному просторі актуалізоване моделювання художнього світу сучасної літератури про дітей у контексті онтологізації радості як домінантного поетологічного принципу. У межах предмета дослідження вивчено особливості ідіостильової репрезентації дитинства у прозових творах про дітей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди.

У роботі вдосконалено прийоми дослідження дефінітивного ряду поняття «парадигми» з конкретизацією її основних рівнів. Вивчено способи поетологічного закодування та подальшого рецептивного розкодування «радісних» смислів у літературі про дітей. У поєднанні концептуалізації поняття художньо-аналітичної

моделі літературного твору з визначенням її домінантних ознак у дисертації запропоновано підходи до аналізу домінантних принципів моделювання художнього світу про дітей, зокрема у прозових творах Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди крізь призму «радості». У межах предмета літературознавчого дослідження уточнено філософсько-світоглядні, етико-естетичні, поетологічні особливості розгортання «наративу радості» в обраних для дослідження творах. У дисертації запропоновано підходи до дослідження авторської оригінальності стилю Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди у репрезентації художньої образності у творах про дітей. Також одержали подальший розвиток новітні методологічні принципи вивчення літературно-естетичних феноменів – через виявлені особливості моделювання художнього світу дитинства, через окреслення і дослідження «рецептивних горизонтів» сучасної світової прози про дітей, а також через структурування «дисциплінарної матриці» радості в художньому світі сучасної прози про дітей.

Одне із центральних для дисертації понять – художньо-аналітичної моделі – застосоване задля формування термінологічного підходу до проблеми, що об'єднала авторів одного покоління, але представників різних національних літератур, і тексти, суголосні концептуалізації радості, однак відмінних за її поетологічним вирішенням. Моделювання художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці» представлене через дослідження екзистенційних вимірів дому; з'ясовано, що фізична статика, психологічна незворушність і подієва постійність дому виразно корелюють із контурами герменевтичного кола, де вихід «за межі» – це вихід на новий рівень само/буття-пізнання-розуміння-сприймання. Часопросторові «координати» пам'яті як домінанти моделювання художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» вивчені через створення рецептивного ефекту «загубленості» в часових нашаруваннях подій у романі, де радість, що пронизує часопростір, повертає сприймання у потрібну часову конкретизацію дійсності, набуває ролі лейтмотиву, сюжетотвірного чинника, а також генетичної домінанти для означення «Помаранчевої дівчинки» «багаторівневим романом-казкою». «Особоцентричність» у поєднанні з прийомом замовчування/приховування

як композиційна домінанта моделювання світу дитинства (із акцентом на «страшенно» та «неймовірно») вивчена в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», художня модель якого увиразнює трагізм індивідуальних характерів у їх біографічній деталізації в радісному контексті. Смислова тріада «самість–самотність–усамітнення», застосована для аналізу художньо-аналітичної моделі повісті Анни Гавальди «35 кіло надії», дає підстави ствердити, що художній світ не лише прагне до максимальної «справжності», але й переконливо її «омовлює» (як у формах прямої мови, так і через невласне-прямую мову: внутрішній монолог, потік свідомості).

У дисертації досліджений онтологічний дискурс рецепції художнього світу дитинства у прозі про дітей сучасних авторів. Виявлені особливості процесу сприймання, що «виростає» з очікування відомого адресата (котрий аксіоматично визнає та приймає запропоновану йому модель художнього світу). Вивчення рецептивної стратегії творів про дітей дає підстави стверджувати, що вона реалізується за алгоритмом: від першого психологічно-емоційного «занурення» у текст через деталізацію та уточнення художнього світу, до дисиміляції особистого досвіду та представленого літературним твором.

Досліджено інтертекстуально зумовлений рецептивний контекст повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці», де художній світ набуває особливого звучання через мовчання тексту, що посилює домінанти трагічності художнього світу твору. Вивчення рецептивно-смыслотворчих чинників у пізнанні радості в романі «Помаранчева дівчинка» засвідчило, що компонент дитинства як елемент художнього світу має подвійне призначення, визначаючи інтенції автора та читача. Рецептивно-інтерпретаційна екзистенція роману досліджена через комплекс символів, що сприяють репрезентації обрамлюючої та смислооб'єктивуючої ролі спогадів, із домінантою радості-казки.

Особливості трансформації рецептивного горизонту роману Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» представлені в дискурсі реінтерпретації трагедії. Множинні трагічні мотиви, вивчені у їх типологізації, дали можливість показати кожен мотив як самодостатній елемент парадигми радості в художньому

світі, домінанта рецептивного горизонту якого зосереджена у семантико-смысловому полі понять «страшенно» та «неймовірно».

Дослідження рецептивної специфіки смислотворчого ланцюга «автор–герой–читач» дало підстави для виокремлення емоційних максимумів двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». Завдяки такій диференціації проведено «розкодування» індивідуально-рецептивної моделі, що ґрунтується на певних емоційних спалахах і потребує уважного вивчення смислових пластів, домінантою сприймання яких є метафоризація.

Дослідження рецепції радості в художньому світі прози про дітей дає підстави зробити висновок про деякі закономірності розгортання художнього світу та виявити прикмети авторського стилю: у повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці» радість стає водночас текстом, контекстом та метатекстом, втілюючи смислову та композиційну домінанту у створенні художнього світу, а також продуктивно й переконливо впливаючи на сприймання його в образно-метафоричний спосіб; у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» цілісність рецепції створеного художнього світу дитинства досягається майстерно репрезентованими символами; радість залишається сюжетно-фабульним лейтмотивом, однак видозмінюється завдяки рецепції головного героя та читача, що різняться між собою; в романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» реінтерпретація трагедії засвідчила «парадокси радості», що трансформувала смисл твору-«міксу» болю, туги, страху, відчаю, адже рецепція події у контексті трагедії, вписаної у смислове поле «страшенно» та «неймовірно», конкретизує катарсис у пізнанні та переживанні радості, коли через незворотні втрати народжуються нові життєві відкриття; у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» домінанта метафоризації наративу забезпечує «розкодування» індивідуально-рецептивної моделі твору.

Синтез науково-методологічних підходів до пізнання світу радості у художньому світі дитинства (чи світу дитинства у призмі радості), сприяв проведенню цілісного та системного дослідження художнього простору сучасної літератури про дітей. Цей простір пронизаний настроєм оптимізму, життєвої енергії

та творчої сили, що видаються надзвичайно вартісними як для сучасного читача, так і для вдумливого дослідника літератури.

Отже, вивчення поетики радості в сучасній літературі про дітей свідчить, що онтологічно-естетична гармонія можлива лише за умови забезпечення, а далі утримування цілісної рівноваги між автором та його інтенційними спонуками, текстом із його незчисленними рецептивними проекціями і читачем, котрий неминуче має стати Зразковим. Тож, поетологічна парадигма як «дисциплінарна матриця» новітнього літературознавства має досить значні перспективи для максимального увиразнення її класичної структури, зокрема, у концептуалізації радості як однієї із домінантних засад художності, що своєю чергою переконливо центрує науково-аналітичний дискурс гуманітаристики у її метамодерністичних проекціях.

Ключові слова: *поетика, парадигма, художній світ, література про дітей, аналітично-художня модель, рецептивний горизонт, стильова домінанта, образність, індивідуально-рецептивна модель твору.*

SUMMARY

Kokhan R. A. The poetological paradigm of joy in the world literature about children of the late 20th – early 21st centuries (based on the works of Jostein Gaarder, Jonathan Foer and Anna Gavalda). – Qualification research work on the rights of manuscript.

Thesis submitted for the academic degree of Candidate of Philological Sciences (Doctor of Philosophy), specialty 10.01.04 «Literature of foreign countries». – Ivan Franko National University of Lviv of the Ministry of Education and Science of Ukraine;

T.G. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The present thesis is the first scientific effort which comprehensively analyzed, systematized and summarized the key aspects of the poetological paradigm of joy in the modern world prose about children – in the novels «Sophie's World», «The Orange Girl» and stories «Through a Glass, Darkly» by Jostein Gaarder; in the novel «Extremely Loud

and *Incredibly Close*» by Jonathan Safran Foer; and in the story «35 Kilos of Hope» by Anna Gavalda. This was facilitated by: 1) finding out the meaning of the concept of «joy» and the peculiarities of its representation in the scientific and methodological discourse; 2) the study of the historical and philosophical context of the reception and interpretation of the category of «joy» (from the antiquity to the present time); 3) revealing the origins of literary and artistic comprehension of the concept of «joy» in the world literature; 4) implementation of the historical and typological study of the category of «joy» as a poetological factor, specified in a certain time period (the beginning of the 20th century - the early 21st century) and clarifying the principles of the historical and literary process; 5) the structuring and specification of the concept of «paradigm» in the context of poetological coding and the subsequent receptive decoding of «joyful» meanings in the literature about children; 6) the study of the idiostyle representation of childhood in the prose works about children by Jostein Gaarder, Jonathan Foer, and Anna Gavalda with emphasis on the dominant principles of modeling the artistic world in the prism of the concept of «joy»; on the poetological features of the unfolding of the «narrative of joy», on the peculiarity of the artistic imagery in the works about children, as well as on the peculiarity of «receptive horizons» of the contemporary world prose about children.

The historical and literary study of one of the fundamental principles of the literature functioning as a symbiosis of thought, mood and their individual representations made it possible to form a holistic paradigm of joy through the unfolding of the «narrative of childhood» in the modern literature about children (based on the material of individual works), to study the peculiarity of author's modeling of the artistic world in the paradigmatics of joy, as well as to identify the individual aspects of the phenomenological projection of the model of the world within the receptive horizon.

In the present thesis, the prose of Jostein Gaarder, Jonathan Foer, and Anna Gavalda was systematically studied in a holistic and multidisciplinary manner for the first time in the national literary studies, whereas the tried and tested methodology has not yet been applied to the study of texts, selected for the analysis (prose works presenting the world of childhood through the dominant of joy). The concept of «joy» and certain aspects of its ontological layers, as well as features of representations in the scientific and

methodological discourse, were studied for the first time through the genesis of the reception and interpretation of the category of «joy» in the significant historical and philosophical context. Thus, in the thesis, the systematization of the main stages of comprehension of joy during the long history of the formation of philosophical thought was carried out: from the antiquity to the post-classical discoveries at the beginning of the 21st century. In this context, the «points of reference» of literary and artistic comprehension of the concept of «joy» in the world literature were defined and substantiated. On the basis of literature about children, singled out of the general historical and literary setting, the modeling of the artistic world of the modern literature about children in the context of the joy ontology as a dominant poetological principle has been foregrounded. Within the scope of the subject of the research, the peculiarities of idiostyle representation of childhood in the prose works about children by Jostein Gaarder, Jonathan Foer, and Anna Gavalda were studied.

In the thesis, the methods for research of the definitive series of the concept of «paradigm» with the specification of its main levels were improved. In particular, the methods of poetological coding and further receptive decoding of «joyful» meanings in the literature about children were investigated. In the combination of the conceptualization of the notion of artistic and analytical model of a literary work with definition of its dominant features, the thesis suggests the approaches to the analysis of the dominant principles of modeling the artistic world about children, in particular in the prose works by Jostein Gaarder, Jonathan Foer, and Anna Gavalda through the prism of «joy». In the framework of the subject of literary research, philosophical and ideological, ethical and aesthetic, and poetological features of the unfolding the «narrative of joy» were specified in the works selected for the study. The thesis proposes the approaches to study the originality of style of Jostein Gaarder, Jonathan Foer, and Anna Gavalda in the representation of artistic imagery in the works about children. The latest methodological principles for the study of literary and aesthetic phenomena have been further developed, in particular, through the identification and study of the «receptive horizons» of contemporary world prose about children, as well as through the structuring of a «disciplinary matrix» of joy in the artistic world of modern prose about children.

One of the central concepts for the thesis – the artistic and analytical model – is used to form the terminological approach to the problem that united the authors of one generation, but representatives of various national literatures, and texts, consonant to conceptualization of joy, but different in their poetological implementation. The modeling of the artistic world of the story «Through a Glass, Darkly» by Jostein Gaarder is represented through the study of existential dimensions of the house; it has been found out that physical statics, psychological immutability and eventual constancy of the house clearly correlate with the contours of the hermeneutic circle, where the exit «beyond» is the way out to a new level of self/being-cognition-understanding-perception. The time and space «coordinates» of memory as a dominant of modeling the artistic reality in the novel «The Orange Girl» by Jostein Gaarder have been studied through the creation of the receptive effect of «getting lost» in the time layers of events in the novel, where the joy that penetrates the time and space returns the perception to the necessary time specification of reality, assumes the role of a leitmotif, a plot-making factor, as well as a genealogical dominant to define «The Orange Girl» as a «multi-level novel-fairy tale». «Personality focus» in conjunction with the non-disclosure / concealment as a compositional dominant in the modeling of the world of childhood (with an emphasis on «extremely» and «incredibly») was studied in Jonathan Foer's «Extremely Loud and Incredibly Close», the artistic model of which manifests the tragedy of individual characters in their biographical elaboration in the joyous context. The semantic triad «selfhood – solitude – seclusion», used to analyze the artistic and analytical model of «35 Kilos of Hope» by Anna Gavalda, gives ground to assert that the artistic world not only seeks for maximum «authenticity», but also convincingly «articulates» it (in the forms of both direct and indirect speech: through internal monologue, stream of consciousness).

The thesis examines the ontological discourse as to the reception of the artistic world of childhood in the prose about children by the contemporary authors. The peculiarities of the process of perception which «grows» from the expectation of a known recipient (who axiomatically recognize and accept the model of the artistic world offered to them) were revealed. The study of the receptive strategy of literary works about

children gives grounds to assert that it is implemented via the algorithm: from the first psycho-emotional «immersion» into the text through the detailed elaboration and clarification of the artistic world, to the dissimulation of personal experience presented by the literary work.

The intertextualized context of the story by Jostein Gaarder «Through a Glass, Darkly» was studied, where the artistic world acquires a special sounding due to the silence of the text, which enhances the tragic dominants of the artistic world. The study of the receptive and emotional factors in the cognition of joy in the novel «The Orange Girl» has shown that the childhood component as an element of the artistic world has a dual purpose, defining the intentions of the author and the reader. The receptive and interpretive existence of the novel is investigated through a set of symbols that contribute to the representation of the framing and self-reflective role of memories, with the dominant of a joy-fairy tale.

The features of transformation of the receptive horizon of Jonathan Foer's novel «Extremely Loud and Incredibly Close» are presented in the discourse of tragedy reinterpretation. The numerous tragic motives, studied in their typologies, made it possible to show each motive as a self-sufficient element of the paradigm of joy in the artistic world, the dominant of receptive horizon of which is concentrated in the semantic field of concepts of «extremely» and «incredibly».

The study of the receptive specificity of the concept-creating chain «the author – the hero – the reader», gave grounds for identification of the emotional maxims of the two worlds in the story «35 Kilos of Hope» by Anna Gavalda. Due to such differentiation, the «decoding» of individual and receptive model based on certain emotional outbreaks has been made and requires careful study of semantic layers, whose perception dominant is metaphorization.

The study of the reception of joy in the artistic world of the prose about children gives grounds to draw conclusions about some patterns of unfolding of the artistic world and to identify the features of author's style: in the story by Jostein Gaarder «Through a Glass, Darkly», the joy assumes the form of text, context and metatext at the same time, embodying the semantic and compositional dominant in the creation of the artistic world,

as well as productively and persuasively influencing its perception in the imaginary and metaphorical way; in the novel «The Orange Girl» by Jostein Gaarder, the integrity of the reception of the created artistic world of childhood is achieved by skillfully represented symbols; the joy remains a plot-fable leitmotif, but is modified due to the reception of the protagonist and the reader, which differ from each other; in «Extremely Loud and Incredibly Close» by Jonathan Foer, the reinterpretation of the tragedy has shown the «paradoxes of joy» that transformed the meaning of the work – the «mix» of pain, anxiety, fear, despair, since the reception of the event in the context of the tragedy, inscribed in the semantic field of «extremely» and «incredibly», specifies catharsis in the cognition and experience of joy, when new vital discoveries are born through irreversible losses; in the story «35 Kilos of Hope» by Anna Gavalda, the dominant of narrative metaphorization ensures the «decoding» of individually-receptive model of the work.

The synthesis of scientific and methodological approaches to the cognition of the world of joy in the artistic world of childhood (or the world of childhood in the prism of joy), contributed to the implementation of a holistic and systematic study of the artistic space of modern literature about children. This space is permeated with the mood of optimism, vitality and creativity, which seem to be extremely valuable both for the modern reader and for the thoughtful researcher of literature.

Thus, the study of the poetics of joy in the modern literature about children shows that ontological and aesthetic harmony is possible only on condition of providing, and then maintaining a holistic equilibrium between the author and their intentional motives, the text with its innumerable receptive projections and the reader, who inevitably should become the Exemplary one. Thus, the poetological paradigm as a «disciplinary matrix» of the modern literary criticism has quite significant prospects for maximizing the specification of its classical structure, in particular, in the conceptualization of joy as one of the dominant artistic principles, which, in turn, centers the scientific and analytical discourse of humanity in its metamodernistic projections.

Key words: *poetics, paradigm, artistic world, literature about children, analytical and artistic model, receptive horizon, style dominant, imagery, individual and receptive model of a literary work.*

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

- 1) Кохан Р. Онтологія читання : рецепція художнього світу дитинства. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць*. Київ : Університет «Україна», 2016. Вип. 33. С. 208–217.
- 2) Кохан Р. Пригода Оскара Шелла : реінтерпретація пережитої трагедії (роман Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Філологічні науки : зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва*. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 212–220.
- 3) Кохан Р. «Радісна» модель трагічного світосприймання у романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. Ткачука*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 45. С. 280–291.
- 4) Кохан Р. Радість пізнання як смислова константа роману Юстейна Гордера «Світ Софії». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. Ткачука*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 44. С. 212–217.
- 5) Кохан Р. Символіка дитинства в художньому світі роману Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка». *Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія : Філологічні науки*. Полтава, 2016. Вип. 23. С. 91–97.
- 6) Кохан Р. Хронотоп радості у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка». *Вісник Львівського Університету. Серія : іноземні мови*. Львів, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 120–127.
- 7) Кохан Р. Читач як реципієнт РАДОСТІ у художньому світі Юстейна Гордера. *Науковий журнал «МОВА І КУЛЬТУРА»*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип.19. Т. III (183). С. 65–72.

- 8) Кохан Р. «Автор – герой – читач» : емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. Харків, 2017. Вип. 76. С. 246–250.
- 9) Кохан Р. (Само)рецепція дитинства в калейдоскопі поколінь (за повістю Анни Гавальди «35 кіло надії»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. Ткачука*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 46. С. 290–301.
- 10) Кохан Р. «СТРАШЕННО» та «НЕЙМОВІРНО» : рецептивні максими самотності в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько». *Науковий журнал «МОВА І КУЛЬТУРА»*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. Вип. 20. Т. II (187). С. 74–80.

Стаття у фаховому виданні України, що входить до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus

- 1) Кохан Р. «Самість – самотність – усамітнення» : парадокси радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». *Султанівські читання : зб. статей / редкол. : І. Козлик й ін. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2017. Вип. VI. С. 185–195.*

Стаття у періодичному іноземному виданні

- 1) Кохан Р. Екзистенційні виміри дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Spheres of Culture. Branch of Ukrainain Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 313–321.

**НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ
РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

- 1) Кохан Р. «Коли розірветься срібна вервечка з гладенькими перлами...» : символ вічності у повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час»*. Вип. VI : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Українська література для і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (11 жовтня 2016 року). Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2016. С. 82–87.
- 2) Кохан Р. Лабіринтами радості : концептуалізація історико-філософського дискурсу (від Античності до початку ХХІ ст.). Львів : Друк-Захід, 2018. 106 с.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ РАДОСТІ Й ДИТИНСТВА: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ	28
1.1. Поетологічна парадигма радості: теоретично-методологічні засади дослідження	34
1.2. Смыслові трансформації «радісних контекстів»: ідея початку ХХ століття у філософсько-літературній проекції початку ХХІ століття	50
1.2.1. Літературно-художні витoki концепту «радість» у світовій літературі (Елеанор Портер «Поліанна»)	50
1.2.2. Трансцендентні контури світопізнання крізь призму радості (Юстейн Гордер «Світ Софії»).....	58
Висновки до розділу 1	68
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В «НАРАТИВІ РАДОСТІ» У ПРОЗІ ПРО ДІТЕЙ	70
2.1. Смыслова трансформація аналітичної моделі художнього тексту в дискурсі літератури про дітей	70
2.2. Екзистенційні виміри дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»	73
2.3. Часопросторові «координати» пам'яті як домінанта реалізації художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка»	86
2.4. Особа/особистість як центр художнього моделювання сучасної прози про дітей/дитинство	99
2.4.1. «Особоцентричність» як композиційна домінанта моделювання світу дитинства в романі Джонатана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько»	99
2.4.2. «Самість—самотність—усамітнення»: парадокси радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії»	114
Висновки до розділу 2	127

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПТИВНІ ДОМІНАНТИ ДИТИНСТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ РАДОСТІ В ІДЮСТИЛЬОВІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ Ю. ГОРДЕРА, ДЖ. С. ФОЕРА, А. ГАВАЛЬДИ	131
3.1. Читач як реципієнт радості в художньому світі повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»	132
3.2. Юстейн Гордер «Помаранчева дівчинка»: рецептивно-смыслотворчі домінанти у пізнанні радості	145
3.3. Реінтерпретація трагедії: трансформація рецептивного горизонту роману Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» у контексті радості	168
3.4. «Автор – герой – читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії»	184
Висновки до розділу 3	193
ВИСНОВКИ	196
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	205
ДОДАТОК А	237
ДОДАТОК Б	240

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Радість і література – література як радість, література про радість, радість у літературі (завдяки літературі) – в калейдоскопі світоогляду цій «парі» належить особливе місце. Передусім тому, що дотепер ніхто з літературознавців не звертався до художньої (радіше, художньо-поетологічної) парадигми цієї кореляції. Ймовірно, серед причин ключовою є самозрозумілість сенсу літератури як естетичного універсуму, а отже – того її загального атрибуту, як джерела насолоди, задоволення, можливості відсторонитися від «дійсної реальності» та опинитися у «фікційній реальності», що сама собою знаменує радість (у цілісному семантично-смысловому ряду). Цілком погоджуємося, що «людина від природи хоче читати, вона заряджена цією магією відтворення тексту» [84, с. 9], та водночас варто визнати, що «читання має характер впочування, самопроекції, самоототожнення. Воно неминуче змінює книгу, пристосовує її до турбот читача» [116, с. 169]. Отож, простування до глибин онтологічного сенсу, що інтенційно наявний у книзі, а далі – до найширших горизонтів його пізнання та розуміння, становить чи не найзахопливішу мандрівку для читача і чи не найпотужнішу мотивацію для розпросторення літературознавчої думки.

Зокрема, Т. Бовсунівська апелює до міркувань американського психолога Л. Фестінгера, котрий вважає, що «одним із головних чинників, керуючих поведінкою людини, є когнітивний дисонанс – суперечності в знаннях, які породжують внутрішню тривогу і спонукають людину до дій, покликаних усунути цю суперечність» [33, с. 482], Ж. Женетт акцентує на тривозі сучасної людини та зумовленій цим потребі бодай часткового геометричного впорядкування світу, який має бути сприйнятим, пізнаним та зрозумілим. Початки двох століть – ХХ і ХХІ – яскраво засвідчують парадоксально-кардинальну зміну ціннісних парадигм. Скажімо, «нову парадигму в дискурсі письма було закладено на зламі ХІХ–ХХ сторіч. Цей час справедливо називають вибухом найнесподіваніших інтелектуальних ідей, як наприклад, ідея “смерти автора” чи ідея тиші й мовчання як

онтологічної значущості. Загострена увага до мовчання, на думку багатьох дослідників, часто свідчить про певні кризові симптоми, що особливо характерні для межових культурних і літературних ситуацій, у яких посилюються песимістичні настрої, відчуття безсилля, занепаду тощо» [94, с. 174]. Кризова симптоматика зумовила непересічні явища у культурі, зокрема, в дискурсі художнього письма. Названі Марією Зубрицькою (як і чимало інших) засадничі ідеї втілилися у наукових дослідженнях літературної класики, сучасної (на різних етапах її становлення) літератури, тенденцій світового літературного процесу, національних варіантів та модифікацій провідних стильових течій, напрямів. Натомість Н. Поліщук, аналізуючи тенденції початку ХХІ століття, зауважує: «Формула людського – це пам'ять плюс надія [...], це дві дуже людські здатності, що ними прикриваємось у порожнечі. Зрештою, й не прикриваємось – насправді, ми зриваємо з себе будь-які оболонки, переступаємо межі. Відкритість – єдине, що нам залишається. Щоби знаходити хоч якесь порозуміння з іншими, з усім, що навколо і всередині нас. Відкритість життю, відкритість смерті, відкритість минулому і відкритість майбутньому [...]. Це простір співіснування часу й вічності. І там, де нам це вдасться, там, де ми досягаємо – бодай на півноті – цю повноту, ми, можливо, нарешті стаємо собою» [192, с. 293]. Як бачимо, інтервал виміром у століття у поєднанні з дистанцією, що пролягла крізь надзвичайно велику кількість перешкод і перепон на шляху людської екзистенції, створив новий «онтологічний хронотоп», для якого потрібні значущі основи, загальні смислотвірні чинники. Для нашого дослідження таким концептуальним поняттям є радість, що в системі наукових підходів, методологічних прийомів, аспектів поетологічного дискурсу буде транспоноване у матерію художнього тексту, у світ «дитинства не для дітей».

Новітнє літературознавство активно трансформує методологічні підходи до сприймання, інтерпретації та дослідження художнього тексту, окреслює контури нового наукового мислення, формує найчастіше синтетичні за структурою та фундаментальні за сутністю засади пізнання літературно-художнього феномену як у світовому вимірі, так і на рівні національних естетично-поетологічних систем. Одним із особливо значущих та маловивчених сегментів художньої літератури є

література про дітей. Попри тривання термінологічної дискусії (дитяча література/література для дітей/література про дітей/література про дитинство тощо) «горизонт очікування» розширюється завдяки сучасним текстам, котрі рвучко увійшли до кола літератури. Межа століть традиційно є особливою: у сприйманні змінюваного світу, в осмисленні місця людини у нових світоглядно-еволюційних координатах, а також у системі естетичного освоєння нових процесів, подій, явищ, настроїв тощо. Саме з цієї позиції література про дітей переходнової доби (кінця XX – початку XXI століть) видається надивовижу динамічною як у плані художньої форми (зокрема, генологічної трансформації), так і з погляду заломлення складних онтологічних проблем, форматування проблематики, неординарних стильових рішень на усіх рівнях поетики художнього твору. Серед численних та перспективних проблемних напрямів на особливу увагу заслуговує концептуалізація радості в художньому світі літератури про дітей. Попри позірно аксіоматичну синонімію понять «дитинство» і «радість», художній світ сучасної літератури про дітей дає можливість вивчити цю кореляцію і виявити досить несподівані варіанти її інтенційно-текстового вирішення.

З позицій багатьох невирішених питань у теоретичному осмисленні літератури про дітей і дитинство загалом, а щодо літературної творчості досліджуваних нами письменників (Юстейна Гордера, Джонатана Сафрана Фоера, Анни Гавальди), зокрема, визначена наукова проблема (поетологічна парадигма радості) підтверджує, що «наука роздроблює світ, щоб заново скласти його в струнку систему понять; але ця мета віддаляється в міру наближення до неї, система руйнується від будь-якого факту, який у неї не ввійшов, а число фактів не може бути вичерпаним» [196, с. 44]. Отже, проблематизація радості у художньому світі сучасної літератури про дітей зумовлює **актуальність дослідження**. Водночас центральна проблема дисертації – вивчення поетики радості в сучасній світовій літературі про дітей (на матеріалі окремих творів) – дотепер перебувала поза увагою літературознавців. Системний аналіз прози норвезького письменника Юстейна Гордера, американського письменника Джонатана Сафрана Фоера та французької авторки Анни Гавальди з погляду поетики радості як безперечної домінанти

створення поетологічної парадигми не лише уможливило глибоке осмислення феномену мистецького стилю названих авторів, але й сприяє розширенню літературознавчої думки про смислове втілення та художню репрезентацію чільних філософських категорій, визначальних для пізнання людиною себе, світу і себе у світі. Тому актуальність дисертації засвідчена потребою комплексного і системного розгляду обраної проблеми, цілісного аналізу поетологічних горизонтів норвезької, американської, французької літератур кінця XX – початку XXI століть у визначеному проблемному полі; заповнення лакун вітчизняного й зарубіжного наукового дискурсу в царині спеціальних робіт, присвячених детальному вивченню як ідіостилу названих письменників, так і прикмет екзистенції радості у літературному процесі назагал.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка, узгоджена з її науковими програмами та є складовою науково-дослідної теми «Світова література в науковому дискурсі XXI століття: проблеми, тенденції, перспективи» (державний реєстраційний номер 0117U001393). Тема дисертаційного дослідження затверджена Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 13/12 від 30 грудня 2015 року) та на засіданні Бюро наукової ради НАН України Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19 травня 2016 року).

Метою дисертації є концептуалізація домінанти «радість» у просторі літератури про дітей кінця XX – початку XXI століть, що втілюється в особливій організації поетологічних мікросистем, передусім їх художніх моделей та жанрово-стильових рішень, формуванні цілісної художньої парадигми, а також розгортанні специфічної системи рецептивних координат, зокрема через специфіку діалогу «автор–читач» у сучасній літературі про дітей.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) структурувати і конкретизувати теоретично-методологічні засади дослідження поетики радості у контексті створення художньої моделі сучасної літератури про дітей та її подальшого рецептивного розкодування в призмі «радісних» смислів;
- 2) проаналізувати витoki літературно-художнього осмислення концепту «радість» у світовій літературі в контексті історико-типологічного дослідження категорії «радість» як поетологічного чинника, конкретизованого у визначеній часовій тривалості (початок XX століття – початок XXI століть), для з'ясування закономірностей історико-літературного процесу;
- 3) дослідити ідіостильову репрезентацію дитинства у прозових творах про дітей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди, зокрема, через аналіз домінантних принципів моделювання художнього світу творів в призмі поняття «радість»;
- 4) показати філософсько-світоглядні, етико-естетичні, поетологічні особливості розгортання «нарративу радості» в обраних для дослідження творах;
- 5) розкрити своєрідність художньої образності у творах про дітей;
- 6) виявити особливості моделювання художнього світу дитинства в окремих творах, що репрезентують національні літератури;
- 7) окреслити і дослідити «рецептивні горизонти» сучасної світової прози про дітей через конкретизацію парадигми радості в художньому світі.

Об'єкт дослідження дисертації – прозові твори Юстейна Гордера (романи «Світ Софії» (1991), «Помаранчева дівчинка» (2003), повість «У дзеркалі, у загадці» (1993 р.)); Джонатана Сафрана Фоера (роман «Страшенно голосно і неймовірно близько» (2005)), Анни Гавальди (повість «35 кіло надії» (2002)).

Предмет дослідження вбачаємо у формуванні цілісної парадигми радості через розгортання «нарративу дитинства» в сучасній літературі про дітей (на матеріалі окремих творів), моделюванні художнього світу в парадигматиці радості, а також у визначенні окремих аспектів феноменологічної проекції моделі світу в авторській репрезентації та в межах рецептивного горизонту.

Методологічні засади дослідження – філософські трактати та інші першоджерела («Про життя знаменитих філософів», «Життя, вчення та вислови знаменитих філософів» Діогена Лаєрського, «Про блаженне життя» та «Моральні

листи до Луцилія» Л. А. Сенеки, «Наодинці з собою» Марка Аврелія, «Сповідь», «Про вплив наук на звичаї» та «Про суспільний договір» Ж.-Ж. Руссо, «Про педагогіку» І. Канта, «Про істинне та хибне благо» Л. Валли, «Вступ у психоаналіз», «Лекції про сновидіння» та «Майбутнє однієї ілюзії» З. Фрейда, «Людське, занадто людське. Книга для вільних розумів» (“Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister”) Ф. Ніцше, «Вступ до метафізики» та «Матерія і пам'ять» А. Бергсона, «Думки про виховання» Дж. Локка, «Дослідження людського розуміння» Д. Юма, теоретичні праці вітчизняних і зарубіжних філософів (В. Асмус, М. Афасижев, Ю. Баскин, М. Беленький, К. Бергер, Т. Васильєва, Б. Віц, А. Воронов, Р. Габітова, І. Гайдамавічене, О. Городиська, О. Горфункель, Д. Гринишин, Ю. Давидов, М. Дьяченко, Г. Зайченко, Е. Кассіер, М. Кириченко, Р. Кларк, С. Корнілов, О. Лосєв, С. Лур'є, Л. Маркузе, Ю. Михаленко, І. Нарський, Б. Т. Ойзерман, Рассел, Л. Сулова, М. Тофтул, К. Фішер, Г. Фукс, А. Чанишев, Л. Штайн) та літературознавців (П. Баррі, Р. Барт, М. Бахтін, О. Бежан, Т. Бовсунівська, М. Гіршман, С. Гребінь, Р. Гром'як, І. Денисюк, Т. Качак, А. Компаньон, С. Ладивір, Л. Мацевко-Бекерська, П. Михед, М. Моклиця, Д. Наливайко, І. Папуша, В. Пахаренко, О. Родний, Г. Саган, Ж.-П. Сартр, А. Ткаченко, Л. Ушкалов, О. Чичерін, М. Фуко, В. Халізов, Б. Шалагінов та ін.). При розгляді аспектів філософського осмислення радості ми спираємося на студії історико-філософського та культурологічного дискурсів (дослідники названі вище); студіюючи комунікативну взаємодію між текстом і читачем, покликаємося на праці М. Бахтіна, Г. Грабовича, У. Еко, М. Зубрицької, В. Ізера, З. Лановик, П. Рікера, О. Червінської, Г.-Р. Яусса та ін.; аналізуючи аспекти сприймання та розуміння художнього тексту про дітей, апелюємо до ключових засад літературної герменевтики та праць послідовників цієї методології (Ф. Аст, Р. Барт, Г. Врубель, Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, В. Дільтей, Е. Дюбшютц, М. Ернесті, Г. Зіммель, Е. Кеніг, Ю. Ковалів, В. Малахов, Р. Мних, Ф.-Д.-Л. Ранке, П. Рікер, Е. Шлейєрмахер та ін.); феноменологічний дискурс дослідження ґрунтується на ідеях Е. Гуссерля, Р. Інгардена, М. Мерло-Понті; методологія рецептивної естетики заснована на працях К. Ванхаузера, М. Ігнатенко, В. Ізера, Р. Інгардена, Г. Сивоконя, Г.-Р. Яусса

та ін. У роботі використані теоретичні та прикладні здобутки наукових студій, присвячених дитячій літературі, зокрема її термінологічній дискусійності (В. Бавіна, А. Борщевська, Л. Брауде, К. Зайцева, В. Кизилова, Дж. Крюсс, А. Люблинська, Л. Кіліченко, М. Ніколаєва, Р. Нодельман, Е. Огар, О. Папуша, Ж. Роуз, Б. Салюк, Л. Скуратовська, М. Славова, І. Чернявська, З. Шевіт та ін.); а також окремі дослідження, присвячені певним аспектам поетики прози Юстейна Гордера, Джонатана Сафрана Фоера, Анни Гавальди (Т. Денисова, Н. Алхазова (Молдова), Ф. Колладо-Родрігез (Іспанія, Сарагоський університет), М. Фойер (Канада, Торонто), Ж. Гудман (США), Р. Фьорстрінге (Бельгія), Л. Вард (США)).

Методи дослідження: аналіз і синтез (для виявлення закономірностей і тенденцій конкретизації художнього світу сучасної прози про дітей), порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний (для визначення та осмислення типологічних явищ у репрезентації «радості» в сучасній літературі про дітей та оригінальних аспектів стилю авторів, чії твори становлять об'єкт дослідження), структурний (для окреслення художніх моделей радості в аналізованих творах із подальшим аналізом їх рецептивних проєкцій), поетологічний (деталізовані ключові рівні поетики досліджуваних творів), історико-літературний (для увиразнення тенденцій репрезентації обраної проблеми у просторі художньої літератури у столітній ретроспективі), метод рецептивної естетики (для визначення основних підходів до пізнання концепту «радість» у прозі про дітей). Застосовано принципи феноменологічного та герменевтичного дослідження тексту, деякі прийоми методів лінгвостилістичного та інтертекстуального аналізу, методика *close reading*.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дисертації *вперше* у вітчизняному літературознавстві проза Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди (зокрема, твори, що презентують світ дитинства у домінанті радості) досліджена системно, цілісно і багатоаспектно, із застосуванням комплексної методики, що дотепер не була апробована на обраних для аналізу текстах; актуалізоване моделювання художнього світу сучасної літератури про дітей у контексті онтологізації радості як домінантного поетологічного принципу. Поняття «радість» та специфіка його онтологічних пластів і особливості репрезентації у

науково-методологічному дискурсі *вперше* досліджено через генезу рецепції та інтерпретації категорії «радість»; визначено «точки відліку» літературно-художнього осмислення концепту «радість» у світовій літературі; досліджено особливості ідіостильової репрезентації дитинства у прозових творах про дітей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди. У роботі *вдосконалено* прийоми вивчення дефінітивного ряду поняття «парадигми» (зокрема, у контексті поетологічного закодування та подальшого рецептивного розкодування «радісних» смислів у літературі про дітей); підходи до аналізу домінантних принципів моделювання художнього світу, зокрема прозових творів Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди у призмі поняття «радість»; *уточнено* філософсько-світоглядні, етико-естетичні, поетологічні особливості розгортання «наративу радості» в обраних для дослідження творах; *запропоновано підходи* до дослідження авторської оригінальності у репрезентації художньої образності у творах про дітей; *одержали подальший розвиток* новітні методологічні принципи вивчення літературно-естетичних феноменів, зокрема, через виявлені особливості моделювання художнього світу дитинства, через окреслення і дослідження «рецептивних горизонтів» сучасної світової прози про дітей, а також через структурування парадигми радості в художньому світі сучасної прози про дітей.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості використання матеріалів дослідження для подальшого вивчення сучасної літератури (зокрема літератури про дітей), а також поетологічних аспектів новітнього літературознавчого дискурсу. Матеріали дисертації можуть бути використані у вишівській практиці викладання курсу історії світової літератури XX–XXI століть, для проведення спецкурсів і спецсемінарів, при укладанні навчальних посібників, написанні дипломних та магістерських робіт.

Результати наукового дослідження обраної проблеми зможуть бути застосованими у практичному викладанні курсів «Історія світової літератури», «Національна література», «Теорія літератури», спецкурсів з проблем дослідження поетики тексту, курсів, присвячених новітнім методологіям літературознавчого аналізу, а також для подальшого дослідження поетики художнього твору.

Апробація матеріалів дисертації. Текст дисертації обговорений на засіданні кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол №3 від 11 жовтня 2017 року).

Основні положення дисертації апробовані на наукових конференціях різних рівнів: *міжнародних наукових конференціях* «IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (Львів, 2015); «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення» (Одеса, 2015); «Українська мова і культура: здобутки і перспективи» (Київ, 2016); «Зарубіжні письменники і Україна» (Полтава, 2016); «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво: Горизонт очікування» (Харків, 2016); «Мова та культура» (Київ, 2016); «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (Бердянськ, 2016); «Іван Франко: Я єсть пролог...» (Львів, 2016); «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016); «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»))» (Харків, 2017); «Північний вітер. Скандинавський світ в освіті і культурі України» (Полтава, 2017); «Мова та культура» (Київ, 2017); «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (Львів, 2017); на *всеукраїнських наукових конференціях* «Доторкнутись до небес дитинства» (Львів, 2016); «Актуальні проблеми професійної підготовки студентів-філологів до роботи в сучасному освітньому просторі» (Івано-Франківськ, 2016); «Українська література для і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (Старобільськ, 2016); звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка за 2016 рік (Львів, 2017); «V Султанівські читання» (Івано-Франківськ, 2017); звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка за 2017 рік (Львів, 2018).

Структура та обсяг дисертації визначені її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (329

позицій) і додатків. Загальний обсяг дисертації – 242 сторінки, із них 185 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ РАДОСТІ Й ДИТИНСТВА: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Дослідження одного із важливих, на наш погляд, аспектів художності як домінанти літератури й літературності – радості – у філософському та літературному дискурсах кількох століть має концептуальне значення. Будучи тривалий час (до початку XIX століття) гармонійною та невід’ємною складовою філософського дискурсу, теоретико-літературна думка нуртувала в категоріальній парадигмі загальних понять. Такі достатньо абстрактні й всеохопні поняття, як щастя, радість, гармонія, людина, світ тощо, з часом набули більше смислу універсалізації світопізнання та світорозуміння. Художньо-літературна, максимально драматична й персоніфікована проекція одного з таких понять зумовлює потребу занурення в обширний історико-філософський контекст, потребує уважного та ретельного вивчення витоків, трансформацій, динамічних та часом несподіваних мисленнєвих змін. Справді, «будь-яке читання входить до нашої пам’яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштовуватися на різний тон, у результаті чого читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв’язки. Відновлена пам’ять, однак, не може ніколи заново набувати оригінальної форми, оскільки це б означало, що пам’ять і перцепція ідентичні, а це, очевидно, не так [...]. Ось чому читач часто відчуває себе втягнутим у хід подій, які в момент читання здаються для нього реальними, навіть якщо насправді дуже далекі від його власної дійсності. Факт, що цілком різні читачі по-різному піддаються впливові “дійсності” окремого тексту, достатньо наочний приклад того, як літературний текст трансформує читання у творчий процес, що далекий від простої перцепції написаного» [99, с. 352–353]. Для надання світові художнього твору про дітей статусу осмисленої та омовленої реальності в дискурсі радості, для гармонійної трансформації «перцепції написаного» в «горизонт

сподівань» досліджені основні етапи філософського потрактування цієї категорії [126].

Передумови теоретико-методологічних підходів до категорії «радості» та її поняттєвого контексту певною мірою започатковані у філософських антропологічних ученнях Античності, оскільки семантика поняття «радість» безпосередньо апелює до розуміння сутності людини. Легенда про дискусію Діогена та Платона стосовно ідеї «стола чи чаші», коли Діоген просив Платона пов'язати поняття та його сенс (адже стіл і чашу бачимо, натомість не бачимо ні «стільності», ні «чашності»), а Платон привідкрив істину («Щоби бачити стіл і чашу, у тебе є очі, а щоби бачити стільність і чашність, у тебе нема розуму»), якнайповніше втілює філософські шукання радості в добу Античності. Чимала палітра характеристик пов'язана із відкриванням радості: для Демокріта – це щастя, міра та моральність, для софістів неодмінним було окреслення «горизонту» краси, для Сократа – це невинне пізнання та рух до блаженства, з позицій філософії Софокла передумовою радості є «благочестива мудрість», у Платоновому розумінні радість є невід'ємною складовою блага, що призводить до «розумності» буття, а також пов'язується із суб'єктивним сприйманням і втіленням приємності. Для Аристотеля «радість», «щастя», «благо» семантично частково ототожнені та призначені для репрезентації людини як вияву біологічного та соціального існування. Власне соціальна домінанта (а саме – праця людини) тлумачення радості становить осердя філософії кінізму, а в поглядах стоїків набуває певного парадоксу (щоби стати вільним, потрібно обмежити себе від світу). Людиноцентрична модель радості представлена у філософії Сенеки: «радість» доступна кожному зараз; вона є «ідеальним зараз», можливим за правильного підходу та ставленні до життя. Для «раціоналістичного стоїка», Марка Аврелія, сприймання із відчуттям радості усіх випробувань, що призначила доля, – перша ознака гідної людини. Скептики висловили досить категоричну думку про те, що досягнувши істину, не обов'язково можна «здобути щастя». Продовження філософських розмірковувань про природу, сутність та вияви радості знаходимо у киренаїків, епікурейців, котрі певною мірою продовжували, заперечували чи додатково аргументували висновки своїх попередників. У такий

спосіб антична філософська думка започаткувала творення «радісного калейдоскопу», в поворотах фрагментів котрого щоразу по-іншому вияскравлювалася людська екзистенція, первинна та вихідна для усіх шкіл та напрямів.

Дослідження філософських тенденцій доби Середньовіччя дає підстави стверджувати, що показового та підкресленого корелювання із категорією «радості» у цей час не було. Сміслові парадигми свідомо уникають у потенційних інтерпретаціях семантики «радісних» чи співвідносних з «радістю» елементів, а загальний настрій філософії Середньовіччя обертається у переважанні релігійної складової. Саме тому прохання Ансельма Кентерберійського (котрий пов'язує «благо» із «волею», «свободою» та «незворушністю») – «Дай мені, скільки сам знаєш» – поміщає дослідницький дискурс проблематики радості у лабіринти «готичного собору», де кожне нове бачення радісного зумовлене, передбачене та спричинене Божою волею, а також має Божественне призначення. Ці ідеї, втілені у працях Томи Аквінського, Альберта Великого, П'єра Абеляра, Авіценни, засвідчують, що «радісне»/«божественне» бачення світу не стає «радісним»/«божественним» баченням людини.

Певна трансформація поняттєвої парадигми радості відбувається у філософській думці Відродження («повнокровна, заохочена й задіяна до руху земними пристрастями») та бароко («з абсолютною достовірністю, яку має сама природа»). Для гуманістичного розуміння доби Відродження людина набуває статусу не лише найважливішого об'єкта філософського розгляду, але й центральної ланки всього ланцюга космічного буття. Отже, переживши цілковиту секуляризацію, філософська настанова радості стає частиною своєрідного дискурсу в окресленні: людина–природа–розум. У філософських розмислах Данте А., Ф. Петрарки, К. Раймонді, Дж. Манетті, Л. Б. Альберті, Л. Валли, М. Фічіно, Леонардо да Вінчі, П.-А. Мандзоллі, Дж. П. Мірандоли, Т. Мора, М. Монтеня, Я. Беме до певної міри «спільним знаменником» стає усвідомлення вищого та прекрасного щастя людини, «котрій дано володіти тим, чим побажає, і бути тим, ким хоче», а сама людина здається створеною винятково для того, щоби віддаватися

будь-якій насолоді та радості, адже у процесі творення вона зазнає «радості» та відчуває насолоду, передусім, від видимих результатів власної творчості та від усвідомлення себе «творцем».

Категорія «радості» у бароковому світогляді «розчинена» у філософських засадах, що стосуються інших буттєвих елементів (як-то кореляції «краса–досконалість» чи опозиції «реальність–ілюзія»). Дискусії стосовно «радості» чи «щастя» у людському житті не набувають поширення серед барокових принципів. Однак для розуміння загальних «радісних» смислів варто зважати на «людиноцентричні» міркування Галілея, теорію пізнання Бекона, логічно-раціоналістичну теорію Декарта.

Доба Просвітництва та «Нових часів» у смисловій розбудові «радості» залишила особливий слід, адже, простуючи «у спокої, радості і веселошах, піднімаючись із однієї сходинки на іншу, більш високу», переконливо утвердила: «що розумне, те дійсне, і що дійсне, те розумне». На підставі аналізу праць Б. Спінози, Дж. Локка, Дж. Берклі, Д. Юма, Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, представників класичного німецького ідеалізму (І. Канта, Й.-Г. Фіхте, В. Шеллінга, Л. Фейербаха, Г.-В. Гегеля) можемо стверджувати, що просвітницька філософсько-етична концепція та людинопізнавальна парадигма постають із визнання людини (особистості) центральним, раціонально мотивованим та потенційно максимально реалізованим у соціумі концептом творення не лише філософських поглядів, але й формулювання принципів пізнання та осмислення дійсності.

Обравши за провідний девіз: «Будь-яка жива радість – це омана, мрія...» (А. Шопенгауер), творці «філософії життя» зробили значний внесок у пошук сенсу людської екзистенції. Біологічні константи в теорії Ф. Ніцше, трактування «радості» як імпліцитно вираженої довершеності людських уявлень у розумінні А. Шопенгауера, нарцисичний «потяг» як репрезентація радості з погляду З. Фрейда, «радість» як результат поєднання досвіду та його практичного/діяльнісного втілення, базованого на інтуїції у концепції А. Бергсона, Дільтеєва радість як гармонійне поєднання усіх можливих «хронотопних змістів», міркування Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера – значні філософські нововідкриття тих

екзистенційно важливих категорій, що мали достатнє обґрунтування упродовж становлення усієї історії філософії, додають нові відтінки у моделювання загальної парадигми радості.

Погодившись із трьома визнаними «науковими революціями» ХХ століття (за М. Кайку, «квант–комп’ютер–ген»), і зробивши крок за горизонти постмодернізму (метафорично назвавши сучасне покоління тими, «хто уже знає все») наприкінці ХХ століття, постнекласичне відкриття «радості» апелює до теорії наукових революцій (Т. С. Кун) та розвивається у ланцюжку «гіпотеза (-и)–доведення–підтвердження/спростування/висунення нових (-ої) гіпотез (-и)». Поступово філософсько-методологічний пошук концептуальних витоків радості, пропедевтичні зусилля для «занурення» надалі у світ «образів та ідей» літератури про дітей, закономірно входить у контекст вивчення об’єктів нового типу – саморегулюючих та самоорганізуючих систем різного походження.

Для нашого дослідження важливо наголосити, що методологія постнекласичної науки визнає плюралізм розвитку самоорганізуючих систем, можливість «докорінної зміни траєкторії розвитку системи із втратою її системної пам’яті» [205, с. 382]. З одного боку, синергетичний підхід постнекласичної науки орієнтується на «втрату пам’яті» (передусім, методологічної), на ймовірнісний характер та малопередбачувану результативність наукового пошуку, а з іншого, – виразно тяжіє до ідей, що формують модель новітньої науки, до міркувань американського філософа Пола Карла Фойєрабенда (1924–1994) («Проти методологічного примусу», 1975; «Наука в вільному суспільстві», 1978). На думку вченого, «сучасній науці потрібна анархістська епістемологія, згідно з якою всі методологічні приписи (правила) мають свої межі, єдиним незмінним правилом є «допустиме все», що не перешкоджає прогресу розвитку науки» [205, с. 383]. Обидва принципи, що формують методологію анархізму (проліферації теорій (розмноження) та неспіввимірності теорій) переконливо доводять: «[...] факти надають дослідникам значну свободу в побудові наукових теорій. Обмеження ж мають суб’єктивний характер. Висунута вченим теорія залежить не лише від фактів, а й від традиції, яку він репрезентує, від математичного апарату, яким він володіє,

від його метафізичних переконань, смаків, естетичних поглядів та інших елементів, які існують суб'єктивно в мисленні науковця. Це й зумовлює взаємну несумісність нових теорій» [205, с. 383]. Саме тут убачаємо цінність та актуальність синергетичної методології, позаяк творення нової філософсько-літературної парадигми (поетика радості) ґрунтується передусім на багатій та розмаїтій філософсько-методологічній традиції, водночас максимально розширюючи горизонт виявлення ключових позицій, принципових підходів до тлумачення окремих поетологічних чинників у просторі світової літератури відповідного історичного періоду – кінця XX – початку XXI століть (коли інтенція творення – настанова рецепції – зусилля інтерпретації збіжні в часі становлення та розвитку цієї наукової парадигми).

Доба постнекласичної філософії та науки зумовила розвиток постнекласичної естетики та літературознавства (як і гуманітаристики загалом). З одного боку, слову притаманна узагальнююча природа, з іншого, – виникає осмислена потреба звернутися і звертатися до безпосереднього (вихідного, первинного) життєвого враження, «до самих речей» (Е. Гуссерль), і саме так, у синтезі, боротьбі, взаємозапереченні та взаємодискусії перетинаються (чи хоча б зустрічаються) інтенції філософа та митця. Думка стає дійсністю, відбувається спочатку як передвідчуття, далі – як передпереживання і вже згодом набуває конкретизації через художній світ.

Для дослідження обраної проблеми, для пошуку домінант радості та їх естетичних еквівалентів у літературно-художньому просторі особлива роль належить феноменологічному дискурсу, підходам, що «освітили простір, де сходяться світ речей та ідей, поставивши крапку в суперечці номіналістів та реалістів. Ідея – та ж річ, що покладена в іншому модусі свідомості. І те, й інше суть смислові та речові лики життя, якими воно “самоприсутнє” (вислів Е. Гуссерля) в нас, чи то в нашому розумі, чи нашій чуттєвості» (Тут і далі переклад з рос. наш. – Р. К.) [13, с. 166].

Отже, об'єктивно наявні тенденції синергетичного моделювання світу й світопізнання у поєднанні зі суб'єктивно визначеною дослідницькою стратегією, на

нашу думку, якнайкраще можуть провести дослідника «лабіринтами радості», особливо у значному інтервалі – від початку XX століття (коли відбулася перша артикуляція цієї категорії в літературі) до початку XXI століття (коли увиразнені потреба та необхідність нового онтологічного переживання радості).

1.1. Поетологічна парадигма радості: теоретично-методологічні засади дослідження

Обираючи предметом дослідження поетику сучасної прози про дітей, опиняємося водночас у перспективному аналітичному просторі (де ймовірні значні відкриття у сфері художності) та надзвичайно складному лабіринті методологічних підходів до літератури як особливого виду мистецтва, до літератури про дітей як оригінального мікроутворення в межах питомо літератури, до поетологічних параметрів моделювання художнього світу в призмі радості. Маючи намір змодельовати поетологічну парадигму репрезентації «радості», зосереджуємо дослідницький дискурс у семантиці двох ключових понять: парадигми і домінанти.

У науковому дискурсі поняття парадигми здобулося на чималу кількість тлумачень, зумовивши спрямування певних дослідницьких методик. Найбільш загально парадигма (грец. *παράδειγμα* – приклад, взірець) – це теоретико-методологічна модель; з позицій філософських підходів – це «сукупність філософських, загальнотеоретичних основ науки; система понять і уявлень, які властиві певному періодові розвитку науки, культури, цивілізації» [29, с. 415]; у вузькоспеціалізованому розумінні – це, скажімо, для мовознавства – «вся сукупність форм слів, що утворюють лексему, а також зразок, схема словозміни» [52, с. 177], специфічним є також тлумачення у синтаксисі («парадигма речення – система форм структурної схеми речення, у якій вихідною формою є ядерне речення, а похідними – його трансформації» [52, с. 177]), у програмуванні, соціології тощо.

Для побудови поетологічної парадигми художнього світу творів про дітей (у сукупності прийомів «закодування–розкодування» смислів) видається важливим загальнофілософський підхід до сутності поняття парадигми: «1) поняття, що використовувалося в античній та середньовічній філософії для характеристики

взаємовідносин духовного та реального світу; 2) теорія (або модель постановки проблем), прийнята як взірць вирішення дослідницьких завдань» [238, с. 296]. Парадигматичну конфігурацію наукового дискурсу радості упродовж століть творили: Платон, котрий убачав у ідеях реально існуючі прообрази речей, їх ідеальні взірці, що мають істинне існування; неоплатоністи, які моделювали співвідношення деміурга, взірця та ідей; середньовічні філософи розвинули ідею творення світу за образом та подобою Божою; представники німецького класичного ідеалізму аналізували принципи внутрішньої та зовнішньої єдності різних формоутворень (скажімо, Шеллінг та Гегель за основу впорядкування та цілісної організації природних тіл обрали духовний, ідеальний прообраз); саме поняття науково обґрунтував та ввів у широке застосування позитивіст Г. Бергман для характеристики певної нормативності методології [238]. Поширення у науково-методологічному дискурсі поняття парадигми відбулося завдяки системі понять, яку запропонував Томас Кун. Цілком слушно зауважено, що «формотворним інгредієнтом переконань, що їх дотримується певне наукове співтовариство у певний час, завжди є особисті та історичні чинники – елементи ймовірно випадкові й довільні» [139, с. 23]. Уся історія науки це переконливо доводить, і підходи до розуміння поняття парадигми також розвивалися у влучно схарактеризованому стилі. Для Т. Куна поняття парадигми стало «альфою та омегою» у диференціації науки й отримало розуміння, що це «визнані усіма наукові досягнення, що впродовж певного часу дають модель постановки проблеми і їх рішень науковому співтовариству» [139, с. 24]. Такий підхід спричинив наукові дискусії (К. Поппер, І. Лакатос, М. Мастерман та ін.), а також розширив категоріальний статус власне парадигми [145].

Досить часто поняття парадигми ототожнюється з поняттям «картина світу» [238]. Таке тлумачення видається найближчим до спроб пізнати естетичну природу літературного твору, онтологічний сенс, закодований у його іманентній структурі (фікційній за своєю природою), світ особистісних репрезентацій, що своєю чергою зумовлюють рецепцію та інтерпретацію. Поетологічна парадигма, на нашу думку, у контексті обраної для дослідження проблеми (поетика радості) в концентрованому

вигляді репрезентує художню модель літератури про дітей саме у домінуванні радості (як концепту, як смислотворчого стрижня, як формоделюючого чинника, як «рецептивного ключа», як способу визначити інтерпретаційні підходи до пізнання художнього світу). Суголосність із підходами Т. Куна реалізується у своєрідному способі трактування «хронотопного контексту» цього дослідження. Аналізовані твори (Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди) були створені майже одночасно з конкретизацією фундаментальних наукових розмислів американського фізика, відтворені з дотриманням міметичного канону, однак у властивій для літератури кінця XX – початку XXI століть ідіостильовій манері, художній світ прози про дітей вияскравлює кілька провідних аналогій: вікова перехідність (межовість – адже всі персонажі – підлітки) традиційно асоціюється зі сумнівом, пошуком, артикуляцією запитань; зображений художній світ моделює психологічний, емоційний, інтелектуальний катарсис із наполегливим пошуком міжособистісної гармонії (коли не виправдовуються традиційні шляхи зближення унікальних сутностей); індивідуальні авторські стратегії підтверджують методологічну настанову американського філософа Пола Карла Фойєрабенда. Дослідження прози про дітей у традиційно-новаторському методологічному контексті дає підстави репрезентувати поетологічну парадигму радості в аналітичному руслі принципу «допустиме все», що не перешкоджає прогресу розвитку науки.

Однією з базових методологічних констант нашого дослідження є поняття домінанти. Застосоване радше імпліцитно, воно дає можливість конкретизувати і максимально деталізувати поетологічну парадигму радості на матеріалі окремих прозових творів кінця XX – початку XXI століть. Моделювання художнього світу відбувається на підвалинах центральної теми чи проблеми, моделювання рецептивного горизонту потребує вибору стратегії читання та подальшої інтерпретації – так чи інакше провідним принципом, головною ідеєю є окреслення контурів досліджуваного матеріалу й обмеження науково-методологічного простору в координатах ключових аналітичних підходів. Спосіб мислення в акцентуванні, селекціонуванні, визначенні пріоритетів дослідницького пошуку щоразу апелює до

домінанти. На думку Б. Томашевського, який проводив жанрологічні дослідження на підставі домінанти, «ознаки жанру, тобто прийоми, які організують композиційно твір, є прийомами домінуючими, тобто підпорядковуючими собі решту, необхідні при створенні художнього цілого. Такий домінуючий, превалюючий прийом іноді називають домінантою. Сукупність домінант і є визначальним моментом в утворенні жанру» [227, с. 1].

Одне із найбільш фундаментальних у вітчизняному літературознавстві досліджень домінанти (та художньої домінанти, зокрема) представлене монографією С. Луцак [148]. На переконання дослідниці, «наявний у сучасній теорії багатьох наук (фізіології, музики, психології, філософії, естетики і т. д.) концепт домінанти наділений внутрішньою спрямованістю на впорядкування складної множини, що дозволяє вважати його динамічною моделлю процесів самоорганізації. У літературознавчій царині – з урахуванням указаних вище тенденцій дискурсалізації – концепт домінанти [...] доцільно моделювати за парадигмою синергетики» [148, с. 11]. Обрана для дослідження проблематизація дитинства у призмі радості спрямовує трактування домінанти як провідного принципу «кодування» смислу в просторі художнього тексту з його подальшим «розкодуванням» на рівні його сприймання та інтерпретації.

Досліджуючи образно-стильові домінанти у творенні загального «нарративу радості», акцентуємо передусім на понятті аналітичної моделі художнього тексту в дискурсі літератури про дітей, а подальше дослідження актуалізує «мікродомінанти»: підрозділ 2.1. присвячений аналізу екзистенційних вимірів дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»; підрозділ 2.2. зосереджений на часопросторових «координатах» пам'яті як домінанті реалізації художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка»; основною проблемою (домінантою) підрозділу 2.3. є особа/особистість як центр художнього моделювання сучасної прози про дітей/дитинство (що своєю чергою конкретніше репрезентовано у параграфах 2.3.1, де «особоцентричність» вивчена як композиційна домінанта моделювання світу дитинства в романі Джонатана Софрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», та 2.3.2, у

якому проблема «самість–самотність–усамітнення» постає як парадокс радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії».

Осмислення поетики радості в літературі про дітей стає можливим за умови використання певного інструментарію, що розширює та водночас конкретизує перспективу літературознавчого аналізу: «Щоб прочитувати світ та тексти підозріливо, треба спершу опрацювати якийсь ненав’язливий метод» [77, с. 551]. Різні аспекти свідомості та реальності, а також їх художнє втілення можуть бути актуалізовані та критично розглянуті лише при синтезі підходів, що по чергово зміщують фокус уваги для створення цілісного уявлення. Тому погоджуємося із З. Мітосек, котра вважає, що «нині вже не випадає говорити про методологію літературних досліджень в однині, бо ж існують різні методології, які доповнюють чи заперечують одна одну, чи вступають в діалогічну взаємодію» [169, с. 13].

Конфігурації герменевтичного кола у методологічному полі дослідження літератури про дітей. У межах дослідження літературних творів, головним героєм яких є дитина, герменевтичний метод видається базовим для пізнання онтологічної сутності твору. Як стверджує О. Богін, «предметом філологічної герменевтики є розуміння – розгляд та освоєння ідеального, представленого в текстових формах» [34, с. 1]. Художня комунікативна дійсність, що є «необхідною ланкою у всій життє-і мислєдіяльності людини» та доступна «нам через рефлексію» [34, с. 6], вступаючи у синтез із людським розумом та рівнем сприйнятливості, творить нове читацьке розуміння. Онтологізація герменевтики як загальної інтерпретації актуалізує питання «цілісності душевно-духовного життя» людини, акцентуючи на “здійсненні буття”» [144, с. 157], причому важливе значення перспективності надається до принципової відкритості та тривалості інтерпретації.

Вивчення людського розуміння та здатності до розуміння корелює із поняттям рефлексії, оскільки психологічна складова є визначальною у процесі розкодування смислової площини твору. Герменевти-теоретики Ф. Шлейєрмахер, В. Дільтей, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер, В. Ізер заклали основи та чітко визначили інтерпретаційну сутність методології. Виникнення та головну суть герменевтики М. Зубрицька пояснила «смісловим зміщенням акцентів з питання про те, як дух

втілюється в тексті, на питання про те, як аудиторія сприймає той чи інший текст» [94, с. 110]. Суб'єктивізація та домінантність адресата у процесі пізнання є передумовою для цілісної інтерпретації.

Особистісна складова при аналізі літературного твору постає стимулом для втілення принципів дослідження герменевтичного кола, адже «розумінням тексту зазвичай називають звернення досвіду людини на текст з метою освоєння його змістовності. Досвід, звернений на текст, і індивідуальний, і колективний водночас: розуміння однієї людини може отримати розвиток у діяльності іншої, а досягнення цієї іншої може дістатися й першій. У цьому зв'язку говорять про інтерсуб'єктивність розуміння і зрозумілих смислів» [34, с. 25]. Аналіз та осмислення літературного твору про дитинство ускладнюється, власне, цією інтерсуб'єктивністю розуміння, але саме складність та багатоаспектність процесу «зрозуміння» уможлиблює необхідну множинність інтерпретаційних векторів.

Дослідження поетики радості в просторі сучасної прози про дітей актуалізує проблеми моделювання (сміслового закодування), а також рецепції (сміслового розкодування) художнього простору літературного твору у межах структурування парадигми радості. Її суб'єктивна специфіка комплікує неоднозначну проблематику творів (позаяк для аналізу обрані романи та повісті, головними героями яких є підлітки) при «вписуванні» у конкретну читацьку свідомість.

Погоджуючись із М. Зубрицькою, яка згідно з власним розумінням герменевтичного начала «спілкування з текстом» стверджує, що «кожний читач має індивідуальну теорію літератури, яку часто вибудовує на власних засадах та принципах» [94, с. 308–309], вважаємо, що кожний читач по-своєму радісно «працює» з твором, тому що в кожного своя «теорія радості». Тож герменевтична методологія постає у цьому дослідженні основою для аналізу. Оприяднення витоків, трансформацій значення та ролі радості як феномену, як явища чи способу сприймання дійсності представлене на основі опрацювання філософських першоджерел, оскільки концептуальне значення радості передуює літературно-культурному чи літературно-теоретичному аспекту. Пізнання літературного твору на рівні смислового та формального насичування художньої дійсності (підрозділи

2.2, 2.3, 2.4.1, 2.4.2), а також сприйняттєві (рецептивно-інтерпретаційні) перспективи, можливості та моделі (підрозділи 3.1, 3.2, 3.3, 3.4), почергово спричинені авторським задумом, першим авторським «поглинанням» власного твору в ролі читача та читацькою рецепцією.

Герменевтичні засади пізнання літературного твору про дитину констатують часткову владу читача: «*homo legens* у процесі читання має змогу не лише поглибити самопізнання і знання про людські можливості, а й змінити свій внутрішній світ» [94, с. 308–309]. Перетинання ментальності/інтенційності твору та читача провокують нову умовну дійсність: створену читачем та для читача. В цьому контексті варто погодитися із представниками онтологічної герменевтики стосовно статусу інтерпретації – вона є не «одним із способів пізнавального ставлення до світу, а, власне, способом людського буття-у-світі» [94, с. 85]. Накладання читацького досвіду на текстову матрицю та не завжди відразу усвідомлене читачем його «перетрактування» та «перепрограмування» є обов’язковою складовою входження у твір.

Аналізуючи постструктуралістське трактування тексту Р. Бартом, М. Зубрицька наголосила, що «будь-який текст – це тісне сплетіння культурних кодів, про які автор навіть не здогадується, і які втягуються його текстом цілком підсвідомо» [3, с. 489]. Таке розуміння «над-статусу» тексту, який дослідниця, вочевидь, ототожнює з твором, уточнює координати герменевтичного кола, котре замикає літературний твір у його потенційній інтерпретації. Для аналізу поетологічних аспектів радості на матеріалі обраних творів важливо визнати рухомість цих координат, гнучкість і почасти непередбачуваність руху означеного кола. Побачені (зауважені чи віднайдені) культурні коди дають можливість увести в спільне дослідницьке поле надзвичайно різні за усіма рівнями поетологічного дискурсу твори.

Почергова зміна перспектив та ступеня «пошуку прихованого сенсу» [143, с. 63], чим є пізнання літературного твору, спрощують багаторазово проанонсоване завдання дослідника-інтерпретатора, а саме – «знайти і вказати ті місця в тексті, ті його риси, які сам автор міг не усвідомлювати» [143, с. 62]. Задум автора, втілений у

фікційній площині твору, вступає у взаємодію з «ілюзією сприймання художнього світу» як «невід’ємним атрибутом активності читача» [156, с. 13] та створює «інтерпростір», однаково спільний та новий для всіх учасників творчого комунікування, що перспективно розростається до емоційно-психологічного спілкування.

Феноменологічні аспекти пізнання художнього світу дитинства. Метод герменевтики, що сягає корінням давніх сакральних традицій, а також апелює до свідомості читача/інтерпретатора і його пізнавальних здатностей, оприявнює, на наш погляд, певні кореляції із феноменологічним підходом у процесі пізнання. Здатність твору промовляти до читача на рівні рефлексії, ментально впливати на нього та підсвідомо мотивувати до постійно тривалого «знаходження» прихованого сенсу уможливлений для дослідників завдяки феноменологічній методології.

Дослідження літератури ХХІ століття закономірно вписується у межі, задані феноменологією. Твір, що є втіленням свідомості та суб’єктивності автора, героя та читача, становить особливий ментальний полілог, невловима сутність якого, власне, і є його цінністю. Контекст сучасного літературознавчого дослідження звужується завдяки вибору конкретних проблемних координат: у цій роботі для аналізу обрані твори письменників різних національностей про дітей-підлітків. Окрім того, увага зосереджена на проблемно-критичній категорії радості, що тематизує дослідження.

Із феноменологічної перспективи розмежування тексту і твору полягає у його активності: «текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, і крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача – ця залежність зумовлюється різними зразками тексту» [99, с. 349]. Твір існує, коли його читають, проте власною екзистенцією він завдячує лише собі. Тягло-динамічна сутність, закладена потенційно у творі, дає йому змогу започаткувати власне незалежне буття, після чого йдеться про входження читача у твір. Феноменологічна незалежність твору про дитинство позначена його здатністю динамізувати свідомість читача, а відтак і розгортати свою природу.

Необхідність інтерпретації з урахуванням феноменологічних засад полягає у множинності смислів, потенційно належних твору, та категоричному запереченню надання конкретного сенсу [19]: «Моє “я”, що примірюється до тексту, вже само є

втіленою множинністю інших текстів, безконечних чи, точніше, втрачених (які втратили сліди власного походження) кодів. Не доводиться сумніватися в тому, що об'єктивність і суб'єктивність суть сили, здатні заволодіти текстом, але ці сили з ним не споріднені» [19, с. 37].

Феноменологічний підхід при аналізі створеного автором художнього світу твору застосований у підрозділах 3.1, 3.2, 3.3, 3.4. До прикладу, реципієнт «У дзеркалі, у загадці» Ю. Гордера, прочитавши анотацію до книжки та налаштувавшись на історію останніх днів життя смертельно хворої дівчинки, з перших сторінок повісті відчуває себе розгубленим, адже очікування суму й туги знівельовані на користь безмежної радості дівчинки від того, що вона чує запах різдвяної ялинки та відчайдушно мріє про лижі. Світлий настрій повісті обеззброює читача, який був готовим вкласти все своє пережите горе у трагічну скарбницю головної героїні.

Вектори трансформації засад рецептивної естетики у методологічну сферу рецептивної поетики в контексті вивчення літератури про дітей.

Особливо самостійною та творчою якістю наділений читач у межах методу рецептивної естетики, яка своїм упровадженням та розвитком завдячує німецьким теоретикам літератури, засновникам Констанської школи критики Г.-Р. Яуссу та В. Ізеру. Опрацювання герменевтичних принципів Ф. Шлейєрмахера, феноменологічних засад Р. Інгардена постали спонукою для розшукування у творі імпліцитного читача як ідеальної структури, закладеної в інтенційності твору та призначеної для його правильного сприймання. Для нашого дослідження принципово важливим є переконання, що «для прихильників цього теоретичного спрямування притаманне зміщення уваги із проблем творчості та літературного твору на проблему його рецепції або, інакше кажучи, із рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії, на рівень сприймаючої свідомості» [234, с. 347]. Читач літературного твору про дитину (дитинство) з погляду рецептивної естетики є особливо активним співтворцем, тим, хто не тільки заповнює «порожні» місця у творі, «де нічого не сказано (тексти – це ліниві механізми, які запрошують когось зробити частину їхньої роботи)» [81,

с. 299], а бере участь у продукуванні нового інтенційно наповненого твору та провокує створення нових смислових «лакун», котрі своєю чергою запускають новий виток спіралі. Саме йому «рецептивна естетика надає привілей [...] у парадигмі “текст/читач” <...>», а «естетична рецепція, тобто заповнення порожніх місць у тексті (Leerstellen), семантичне декодування, структуралізація сюжету відбуваються у параметрах погодженості читача і тексту» [234, с. 347].

У контексті проведеного дослідження ми звернулися до актуалізованої В. Ізером кореляції «текст–контекст–читач»: «У кожному літературному тексті, як правило, зустрічаються елементи різноманітних соціальних, історичних, культурних і літературних систем, чи референційних полів за межами тексту. Потрапивши в художній твір, ці елементи покидають звичні межі та стають об’єктом вивчення» [98, с. 5]. Взаємодією літературного та позалітературного контекстів дослідник пояснює множинність, а інколи і суперечливість розумінь того самого літературного твору різними людьми у різні часи. Більше того, та ж людина, згідно із положеннями рецептивної поетики, інтерпретує той самий твір по-різному: життєвий досвід, особистісний горизонт, щоденні обставини, зміни характеру – все, що обрамлює людське життя впродовж певного часу, знаходить безумовне відображення у сприйманні, розумінні та тлумаченні літератури.

У роботі, зосередженій на творчості сучасних письменників (Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди), застосовано методологію рецептивної поетики з огляду на конкретизацію проблемності дослідження – втілення парадигми радості у фікційній площині творів про дітей. Принципи, задекларовані методологією, уможливають аргументованість думки про існування взаємозв’язку автора та читача за посередництва твору, адже реципієнт видається важливим інтенційним чинником авторського моделювання художнього світу, а також надає твору свободу, реалізуючи його інтерпретацію.

Позаяк «інтелектуальна діяльність, спрямована на розкодування смислу твору, неодмінно враховує особистісну потребу читача додати до первинного значення ситуативно важливе для нього» [161, с. 70], внесення читацького досвіду як ключового чинника в інтерпретацію літературного твору представлене на матеріалі

романів та повістей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера та А. Гавальди: у романі «Помаранчева дівчинка» на досвід автора накладений досвід головних героїв – батька та сина – та досвід читача. Роман «Страшенно голосно і неймовірно близько» постає мозаїкою трагічних досвідів усіх героїв роману, а повість «35 кіло надії» ментально потребує читацького досвіду для вирішення категоричної екзистенційної проблеми (інакшості у реальному світі).

Важлива передумова інтерпретації творів Ю. Гордера, Дж. С. Фоера та А. Гавальди полягає у тому, що названі автори є сучасниками читача, а тому при аналізі враховано, що авторська (художня) реальність є водночас і реальністю читача. З одного боку, це полегшує процес читання та аналізу, оскільки автор у свідомості реципієнта є йому близьким, і потенційно можна перепитати те, що незрозуміло, чи вступити в дискусію стосовно того, з чим складно погодитися. З іншого боку, така часова близькість накладає на читача велику відповідальність у процесі інтерпретації: інтуїтивно читач прагне правильно зрозуміти сказане автором, «розшифрувати» закладене у творі «послання».

Метафоричні роздуми про стосунки автора та читача представив Л. Стерн, якому літературний твір нагадує «арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви [...] літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче. У цьому процесі творчості текст не повинен заходити ні надто далеко, ні надто близько, бо слід зауважити, що нудьга і перенапруження утворюють межі, поза якими читач залишає поле гри» [99, с. 349–350]. Отже, твір є втіленням майже недосяжної золотої середини (ідеальної страви з дотриманням усіх пропорцій), де автор – кухар, який додавши маленьку дрібку спеції, може закохати в себе відвідувача, або назавжди «відвернути» його від високої кулінарії. Так і твір може повернути до книжки найпалкішого скептика читання, а може назавжди вселити у свідомість відданого «книжкового друга» недовіру та страх перед повторенням поганого літературного досвіду. Тому потенційна інтерпретація читачем твору для автора та сама інтерпретація твору читачем роблять і автора, і реципієнта однаково відповідальними у процесі

«творення», оскільки читання, згідно з представниками рецептивної естетики, є творенням нового тексту.

Погоджуємося, що «на зламі XIX–XX сторіччя ієрархічні контури в кореляції “автор-читач” ставали щораз розмитішими. Дедалі виразніше окреслювались контури тенденції до зміни ролей автора і читача: автор поступово позбувався функції скеровувати та контролювати процес читацького сприйняття і переходив до стратегії залучення читача до співтворчості в художньому процесі» [94, с. 30]. Письменники нового світогляду, чия доля та творчість припали на період «рольової» літературної невизначеності та термінологічної розмитості, апелюють до читацької свідомості, аби залучити її до активної взаємодії, найрізноманітнішими способами: Ю. Гордер зробив читача учасником загадкової історії кохання людини, яка перед смертю написала «лист в майбуття» осиротілому синові (роман «Помаранчева дівчинка»), а також запросив його в гості на останнє Різдво в житті тяжко хворої Сесілії Скутбю (повість «У дзеркалі, у загадці»). Дж. С. Фоєр познайомив свого читача із «особливим» підлітком Оскаром, який втратив батька під час теракту (роман «Страшенно голосно і неймовірно близько»); А. Гавальда – ймовірно, нагадує своїм читачам про їхні злети та падіння, розповідаючи невеселу історію «боротьби зі школою» Грегуара Дюбоска (повість «35 кіло надії»).

Методологічні принципи дослідження літератури про дітей (концепції дитинства та субкультури дитинства). Літературознавчі дослідження зазвичай актуалізують суперечливі питання наукового дискурсу. Важливим у контексті цього дослідження є вживання терміна «література про дітей». Насамперед, варто зазначити, що така номінація спеціально виокремлена з термінологічного поля «дитячої літератури».

Проблема наукового, літературного та дослідницького статусу дитячої літератури посідає помітне місце у працях українських та зарубіжних дослідників (М. Славова, Б. Бегак, С. Іванюк, М. Ніколаєва, О. Тараненко, О. Папуша, Б. Салюк, В. Кизилова, В. Жибуль, К. Зайцева, М. Володарська, Е. Огар, А. Костецький). Дискурсивність дитячої літератури полягає, насамперед, у множинності її дефініцій: К. Зайцева пише про літературу для дітей та юнацтва і про літературу для підлітків,

де визначальною категорією є дитина-персонаж та дитина-читач [87, с. 2], О. Папуша визначає «певний масив текстів, що конституює середовище розвитку і виховання дитини» [180, с. 1], Е. Огар наголошує, що дитяча література «покликана відображати дитячий світ в усіх його виявах» [178, с. 84], А. Костецький бачить дитячу літературу засобом «втихомирення» «болів та проблем виховання та формування підростаючого покоління» [220, с. 5], а В. Кизилова вважає її «складовою літературознавчої науки», яка «має на меті вивчення історії літератури, що адресована дітям, а також літератури, що від початку дітям не призначалася, проте згодом увійшла в коло дитячого читання» [109, с. 236–237].

Послуговуючись поняттями «нормальної науки», перед відчуттям наукової революції та майже канонізованим статусом поняття парадигми, акцентуємо на тому, що напрям виокремлення та розуміння дитячої літератури як сталого літературного канону залежить від обраного дослідником підходу. У цьому контексті літературознавство завдячує науковим розвідкам болгарського літературознавця М. Славової. Учена констатує нерівноправне місце дитячої літератури «попелюшковою» метафорою та підсумовує головні вектори дослідження дитячої літератури: психологічний підхід реалізується у злитті природи твору та природи реципієнта-дитини (В. Белінський, М. Чернишевський, І. Чернявська), а також виокремлює особливу читацьку публіку (Дж. Крюсс), а культурологічний та соціальний підходи актуалізують «дитячий» простір цієї літератури [219, с. 8–13]. Попри те, що дитячу літературу розглядають із найрізноманітніших аспектів (з погляду рецептивної естетики – особливий діалог автора з читачем, феноменології – особливе «промовляння» тексту, герменевтики – своєрідна процесуальність пізнання), педагогічний компонент та педагогічний підхід постає ключовим для її розуміння та наукового тлумачення: «Принципова відмінність між дослідженнями дитячої літератури та загальним літературно-критичним дискурсом полягає в тому, що якщо “дорослу” літературу вивчали у її зв’язках з філософією, історією ідей та естетикою, дитячу літературу завжди відносили до виховання» [219, с. 7]. М. Славова звернулася до постаті Ж.-Ж. Руссо, який романом-трактатом «Еміль, або Про виховання» вперше наголосив на

педагогічній складовій дитячої літератури, що сьогодні частково ускладнює літературознавчий дискурс. Кореляція «дидактичне-художнє» реалізує естетичну тематику і проблематику крізь педагогічну призму, а дидактичний компонент дитячої літератури постає «втягуванням» читача-дитини до вирішення непосильних головному героєві проблем, апелюючи до «зрілості» та «досвідченості» читача.

Зважаючи на підсумовані погляди учених у галузі дитячої літератури, вважаємо за необхідне наголосити на відмежуванні обраних для цього дослідження творів від категоріального статусу дитячої літератури. Конкретизуючи предмет аналізу, увага була зосереджена на творах Ю. Гордера, Дж. С. Фоера та А. Гавальди, що становлять окрему групу творів про дітей для дорослого читача. Головний персонаж-дитина є, очевидно, недостатнім критерієм для віднесення цих творів до «дитячих». Окрім того, всі задекларовані ознаки дитячої літератури відмежовані від «дорослих творів» з героєм-дитиною. Особливість та потенційна необхідність виокремлення обраних творів в осібну дослідницьку групу полягає у спільній для усіх цих творів особливості головного героя (протагоніст – дитина-підліток), в особливості емоційного пафосу, що формує спільне настроєве тло як моделювання художнього світу, так і його рецепції (радість є психологічним апогеєм трагедії/трагедійності/катарсису), а також в оригінальному способі репрезентації поетики дитинства як перехідності, межовості у світосприйманні, світопізнанні.

Упродовж останніх у часі двох десятиліть сучасні письменники різних національностей (Ю. Гордер – норвежець, Дж. С. Фоер – американець, А. Гавальда – французенка) та різних поколінь (Ю. Гордер народився 1952 року, Дж. С. Фоер – 1977-го, А. Гавальда – 1970-го)* звертаються до проблеми дитинства, що, на нашу думку, засвідчує усвідомленість витіснення дитини на околиці суспільства, захопленого/поглинутого стрімким поступом у невизначеність. Незнання, як відомо, відштовхує дитину та лякає її, а приміряна роль маргінального персонажа не покидає впродовж усього життя. «Доросла» проблематика творів про дітей намагається, на наш погляд, зазирнути у найсокровенніші таємниці буття, оскільки,

* Принагідно зауважимо, що актуалізація дитинства відбувається надзвичайно активно в сучасній літературі назагал, про що свідчать вихід друком численних художніх творів, активізація наукового дискурсу (чимало проведених за останні роки конференцій, симпозіумів, семінарів, презентацій).

ймовірно, саме за допомогою постаті дитини автор здатен ступити у задзеркалля світу.

Герой-дитина у дитячій літературі репрезентований із необхідністю себе-впізнання читачем (також дитиною) з подальшими цілями психологічного, дидактичного, розвиваючого характеру. Натомість, персонаж юного віку в літературі, адресованій дорослому читачеві, відповідає, насамперед, філософсько-проблемному задуму автора: надати актуалізованій проблемі особливого емоційно-психологічного насичення та драматизму.

«Маленький страждалець» [219, с. 75] у дитячій літературі (С. Лагерлеф, Ч. Діккенс, Г.- К. Андерсен, Дж. Грінвуд, М. Твен та ін.) та у вибраних для цієї роботи творах «дорослої літератури» концептуально відрізняються. Дитина, котра для загартування характеру та становлення канонічно правильної особистості проходить певні випробування, є героєм творів для дітей. Своєю чергою, дитина, позбавлена можливості звичайного життя (осиротіла/смертельно хвора/інакша, ніж решта), яка гостро переживає свою драму в особливий спосіб, знаходячи сили радіти, постає героєм «дорослої літератури», де дидактичний компонент спрямований на дорослого: герой-підліток вчить читача-дорослого.

Зрештою сюжетна особливість дитячого твору полягає у його завершенні – щасливий кінець для оптимістичного налаштування, проте сучасна література з дитячим героєм для дорослої аудиторії пропонує часто єдиноможливий нещасливий фінал, де на імпліцитному чи метатекстуальному рівні зрілий читач убачає піднесення. Саме так (і на цьому також зосереджені дослідницькі зусилля), на наш погляд, розбудовуються парадигма радості та художня модель дитинства, у яких подієва трагедійність зумовлює та координує рецептивне «зачудування». М. Зубрицька зазначає, що «найсильнішим чинником, що обмежує читацьку свободу чи навіть обриває будь-яку можливість її інтерпретаційного втілення, є щасливий кінець, неминучий *happy end*. Деякі культурологи пояснюють цю потребу читача «втекти у казку» бажанням *homo legens* – що водночас є мешканцем світу без кордонів, світу високої конкуренції, глобальних проблем і стихійних лих, свідком незліченної кількості конфліктів різного характеру і жертвою щораз більшого

інформаційного перенасичення – бодай в літературі, як у своєрідному доповненні до нестерпного навантаження і напруги буденного життя, знайти звичайну легкість сприйняття за допомогою *читання-відпочинку, читання-заспокоєння, читання-втечі*» [94, с. 303]. Тут, на нашу думку, захована ще одна – принципова – відмінність предмета нашого дослідження від узвичаєного підходу до феноменологічної природи дитячої літератури. Аналізовані твори аж ніяк не втілюють традиційного уявлення про *happy end*. Радше навпаки – рецепція дитинства у домінанті радості більше зорієнтована на розчарування *homo legens*, котрий очікує щасливого фіналу. Рецептивний катарсис забезпечується цілковитим руйнуванням очікування, сподівання та готовності пізнати ще один відтінок калейдоскопу дитинства.

З огляду на смислові, світоглядні відмінності, на відмінності прикладного характеру та на спільну екзистенційну значущість творів дитячої літератури і творів «дорослої літератури» про дітей, доречно, ймовірно, заперечити думку М. Кассіні про те, що «дорослий читає, аби втекти від повсякдення й забути; дитина ж читає, аби знову віднайти свій світ» [220, с. 56]. Так само, як дорослий прагне пізнати світ та себе у ньому, дитина хоче незвичайного, дивовижного, «неповсякденного». Тому проблема дитини та дитинства у дорослому світі постає важливою проблемою художнього осмислення.

Звертаючись до концепту гри у процесі естетичної комунікації, М. Зубрицька зауважила, що «візуалізація, синхронність та стереоскопічність як нові засади організації тексту стали центральним викликом не лише для літературних практиків, а й для теоретиків» [94, с. 277]. Названі поетологічні ознаки цілком точно і цілісно передають загальну, спільну для аналізованих творів, модель творення художнього світу і модель його рецепції. Протагоністи-підлітки перебувають у центрі фікційного світу, де всі елементи накладаються, синхронізуються і максимально візуалізуються. Стереоскопічність відображення надалі визначає таку ж стратегію прочитання і сприймання. Тож, література про дітей для читача-дорослого (чи дорослого читача) потрактована у цьому дослідженні як самодостатня, художньо та

структурно організована модель, що переконливо презентує поетологічну парадигму радості.

Для здійснення поетологічного дослідження сучасної світової літератури про дітей запропонована своєрідна смислова рамка – від вперше ословленої в літературі парадигми радості (роман Елеанор Портер «Поліанна») до цілісного та системного осмислення категорії «радість» (роман Юстейна Гордера «Світ Софії») у тотожному філософсько-інтелектуальному та естетичному контексті (початок та закінчення XX століття), де поєднання атмосфери переходовості з виразними домінантами пошуку творять «силове поле» проблемності, образності, специфіки творення художнього світу.

1.2. Смислові трансформації «радісних контекстів»: ідея початку XX століття у філософсько-літературній проекції початку XXI століття

1.2.1. Літературно-художні витoki концепту «радість» у світовій літературі (Елеанор Портер «Поліанна»). Категорія «радості», спроби філософського осмислення котрої упродовж століть розгорталися та були оригінально репрезентовані в окремих концепціях, знайшла також літературне втілення. У контексті цього дослідження вважаємо за необхідне провести аналіз ідейного та смислового наповнення поняття «радість», а також його витоків у літературно-естетичному полі¹.

«Точкою відліку» чи «вихідним пунктом» для літературної категорії «радості» чи для категорії «радості» у літературі про дітей вважаємо роман американської письменниці **Елеанор Портер «Поліанна» (1913)**. Написаний у період кульмінаційного етапу історії екзистенціалізму, роман представив «радість» буттєвою (екзистенційною) парадигмою, зробив «радість» самим життям. Текст роману презентує самодостатню, цілісну та максимально аргументовану систему зазначеного поняття, адже до цього багатоманітна за суттю та часом дискусійна у параметрах смислотворення категорія мала контури філософсько-онтологічного

¹ Відома «Ода до Радості» Ф. Шиллера (1785), у якій радість, що уособлює щастя людини, названа автором «гарною іскрою Божою», «царицею гожою», «пружиною» всесвіту, душею творчості, є втіленням оптимізму, віри у «світло розуму» та кращий світ.

осмислення та розмірковування, зближувалася з різними психологічно-екзистенційними сутностями, що втілювали природу людини, аспекти її самоусвідомлення та самореалізації серед інших людей, а також у середовищі, більше чи менше віддаленому від природного, первинного. Омовлення радості в її буквальному сенсі з багаторазовими поворотами «лінзи поляроїда» відкриває майже неохопний горизонт сприймання, пізнання та осмислення цього поняття, завдяки особистісній репрезентації додає переконливості, певною мірою визначає рецептивні вектори та зумовлює подальшу інтерпретацію як філософської категорії, так і її поетологічної проекції.

Передісторія написання роману видається «радісним променем серед сірих буднів»: Елеанор Портер описувала, відтворювала і переживала історію маленької сироти у найкращому кабінеті, що можна було тільки придумати – на даху власного будинку в Нью-Йорку [194, с. 220–221]. Краєвиди міста з багатомільйонним населенням, вочевидь, стали одним із головних стимулів народження оригінального наративу радості, де трагічно забарвлена розповідь про невичерпний оптимізм втілюється в особливому «сонячному» житті – житті Поліанни.

Роман Елеанор Портер репрезентує розгортання поняття «радості» у художньому світі. Не ставлячи перед собою завдання провести ретельне дослідження поетологічних параметрів зазначеного твору, зосередимося лише на тих знакових «точках закорінення» поняття «радість», що, з одного боку, конкретизують та увиразнюють філософські шукання доби, а з іншого, – формують особливий естетично-етичний контекст розвитку літератури про дітей, зокрема, у столітній перспективі. Отож, початковою/вихідною іпостассю цієї категорії є **«радість передочікування»*** осиротілої 11-річної Поліанни Вітсер, котра приїхала із Далекого Заходу у маленьке містечко Белдінгсвіль, щоб жити тут із єдиною, котра у неї залишилася, родичкою – тітонькою Полі: «Худорлява дівчинка в сукенці у червону клітинку, брилику і з двома грубенькими світло-жовтими косами, що звисали на спині», не маючи нічого, окрім декількох пошарпаних речей, що їй пожертвувала Жіноча допомога, побачивши, що на вокзалі її зустрічають, відразу

* Тут і далі виокремлення тексту наше. – Р. К.

відкриває свою сутність: «О, я така рада, рада, рада бачити вас! [...] я – Поліанна, і я така рада, що ви зустріли мене! Я так на це сподівалася!» [194, с. 17]. Так, радість як психологічне сподівання, як зрозуміле незнання, як наївне побажання, а також як життєва візія стає першою сходинкою в «драбині зростання» героїні твору, окреслюючи горизонт експозиції і певною мірою задаючи рецептивний настрій.

«Радість як свідомість» представлена захопленням дівчинки від зустрічі з непривітною тіткою, котра у перебуванні небоги у власному домі вбачає лише обов'язок. Це також враження дитини від розміщення її на задкушливому горищі, де все ж відкривається чарівний краєвид, гарніший за будь-яку картину, що є незрозумілим її тітці, служниці Ненсі, садівнику Тому, а також читачеві. Ця незрозумілість швидко пояснюється: сама дівчинка розповідає про таку **гру, «що називається просто радіти»** (цього її навчив покійний тато), що почалася, коли одного разу місіонерська пожертва прислала їм дитячі милиці замість бажаної ляльки і Поліанна засмутилася, а батько навчив її цієї гри, суть якої «в тому, щоб знайти щось таке, з чого можна радіти, не має значення, що саме [...] Простісінько! Радійте з того, що ці милиці... вам не потрібні», причому «що складніше завдання, то цікавіша гра» [194, с. 36–37]. Звісно, інколи і їй складно грати, бо не може знайти, чому радіти, наприклад, «коли лишаєшся зовсім сама в темряві» [194, с. 39] або «коли тато відходить на небо і не лишається в житті нікого, крім Жіночої допомоги» [194, с. 37]. Цікавим у цьому контексті видається принцип гри, обраний Е. Портер як концептуальне вирішення проблеми обрамлення художньо-сміслової системи «радості».

Як зазначила М. Зубрицька, «домінування гри в художній літературі ХХ століття є незаперечним фактом, однак це явище варто розглядати на тлі взаємовідношення модерністичної та постмодерністичної парадигми гри з усталеними літературними конвенціями» [94, с. 239]. М. Зубрицька детально проаналізувала соціокультурний аспект читання, зокрема, у його проекції на гру, причому йдеться про кореляцію «автор–вір–читач» [94, с. 252]. Маючи справу із грою як внутрішньо зосередженим центром моделювання художнього світу, вважаємо за доцільне розглянути можливі паралелі гри читача з автором та «гри в

радість» у повісті Е. Портер. Ідеальний (зразковий) читач, до якого звертається автор, межує з ідеальним гравцем Поліанни: рафінованим «радіснозорієнтованим» жителем «радісної» садиби, «радісного» містечка, «радісного» світу. Як автор «заангажовує» (приваблює, зацікавлює) читача в історію, так само Поліанна «вплутує» маленьке містечко Белдінгсвіль у, на перший погляд, дивакувату та дитячу забавку – «гру в радість». Ця гра, безумовно, стосується і читача, котрий так само навчиться «радіти» та зрозуміє, що він – найщасливіша людина у світі.

Проте одна відмінність проводить чітку межу між літературною грою та грою Поліанни: літературна гра у класичному розумінні намагається «відтворювати чи наслідувати дійсність» [94, с. 294], у той час, як «гра у радість» Поліанни є дійсністю, де важливою є не почерговість ролей гравців, а їх одночасність – співжиття у «радісному» світі. Поглиблюючи цю засадничу відмінність, варто зауважити, що запропонована Поліанною «гра в радість» є фікційним моделюванням, що виростає в онтологічний простір. Дійсність продовжує існувати наче автономно, в позааксіологічному горизонті, де смислові акценти треба розставляти свідомо, осмислено, не раціонально, а винятково емоційно. На думку Д. Сильвестрова, феномен гри може бути сприйнятий як дозвіл/можливість вияву постійного парадоксу свободи, «що може бути реально досягнутою лише на уявній лінії горизонту» [245, с. 6]. Окрім того, гра робить усіх учасників рівноправними суб'єктами, а також є добровільною: «гра у радість» для усіх гравців можлива тільки тому, що це є виявом їхньої власної волі. Нідерландський історик, теоретик культури Й. Гейзинга у проблематизації контексту гри порушив суперечливе питання суміжності (але, в жодному разі, не тотожності) понять гри та «пуероцентризму» – «наївності та дитячості» [245, с. 283]. Гра, з погляду дослідника, є цілком серйозним психологічно та емоційно наповненим явищем людської культури, а участь у грі можлива лише за умови прийняття її тотальності [245, с. 25]: «радіти» означає жити, тому частковості цей феномен не допускає.

Своєрідною опозицією до «радості» як життя видається обов'язок, адже, дбаючи лише про виконання того, що треба, навряд чи можна стати щасливим, бо «просто дихати – ще не означає жити» [194, с. 48]. Проте «радісна» дівчинка

знаходить вихід і з цієї ситуації: «Як нема з чого порадіти [...] Хіба що... можна буде порадіти, коли цей обов'язок буде виконано» [194, с. 49]. У зв'язку з цим ідеться про **«радість (від) обов'язку»**. Знову-таки структурно парадигматичним стає цей аспект «радості», позаяк від переакцентування смислів змінюється рецептивна домінанта: не все, що обов'язкове, є обтяжливим, не все, що поза миттєвим розумінням та задоволенням, є складним та малоприємним для людини – натомість прийняття «правил» «гри в радість» повертає вектор сприймання життя загалом та навколишнього світу, зокрема, у потрібне чи бажане смислове поле.

Надавання концептуального значення «радості» в ігровій парадигмі означає її осерйознення, тому що «гра у радість» є, насамперед, захисним механізмом, призначеним для позитивного сприймання світу, навіть у його найгірших, найтрагічніших проявах. До прикладу, трактування «радості» для хворої та постійно сумної місіс Сноу, котра роками не бачила сонячного світла: жінка може радіти тому, що може «повертатися з боку на бік [...], а місіс Вайт (жінка з Жіночої допомоги – прим. Наша. – Р. К.) не могла», а ще має «здорові руки» [194, с. 74, 197]. У цьому випадку «радість» є шляхом **самоусвідомлення**: шукаючи зачіпку для радості, людина може проаналізувати своє життя, розглянути його в іншому, досі незвичному світлі. Формальне обрамлення «радості» в гру робить цей процес усвідомлення «людськішим»: «В абстрактно-узагальненій формі *homo legens* як захоплива мандрівка людського духу, уяви і фантазії, що подібно до дійсних чи мітологічних мандрів Одиссея, які увічнив у своїй розповіді Гомер, є нічим іншим, як символічним процесом становлення, самопізнання, вічного повернення до джерел, до своєї самости» [94, с. 297].

Важливе, екзистенційно зумовлене значення полягає у трактуванні **«радості як порятунку»**: так само як порятунку людини та людської душі передуює катарсис, так «гра в радість» не є можливою для кожного. Тітка Полі, котра роками дбала лише про зовнішні ознаки порядності та «притлумила» власні емоції, зробила їх підконтрольними та наважилася стати господинею свого штучного мікросвіту, не надається до «радості»: негативна відповідь на запитання Поліанни, чи є користь у простому «радіннію» життю [194, с. 77], віддалила міс Полі від щастя, зробила її

сліпою до необхідних людині тайнств життя, проголошених «благословенним дитям» [194, с. 180–181]. Тож, «радість» вимагає незаперечного визнання, категоричного прийняття, особистісного сприймання певних цінностей, що керують життям людини, без яких вона не настане. Важливою умовою кожної гри є відданість, яка робить гру справжньою. Згідно з трактуванням Й. Гейзинги, «вірність – це відданість особі, справі чи ідеї, що не потребує подальших обговорень причин цієї відданості й не допускає сумнівів у її невинній обов’язковості. Це позиція, у сильному ступені властива самій суті гри» [245, с. 154]. Вірність є важливою й у грі Поліанни: дівчинка в жодному випадку не покине улюблену, хоч і недоброчливу тітоньку Полі, аби стати донькою чоловіка, котрий потребує її, як повітря, як ліків. Хоч міс Полі не «грає у радість», проте її небога грає з радістю/в радість, а тому дотримується правил гри, яким би важким це не було.

«Радість» у творі межує зі щастям та є способом спочатку його досягнення, а згодом досягнення. Це можливо за виконання головної умови – **«радість» є способом життя**. Лікар Чилтон «робить найрадіснішу справу»: він допомагає, радий допомагати людям, тому сповнений «найбільшої радості» [194, с. 116]. Йдеться про нескінченну гру як «всеохопний спосіб людської діяльності, універсальну категорію людського існування» [245, с. 10]. Скептичне ставлення до гри як комічно-несправжнього заняття знецінює сутність людини, адже усвідомлено чи неусвідомлено для людини її життя є грою, де «під личиною свого імені кожен із нас розігрує своє життя, котре в універсальній сутності гри стоїть в одному ряду з “маскарадними” танцями первіснообщинних племен» [245, с. 8]. Необхідні соціальні ролі людини, іноді з корисливою метою обрані іпостасі також є грою: незворушність, порядність місіс Полі, насправді, не що інше, як маска. Граючи у життя, тітонька Полі не бере участі у грі Поліанни, тому що не знає про неї: розповідь про умови гри передбачала згадування про батька-священика, а тітка заборонила небозі говорити про нього. Крізь запропоновану Гейзингою призму місіс Полі є «шпільбрехером» у «грі в радість» [245, с. 36]: жінка не виконує категоричних правил гри – «радіти» або ні, жити у «радості» чи продовжувати існувати у купі сірого каміння минулого. Проте однозначність переконання

нідерландського дослідника у тому, що «той, хто не приймає правил, випадає з контексту історії» [245, с. 9], частково знівельовані американською «майстринею радості» Е. Портер: коли втомлений від життя і розчарувань Джон Педлтон та замкнена від світу та любові тітонька Полі захочуть «радіти», Поліанна обов'язково навчить їх свої гри.

Спочатку дивакуватий та незрозумілий, по-дитячому наївний погляд 11-річної школярки на світ та людей невдовзі стає для садиби Гаррінгтонів, а потім цілого містечка «зміцнюючими ліками»: новий подих життя для місіс Сноу, надія на домівку та батьківську любов для безхатка Джиммі, постійна усмішка для лікаря Чилтона, відкриті вісімсот біблійних «радісних текстів» для священника Пола Форда – всі суцї, знайомі та незнайомі Поліанни «грають у радість». Для колись закоханого у її маму, а тепер постійно мовчазного та похмурого багатія Джона Педлтона «сонячна» дівчинка є запорукою радості, життя без неї, її «дитячої присутності» не має сенсу: «І ось одного дня в моєму житті з'являється маленька дівчинка, схожа на ті призматичні підвіски, які тобі так подобаються. І вона затанцювала вогниками в моєму житті і осяяла мій похмурий старий світ пурпуровими, золотими, яскраво-червоними іскрами свого щастя [...] Як я зможу тепер “радіти життю”, коли тебе не буде поряд?» [194, с. 147]. Навчивши усіх, окрім найріднішої тітоньки Полі, «грати в радість» та ставши для них життєдайною силою, повітрям, «маленька веселкова дівчинка» [194, с. 188] потрапляє у власноруч створену пастку: переживши аварію та зрозумівши, що ніколи більше не ходитиме, не знає, чому більше радіти.

Майстерно створений американською письменницею «радісний» художній світ у кульмінаційний момент досягає наративно-психологічного **катарсису** – врятоване маленькою Поліанною місто рятує її: постійні відвідувачі, котрих дівчинка наділила «другим життям», власними розповідями про нове/справжнє «тепер» наділяють дівчинку РАДІСТЮ: «Я можу порадіти з того, що мої ноги колись ходили, бо інакше я не змогла б навчити їх гратися в цю гру» [194, с. 208]. «Переломний» «радісний» момент у романі запускає механізм розгортання поняття у подвійному темпі: життєстверджувальна «радість», котра, врешті, «перемагає» і

холодну тітоньку Полі, набуває у фіналі повісті найемоційнішого та найсильнішого вияву: «Я можу-можу-можу ходити! Сьогодні я сама пройшла від ліжка до вікна! А це шість кроків! Боже, як це чудово – знову стати на ноги! [...] Я радію всьому. А найбільше – тому, що деякий час я не могла ходити. Інакше б я ніколи не дізналася, яке це щастя – мати здорові ноги. Завтра я пройду вісім кроків» [194, с. 219]. Зробивши всіх довкола «радісними» людьми, здатними бачити напівповну склянку та зорі у калюжах під ногами, 11-річна дитина врятувала себе, а всіх навколо навчила, що «кожна людина повинна знайти в житті свою гру, гру всерйоз» [245, с. 10].

Як зазначив Й. Гейзинга, перші, зумовлені поняттям гри, рефлексії, стосуються сміхового елементу та несерйозності, проте опозицією гри є не серйозність, а «безкультурність і варварство» [245, с. 11], причому основою будь-якої гри є «дещо, що виходить за межі безпосереднього прагнення до підтримки життя, дещо, що вносить смисл у дію, що відбувається. Всяка гра щось означає. [...] нематеріальна стихія, включена в саму сутність гри» [245, с. 23]. У романі цим «чимось» є «радість» – не просто гарна/позитивна/творча емоція, відчуття ситуативного задоволення чи оптимістичне сприймання поганої звістки, а – кардинально інший, складний спосіб життя та світосприйняття. «Радість» стає новою релігією, духом, життєдайною вольовою силою, що ставить на ноги прикутих до ліжка та повертає втрачену людяність/людськість.

Як кожна гра, «гра в радість» має свої ставки: це не матеріальні цінності, ідеальні властивості, коштовності чи золоті кубки, це – конкретне людське життя, життя Поліанни: тієї, котра «радіє навіть у чорному», тієї, котра дарує «радість» і «радіє» від цього [194, с. 21].

Опублікований 1913 року роман Елеанор Портер змусив весь світ «гратися в радість»: дивовижне «знову-відкриття» звичного життя не залишило байдужим жодного читача культового твору. Актуалізований Елеанор Портер концепт «радості» виводить дитячий (з погляду визначеного протагоніста та очікуваного реципієнта) роман на якісно інший/дорослий рівень, де устами дитини авторка

промовляє до дорослих людей, зачіпає онтологічні проблеми та апелює до особистісного в кожній людині.

Зумовлений рефлексіями після прочитання твору та відомий психологічному дискурсу «принцип Поліанни» полягає в схильності «погоджуватися в першу чергу з позитивними ствердженнями, що стосуються них самих» [199]. Цей феномен та спроби конфронтації з ним заклали підвалини для детальних наукових досліджень категорії «радості» як психологічного механізму та інструменту «редагування» психіки та рецептивної здатності людини. Скажімо, особлива користь від використання цього принципу може стосуватися роботи з електронно-обчислювальними машинами, де застосований «постулат, згідно з яким машини повинні працювати, а люди повинні думати» [199], а відповідно, створюється модель суспільства з правильно розподіленими можливостями.

Отже, початок XX століття одночасно активізував настрої песимізму, розчарування, зневіри та спроб відшукати смислотворчі концепти у природі людини, у її об'єктивному конфлікті зі соціумом, у формуванні цілісних та обґрунтованих філософських концепцій та виразне, яскраве та гостро драматичне переживання однієї із найсильніших, найпродуктивніших та найкреативніших емоційних стихій – радості у розмаїтих конфігураціях смислотворення.

1.2.2. Трансцендентні контури світопізнання крізь призму радості (Юстейн Гордер «Світ Софії»). Друга половина XX століття видається складною мозаїкою суспільних, світоглядних, системоутворювальних модифікацій і трансформацій, зміни векторів та «зсувів» контурів філософського світобачення та світоосмислення. XXI століття у візіях науковців, котрі впевнено торують шлях у майбутнє, є незмінно позитивним із подекуди скептичним забарвленням: з одного боку, «наступна ера науки обіцяє бути навіть глибшою, радикальнішою й проникливішою, ніж попередня» [105, с. 18], а «за минуле десятиріччя з'явилося більше наукових знань, ніж за всю попередню історію людства» [105, с. 19], а з іншого, як стверджує дослідник та журналіст Джон Горган, «той, хто вірить у науку, мусить погодитися з можливістю – навіть великою імовірністю – того, що велика ера наукових відкриттів завершилась [...] Може статися, що подальші дослідження

більше не приведуть до великих відкриттів чи революцій, а приноситимуть лише другорядні, дедалі дрібніші здобутки» [105, с. 25].

Вивчення «мега-явищ» в інструментарії природничих наук, інтерес до неспостережуваного, акцентування на множинності експериментальних досліджень та гіпотетичності наукового знання становили головні характеристики некласичної філософії початку XX століття. Проте методологія некласичного наукового знання не цілком відповідала стрімко прогресуючим науково-технічним потребам століття. Отже, нові параметри презентовані, зокрема, прогностичною методологією постнекласичної філософії, що увійшла в історію наукової думки у 60–70-х роках XX століття. Для посилення особистісного розуміння філософських розмислів сучасності американський фізик-теоретик Мічіо Кайку спочатку звернувся до зізнання Ньютона: «...самому собі я видавався тільки хлопчиком, що бавиться на морському березі, час від часу знаходячи то краще відшліфованого камінчика, то мушлю, гарнішу від інших, тимчасом як величезний океан істини лежав переді мною геть незвіданий» [105, с. 17], а далі метафорично окреслив філософські горизонти новітніх часів: «...ті декілька дивовижних мушель і камінчиків, що їх Ньютон та інші вчені підібрали на морському березі, допомогли започаткувати дивовижний ланцюжок подій. Людське суспільство зазнало глибокої трансформації [...] Наприкінці двадцятого сторіччя наука прийшла до завершення ери, розкривши таємниці атома, розгадавши молекулу життя й створивши електронний комп'ютер» [105, с. 18]. Власне це, надзвичайно цінне з усіх можливих точок зору твердження – про «завершення ери» – відкриває новий горизонт пізнання світу, його сприймання, вибудови аксіологічної парадигми, переосмислення традиційних категорій, понять, концептів, введення їх у новітню систему людинознавства та людинорозуміння.

Саме тут можемо закорінити певні естетичні позиції, коли художня література здобувається на «новочитання» та «перепрочитання» та інтерпретацію. При цьому йдеться і про новий погляд на звичні проблеми, життєві ситуації, міметичні репрезентації, що продовжують традицію омовлення дійсності, і про увиразнення тих аспектів буття людини, до яких ніколи не зверталася увага митця, передусім, тому, що цих проблем не було помічено, виявлено чи оприявлено свідомістю

особистості. Зрештою, відповідно до новітніх фізичних гіпотез та досліджень, історія цивілізації простує спіралеподібною траєкторією зі загальним спрямуванням вгору, тож важливі та знакові концепти конкретизуються, деталізуються, набирають естетичного втілення та онтологічної рецепції.

Теоретичне обґрунтування наукових теорій збагатилося, насамперед, акцентуванням цінності людиноцентричних систем [205, с. 380]. До прикладу, один із науковців, «які невтомно працюють у траншеях, закладаючи фундамент двадцять першого сторіччя [...]» [105, с. 21], британсько-австрійський філософ, логік і соціолог Карл Поппер окреме місце у власних ученнях надав питанню «відкритого суспільства», «в якому вивільнюються критичні здатності людини, а отже, панує дух раціонального критицизму» [205, с. 272–273]. Зосередження уваги постнекласичної філософії на проблемах структур дослідницьких парадигм, відносній єдності критеріїв науковості та раціональності, на сутності саморегулюючих систем та їх організації, а також на пов'язаних із цим складнощах та теоріях [205, с. 375–387] зберіг одну із головних ознак філософії XXI століття – вивчення людини, її сутності, діяльності, наслідків цієї діяльності та загальносоціальні питання з індивідуалізованої перспективи.

Нове осмислення людини, «перетрактування» її сутності та цінності, а також потенційно «радісний» контекст її буття становлять одну з ключових філософських ідей XX століття, що послідовно переходить межу століть та утверджується на початку XXI. У зв'язку з цим вважаємо за необхідне розглянути філософсько-концептуальний дискурс «радості» у романі **«Світ Софії» (1993)** сучасного норвезького письменника-філософа (чи філософа-письменника) Юстейна Гордера. Маючи досвід викладання філософії у портовому місті Берген, Юстейн Гордер змінив кафедру на письмовий стіл. Видається, що новообрана аудиторія є ширшою та, ймовірно, більш вдячною. Очевидно, що потяг до письменництва ще з дитинства вкорінився у душі філософа, адже, підростаючи, він спостерігав за учительською працею батьків, а пізніше – за літературною творчістю матері, дитячої письменниці Інгер Маргрет Гордер.

Роман із підназвою «Роман про історію філософії» репрезентує двоплановий матеріал, відкриваючи горизонт як для філософського, так і для літературного дослідження. Написаний у постнекласичний період розвитку філософської думки, роман Ю. Гордера вважаємо спільним знаменником, новочасним оформленням та опрацюванням світоглядних надбань попередніх епох. Окрім того, важлива роль твору, сенс якого звернений до дитини та дитинства, полягає у потребі відповіді на категоричний виклик суспільства: «...широкій громадськості, і особливо молоді, треба показувати романтику й захопливість науки, якщо демократія має залишитися резонуючою життєдайною силою у світі, що дедалі більше технологізується і спантеличує» [105, с. 21].

Названа двоплановість твору полягає не лише в його ускладненій композиції – роман про 14-річну Софію Амундсен, котрий містить також і листи, адресовані дівчинці, та підручник з філософії, – але й у концептуальній побудові: роман презентує розповідь про певний період життя дитини-підлітка та її оточення та водночас є своєрідним синтезом і сучасним опрацюванням історії світової філософії. Вибрана форма розповіді, де центральною постаттю є дівчинка-підліток, а також виклад (саме – виклад, а не викладач, саме наратив, а не наратор) історії філософії (де центральною є власне філософія) як роман є не випадковими: у численних інтерв'ю ЗМІ Ю. Гордер наголошував власне переконання, що, зробивши героєм власного твору дитину, можна порушити складні запитання та проблеми, а також така форма є особливим способом «подавати філософію під соусом художнього твору [...] дуже нудно писати підручники з історії європейської філософії, а як нудно їх читати!» [64]. Отже, поняття «радості» видається у цьому плані єднальним елементом двох рівнів – філософського та літературного.

Ймовірно, подекуди відчутна мисленнєво-духовна криза ХХ століття стала для Юстейна Гордера поштовхом для незвичного втілення мисленнєвих категорій – у поєднанні зі складною історією дорослішання, налагодження стосунків дівчинки-підлітка зі собою та світом. Світ у романі Юстейна Гордера – це складноорганізоване, подекуди химерно переплетене поєднання двох світів: світу для дитини та світу очима дитини. З назв розділів та коротких «інтригуючих»

ремарок поряд із назвами (наприклад, «РАЙСЬКИЙ САД... щось мусило колись урешті-решт постати з нічого...») та перших зауваг автора («Єдине, що нам потрібне, аби стати добрим філософом – це здатність дивуватися» [66, с. 28]) промовляє його особлива дитиноцентричність буттєвого контексту. Саме зорієнтованість на дитину (дитячий світ або світ у дитячому сприйманні) наділяє текст і підтекст «радістю»: «Отже, якби немовля вміло розмовляти, воно розповіло б, яким дивовижним є світ, у який воно прийшло. Але навіть якщо дитя не говорить, ми бачимо, як воно тицяє навколо себе пальчиком і хапає усі речі в кімнаті» [66, с. 28]. Одержаний одного травневого дня школяркою із Клевервейен Софією Амундсен адресований їй невідомою людиною лист із одним єдиним запитанням «Хто ти є?» запускає захопливий, таємничий, над-цікавий та над-складний механізм пізнання світу і буття. Вибравши собі ученицею дівчинку-школярку, таємничий філософ без зволікань приступає до її навчання філософії. Метафоричне забарвлення міркувань філософа спрощує для юної учениці сприймання складних філософських понять, хоча зберігає їх смислову складність. Насамперед, цьому сприяє характер свідомості дитини з непростюю життєвою історією: «Тато Софії був не зовсім звичайним татом. Він служив капітаном на великому танкері і більшу частину року плавав по морях» [66, с. 14], зайнята мама надала дівчинці повну самотійність, з одного боку, зробивши її самотньою, але з другого – цілком самотійною, а отже – дорослою, тому відповідальною.

Використовуючи як приклад зображення шаленої «радості» малої дитини, котра бачить собаку, «філософ у романі» представляє учениці шаблонне мислення дорослих; за допомогою паралелей зі складанками «Лего» «як найгеніальнішою грою у світі» [66, с. 57] учитель пояснює складне атомістичне вчення Демокріта. Буденні ситуації як підтвердження філософських проблем та істин, а також постійні супровідні питання, які філософ задає дівчинці, а разом із нею і читачеві, заохочують до вивчення філософії саме у такому «форматі» – напівігровому, на перший погляд, дещо дитячому, проте насправді дуже серйозному. Навмисно спрощений виклад складного за змістом матеріалу надає йому важливості та значущості: дитяче пізнання є особливо цінним, тому що парадоксально втілює

складне у простому, непізнаване за своєю природою у схематизованій репрезентації та набуванні конкретизації, тобто пропонує найбільш оптимальні шляхи проникнення у глибини онтологічних пластів буття.

«Радість» як буттєва категорія оприявлена на кожній сторінці роману, твір насичений нею вповні: йдеться про одну з найголовніших «іпостасей радості» – «радість пізнання». Тут особливо актуальним стає метафоричне порівняння Мічіо Кайку: «Сьогодні ми знову як діти, що прогулюються берегом. Але той океан, що його знав Ньютон, майже зник. Перед нами простягається новий океан, океан нескінченних наукових можливостей, які дають нам шанс уперше в історії маніпулювати силами Природи й перетворювати їх відповідно до наших бажань» [105, с. 19]. Пізнати себе, світ, Бога, роль фатуму, надприродних сил, значення інших у своєму житті та навпаки, а також усвідомити себе діяльнісною частиною Всього – завдяки філософу Альберто Кноксу тривалий процес осягнення істини стає для Софії «радісною» пригодою, мандрівкою в дорослий, але не буденний похмурий світ, а у велику таємницю, «Містерію Буття».

Щоденне заглядання у поштову скриньку зі сподіванням, що там вже є наступний лист від друга-вчителя-наставника, «радісні» прогулянки із собакою Гермесом, який чекав Софію біля Сховку, щоб провести на «урок філософії», а також сповнене «радісною» напругою очікування свого та Гільдиного дня народження – таким стало звичайне життя звичайної дитини із «Клевервейен, 3» [66, с. 14]. Читаючи про Аристотеля, «строного упорядника, котрий хотів навести лад у людських поняттях» [66, с. 123], Софія «радісно» береться навести лад у власній кімнаті, тому що усвідомлення потреби порядку у власному життєвому просторі, розумі та душі приносить дівчинці задоволення, а також вона вважає себе «майже-філософом», відчуваючи гордість від того, що «ми не живемо тільки нашим часом, а й несемо на плечах нашу історію» [66, с. 220].

Цікавими історіями про філософів різних епох та короткими узагальненнями їхньої «потрібності» для людства Альберто настановлює дівчинку на самостійні висновки та екзистенційно-недитячі роздуми. Зустріч Софії Амундсен із Гільдою Меллер Кнаг, якій начебто адресовані листи від тата-Майора, проте передати їх має

саме Софія, ділить життя на «до» та «після». Життя у світі, який, виявляється, є не єдиним, розуміння ймовірної власної «задзеркальності» змушує дівчинку переглянути власні усталені (попри юний вік) цінності.

«Радісне» очікування, в якому перебуває дівчинка перед кожним наступним заняттям з філософії, особливо, коли вони відбувалися при особистій зустрічі, є зрозумілим: прикрашений відповідно до епохи інтер'єр житла Альберто, а також його зовнішність наділяли Софію щоразу відчуттям участі у виставі – серйозній «буттєвій» виставі: «... на порозі з'явився Альберто Кнокс. Сьогодні він змінив костюм на інший. На ньому були білі підколінки, широкі червоні штани та жовтий камзол з підкладеними плечима. Він нагадав Софії джокера з колоди карт. Якщо вона не помилялася, це був типовий костюм епохи ренесансу» [66, с. 218]. «Радісні» переживання дівчинки посилюються завдяки моделюванню філософом складних недитячих мудростей та їх проєкції на звичайні ситуації з метою створення відповідної атмосфери та унаочнення, навіть коли йдеться про сум Ренесансу: «Маленьку дерев'яну ляльку з XVI століття змайстрували, напевно, на п'яті уродини якоїсь дівчинки. Може, зробив її старий дідусь... Дівчинці сповнилося десять років, потім вона стала дорослою і вийшла заміж. Можливо, у неї теж народилася дівчинка, і лялька перейшла у спадок до доньки. Вона усе старіла і згодом її не стало. Мабуть, вона прожила довге життя, але відійшла назавжди. І ніколи більше не повернеться. Її відвідини на Землі тривали дуже коротко. А лялька... Ось вона, стоїть тут, на полиці» [66, с. 220]. Поряд із цим Юстейн Гордер, вклавши власні слова в уста тата Гільди, майора Кнага, який також спілкується з Софією записками та короткими повідомленнями, подає ще одне цікаве порівняння «історія Європи = людське життя», особливо цікаве для Софії/Гільди напередодні п'ятнадцятиріччя: «Давні часи – це дитинство Європи. Потім довге середньовіччя – це навчання в школі. А тоді приходить ренесанс. Довгий шкільний день скінчився, і молодій Європі не терпиться кинути у вир життя. Можна навіть сказати, що ренесанс – це п'ятнадцятирічні уродини Європи» [66, с. 218].

Філософсько-дидактично-естетичний контекст роману Юстейна Гордера, один зі смислових пластів якого метафорично становить один довгий урок філософії,

звертає увагу на «гуманну педагогіку» визначного грузинського вчителя Шалви Амонашвілі та її маніфест, проголошений 2011 року. Гордерівський учительський або наставницький дискурс представлений постатями двох педагогів-наставників – Софіїним учителем філософії Альберто Кноксом та самим Юстейном Гордером, котрий бере на себе, ймовірно, роль Кноксового прототипу. 14-річна Софія втілює у романі постать учениці – спраглої до знань Дитини, на долю якої випало надто швидке дорослішання у стрімко рухливому світі, причому «змінюють його не культура та прагнення до Світла, а науково-технічний прогрес зі своєю соціальною настановою “бери від життя все”» [149, с. 2].

Процес філософського навчання Софії Амундсен став «радісним» як для неї, так і для учителя, котрий вміло застосував правила, що сьогодні одержали назву умов втілення принципу «сутнісповідності» гуманної педагогіки: «віра, любов, радість, довіра, терпеливість, доброта, співчуття, відданість, благородство, великодушність, духовне життя» [149, с. 5]. Ставши «душею, носієм і дарувателем Світла» та зробивши ученицю «душею, яка шукає (прагне) Світла» [149, с. 6], вчитель Альберто зумів заглянути в Чашу Дитини нового покоління «носіїв Світла і радості» [149, с. 910], а Юстейн Гордер – у серце кожного читача.

Підхід до життя, що демонструє Юстейн Гордер у романі «Світ Софії», є особливим, сповненим світоглядом з усеможливою «радістю». Концептуально цей світогляд не допускає думки про цілковиту закономірність та зумовленість людської екзистенції: «Тоді я усвідомив, що є частиною великої таємниці, того, що називається Всесвітом. Для мене було неймовірним, що існує цей світ, що в ньому існую я [...] коли я почав писати, це стало своєрідним реваншем: тоді я міг виразити все, що мене турбувало й дивувало» [66, с. 64].

Пізнання світу та істини Софією Амундсен постає канонічно-постнекласичним нелінійним процесом: майстерно «зітканий» учителем-філософом Альберто складний та неодновимірний світ мудрості – послідовний перехід від осмислення буденної невидимої «правди» до справжнього розуміння великих таємниць. Вдалими для розуміння «вихідної» та «кінцевої» точок найважливіших уроків у житті дівчинки видаються слова М. Кайку: «У масштабі всесвіту ми – діти,

що роблять перші непевні й незграбні кроки у космос» [105, с. 37] – так і Софія повільно та невпевнено ступила на шлях «зрозуміння Всього»; у процесі усвідомлення дівчинка «як випадковий свідок споглядає прекрасний танок Природи» [105, с. 19], а її день народження стає тією сходинкою, знайомою людині XXI століття, коли «з пасивних споглядачів Природи ми можемо перетворитися на її активних хореографів» [105, с. 19].

Сповнене різноманітним спектром «радості» світовідчуття автора знайшло цілковите втілення у романі «Світ Софії». «Радість пізнання», «радість істини», «радість від існування, від буття, від усвідомлення власного існування», «радість ноші століть на власних плечах» – ці та багато інших «радісних» параметрів та способів втілення характеризують поетологічний горизонт роману Юстейна Гордера. З погляду жанрологічної перспективи твору, у цьому романі синтезовано ознаки теоретичного трактату, художнього твору, а також інтелектуально-пізнавальної «гри в мудрість», що упродовж тривання століття своєрідно змодифікувала вже відому «гру в радість». Таким способом, відповідно до активно створюваного канону постнекласичної наукової парадигми, маємо підстави утвердитися у слушності одного із фундаментальних принципів дослідження певного явища чи процесу. Вже згадуване «порушення принципу когерентності» позначилося у тому, що онтологічна (хоча достатньо локальна чи локалізована) проблема («радість» ↔ «гра в радість») початку XX століття спричинилася до розвитку певної самоорганізуючої системи. На зламі XX і XXI століть переконливо окреслюється така філософсько-естетична ситуація, коли «локальні впливи зумовлюють глобальні (“за масштабами та енергетичною силою”) наслідки». Отже, майбутнє системи, у цьому контексті – парадигми радості – можемо визнати потенційно невизначеним, відкритим для утворення нових структур/систем у системі.

За метафоричним означенням М. Зубрицької, «життя тексту, яке завдячує своєю появою авторові, а своїм розгортанням у просторі й часі читачеві, метафорично можна порівняти із зоряним небосхилом, із незліченною кількістю безіменних і готових-до-свого-відкриття сузір'їв, що повинні зафіксувати

багатоваріантне народження значень під час взаємодії з кожним читачем зокрема і читацькою аудиторією загалом» [94, с. 176], а як продовження цієї думки – висновок Р. Інгардена: «теперішність» читача може мати дуже різну «тяглість» і ніколи не є «точкою часу» [3, с. 183]. Позичуючи радість базовим смислотвірним чинником, у власний спосіб фокусуємо погляд на одному з «безіменних і готових-до-свого-відкриття сузір'їв», щоб не лише проникнути в його глибини чи таємниці, але й задля власного відображення; зосередивши увагу на окремих творах – про дітей, про дитинство, про радість – не лише фіксуємо приватну «теперішність» читача/реципієнта, але й намагаємося простежити певну «тяглість» і встановити найважливіші «точки часу» в пізнанні та осмисленні радості в сучасній літературі про дітей.

Відомий у синергетичній методології ефект відгалуження засвідчує ймовірність раптового «збурення (флуктуації) лінійного розвитку й перехід до нелінійного», адже у просторі літератури про дітей (термінологічна дискусія продовжує свій розвиток, знову-таки розгалужуючись на синхронних зрізах: теоретичному та поетологічному) цілком можливими є подальші зміни «режиму існування» цього – особливого та достатньо своєрідного – сегменту літератури. Отож, становлення наукової парадигми «літературної» чи «олітературеної радості» засвідчує цілковиту відкритість до пізнання та інтерпретації. Детальне вивчення текстово-сміслового (чи смисло-текстового) простору окремих, істотно відмінних, однак глибинно споріднених творів – повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці», його ж роману «Помаранчева дівчинка», роману Джонатана Софрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» – мають підстави позначитися на особливій результативності флуктуаційних процесів – як до хаосу системи (більше чи менше традиційного поетологічного вивчення), так і до впорядкованості системи іншого рівня (канонізації неосинкретичного підходу, відповідно до якого в нерозривній єдності простують мудрість і слово).

Висновки до розділу 1

1. Дослідження сучасної світової літератури про дітей здійснене у контексті побудови поетологічної парадигми її художнього світу (у сукупності прийомів «закодування–розкодування» смислів) на основі загальнофілософського підходу до сутності поняття парадигми. Зокрема, репрезентований розвиток «теоретико-методологічної моделі» літературознавчого дослідження у вузькоокресленому художньому просторі текстів, підібраних за визначеним домінантним підходом.

2. Аргументована доцільність застосування однієї з базових методологічних констант – поняття домінанти, що дало можливість конкретизувати і максимально деталізувати поетологічну парадигму радості на матеріалі окремих прозових творів кінця XX – початку XXI століть. Адже моделювання художнього світу відбувається на підвалинах центральної теми чи проблеми, моделювання рецептивного горизонту потребує вибору стратегії читання та подальшої інтерпретації – так чи інакше провідним принципом, головною ідеєю є окреслення контурів досліджуваного матеріалу й обмеження науково-методологічного простору в координатах ключових аналітичних підходів. Отож, спосіб мислення в акцентуванні, селекціонуванні, визначенні пріоритетів дослідницького пошуку щоразу апелює до домінанти.

3. У роботі акцентовано на відмежуванні обраних для цього дослідження творів від категоріального статусу дитячої літератури. Конкретизуючи предмет аналізу, увага зосереджується на творах Ю. Гордера, Дж. С. Фоера та А. Гавальди, що становлять окрему групу творів про дітей для дорослого читача. Особливість та потенційна необхідність виокремлення обраних творів в осібну дослідницьку групу полягає у спільній для усіх цих творів особливості головного героя (протагоніст – дитина-підліток), в особливості емоційного пафосу, що формує спільне настроєве тло як моделювання художнього світу, так і його рецепції (радість є психологічним апогеєм трагедії/трагедійності/катарсису), а також в оригінальному способі репрезентації поетики дитинства як перехідності, межовості у світосприйманні, світопізнанні.

4. Проведений проблемно-поетологічний аналіз роману американської письменниці Елеонор Портер «Поліанна», який вважаємо «точкою відліку» чи

«вихідним пунктом» для літературної категорії «радості» чи для категорії «радості» у літературі про дітей. Представивши «радість» буттєвою (екзистенційною) парадигмою, цей твір зробив «радість» самим життям. Текст роману вперше у літературі презентує самодостатню, цілісну та максимально аргументовану систему зазначеного поняття, адже до цього багатоманітна за суттю та часом дискусійна у параметрах смислотворення категорія мала контури філософсько-онтологічного осмислення та розмірковування, зближувалася з різними психологічно-екзистенційними сутностями.

5. З позицій нового осмислення людини, «перетрактування» її сутності та цінності, а також для пізнання потенційно «радісного» контексту її буття розглянутий філософсько-концептуальний дискурс «радості» у романі «Світ Софії» сучасного норвезького письменника Юстейна Гордера. Доведено, що твір із підназвою «Роман про історію філософії» репрезентує двоплановий матеріал, відкриваючи горизонт як для філософського, так і для літературного дослідження. Сповнене різноманітним спектром «радості» світовідчуття автора знайшло цілковите втілення у романі «Світ Софії». «Радість пізнання», «радість істини», «радість від існування, від буття, від усвідомлення власного існування», «радість ноші століть на власних плечах» – ці та багато інших «радісних» параметрів та способів втілення характеризують поетологічний горизонт роману Юстейна Гордера, своєрідно підсумовуючи філософсько-естетичні пошуки радості у попередні епохи.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В «НАРАТИВІ РАДОСТІ» У ПРОЗІ ПРО ДІТЕЙ

2.1. Смыслова трансформація аналітичної моделі художнього тексту в дискурсі літератури про дітей

Запозичення структуралістських понять («модель», «моделювання») і введення їх у дискурс методології феноменологічного, герменевтичного, рецептивного дослідження літературно-художнього твору, на наше переконання, не лише розширює категорійно-дефінітивний лексикон новітнього літературознавства, але й відкриває досить широку перспективу поглибленого, деталізованого поетологічного аналізу. Сучасні науковці переконливо аргументують продуктивність і результативність методологічних взаємопоеднань і взаємопереходів. Скажімо, на думку З. Мітосек, літературі притаманні «неоднозначність, плинність й відкритість» [169, с. 8], а тому вона є тим предметом, «який залишаючись у сфері суспільної практики, безнастанно змінює свої межі, трансформує свої властивості і функції» [169, с. 8]. Постійна змінність та змінюваність як константа естетичної природи літератури цілком виразно корелює із її феноменологічними домінантами: «Творча уява, мудрість, розум і смак повинні з'єднатися, щоби народити досконалий твір мистецтва» [58, с. 21], а отже, «простір літератури як історії писання/читання є ілюстрацією мінливої, динамічної сцени, де неперервно народжувався і здійснювався інтелектуальний, естетичний, етичний вибір окремої особи, груп індивідів, а то й усієї спільноти» [94, с. 20]. Однозначно структурувати літературний твір майже неможливо, позаяк у певний спосіб диференційовані текстові рівні на площині рецепції здобувають невичерпну множину смислів, значень та розумінь. Тому поняття моделі може виконати деяку компромісну термінологічну роль: відповідно до обраного напрямку дослідження твору можна надати аналітичним зусиллям певної послідовності, завершеності, цілісності, і таким способом віднайти важливі для функціонування поетологічної

парадигми точки опори². Для осмислення специфіки моделювання художнього світу літератури про дітей застановимося на категорії радості й уважатимемо за доцільне максимально зблизити такі рівні, як «художня модель» та «аналітична модель». Отже, художньо-аналітична модель репрезентує унікальні параметри співвідношення літературного твору з дійсністю, для чого структура художнього тексту та його внутрішні суперечності вибудовують неповторний художній світ з особливими поетологічними ознаками.

Погоджуємося, що «простір письмового тексту вступає у нескінченний комунікативний процес, щоб оживити дух мертвих літер і дати їм шанс промовляти через проекцію внутрішнього світу тексту на зовнішній світ комунікативного середовища. Світ тексту доволі легко й навіть природно входить у світ дійсності читача, оскільки, згідно з чудовим порівнянням Р. Барта, письмо – це особливий «голос життя»» [94, с. 174]. Бартова метафора переконливо постулює основні етапи художнього моделювання: «можна сказати, що будь-який класичний текст (текст-читання) імпліцитно втілює в собі все мистецтво Повної Літератури – літератури наповненої, наче комод, де в повному порядку [...] акуратно розкладені всеможливі смисли (в такому тексті ніщо і ніколи не губиться, адже смисл дошукується до всього)» [19, с. 184]. Спроба побудувати художньо-аналітичну модель на основі прозових творів про дітей передусім ґрунтується на визнанні належності обраних текстів до літератури, на визнанні притаманної їм літературності як вихідної для естетично-інтелектуальної канонізації характеристики. Наступним системоутворювальним чинником вважаємо наявність «всеможливих смислів», котрі в системі світоглядно-дискусійного постпостмодернізму («метамодернізму», чи – неомодерності) творять аксіологічно-гносеологічну парадигму. Ще один важливий, на нашу думку, аспект, що уможливлює структурування художньої

² Зокрема, Н. Астрахан пропонує розрізняти «такі рівні функціонування поняття “модель”: художня модель як визначення літературного твору в його співвідношенні з дійсністю; аналітична модель художнього тексту як функціональна характеристика його структури та її внутрішніх суперечностей; інтерпретаційна модель літературного твору як форма його актуалізованого буття в процесі читацької рецепції; авторська інтерпретаційна модель літературного твору як структурний елемент художнього тексту та визначальний фактор розгортання інтерпретації; теоретична модель як опис літературних фактів, механізмів їх породження, закономірностей розгортання літературного процесу на основі певної теоретико-літературної методології; семіотично-культурологічна модель як інтертекстуальна інтерпретація “знаковості” літературознавчих теорій» [11, с. 11–12].

моделі, полягає у домінуванні міметичних засад художнього мислення усіх авторів – Юстейна Гордера, Джонатана Сафрана Фоера, Анни Гавальди, чиї прозові твори формують текстовий корпус дослідження. Завдяки деталізації художньо-аналітичної моделі у просторі творів про дітей (Ю. Гордера «Помаранчева дівчинка», «У дзеркалі, у загадці», Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», Анни Гавальди «35 кіло надії») можемо наблизитися до розуміння того, що «перекодування соціальних і культурних норм у літературному творі має подвійну функцію: читачеві-сучасникові вона допомагає усвідомити те, чого він зазвичай не помічає в процесі повсякденного життя, а читачам наступних поколінь вона дозволяє освоїти реальність, з котрою вони раніше ніколи не зустрічалися» [98, с. 7]. Водночас моделювання художнього світу як процес закодування певного (-их) смислу (-ів) передбачає наступний етап – проєкцію художньо-аналітичної моделі на рівень особистісного сприймання, на рівень читацької активності та співтворчості. Читання постає при цьому розгадуванням певної таємниці: «таємниці як основи розгорнутих подій», «таємниці душі героя», «таємниці творчого устремління автора та художнього смислу» [242]. З погляду композиції, літературний твір є багатоплановим та різноаспектним.

Отже, обравши за константу смислотворення поняття радості, помістивши його у простір сучасної прози про дітей (дитинство), вважаємо за можливе створити художньо-аналітичну модель «наративу радості» у послідовному дослідженні основних рівнів поетологічної парадигми:

- через осмислення екзистенційних вимірів дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»;
- через визначення та конкретизацію часопросторових «координат» пам'яті як домінанти реалізації художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка»;
- через трактування особи/особистості як центру художнього моделювання сучасної прози про дітей (дитинство), зокрема в акцентуванні «особоцентричності» як композиційної домінанти моделювання світу дитинства в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», а також у

парадоксальній репрезентації радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» в смисловому ланцюгу «самість—самотність—усамітнення».

2.2. Екзистенційні виміри дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»

У процесі моделювання художньої дійсності літературного твору обирають домінантні елементи, так зване ядро, навколо якого центруються смислові на сюжетотвірні пласти. Такими моделюючими домінантами здатні виступати метафоричні та матеріальні образи, залежно від проблемного та тематичного поля художнього твору. Контекст дослідження літературних творів Юстейна Гордера (як творів про дітей, що обрані для цього дослідження, так і всіх інших: «Замок в Піренях», «Лист Флорії Емілії до Аврелія Августина», «Таємничий пасьянс») свідчить, що моделюючі чинники безпосередньо пов'язані із поняттям екзистенції. Як зазначає А. Мартинець, «з'ясування людської екзистенції, людського буття, внутрішньої роздвоєності людської особистості, почуттів відчуження, страху, тривоги, вибору, смерті – екзистенційна проблематика, яка на сьогодні є однією з малодосліджених проблем» [152, с. 12]. Власне, з перспективи визначення смислотвірних контурів екзистенційних шукань повість «У дзеркалі, у загадці» становить надзвичайно показовий та продуктивний для дослідження об'єкт.

Одразу варто відзначити важливу сюжетну особливість повісті, адже дія – майже статична, константно і дуже своєрідно відбувається лише в кімнаті дівчинки Сесілії Скутбю, котра через смертельну хворобу не може пересуватися. Саме тому екзистенційного значення набуває простір дому в процесі моделювання художнього світу. Особливої конфігурації модель сприймання репрезентованого художнього світу набуває завдяки часовим параметрам: сюжет актуалізує події останнього місяця перед смертю дівчинки.

Містичний та частково казковий елемент, що надалі стане визначальним у процесі смислового розгортання, вгадується вже у назві повісті – «У дзеркалі, у загадці». Метафора святого апостола Павла про безконечну істинність людського буття, про обмеженість розуму досягнути й зрозуміти таємниці життя людини серед

інших людей та ще більшу загадковість тривання життя душі вже поза реальним світом не лише увиразнює інтенційні настанови щодо сенсу презентованої історії, але й значно посилює рецептивну відповідальність за проникнення у змістові пласти твору. Як зауважує І. Бойцун, втілення метафори дзеркала має особливе призначення у літературному творі: «Найбільш загадковим у текстовій площині є образ дзеркала, з яким пов'язано найбільше ритуалів та забобонів. Страх первісної людини перед точною своєю копією відбився у ставленні різних народів до народження близнюків: наділення магічними властивостями, Божим благословенням у слов'ян і лихим віщуванням в африканських племенах. [...] Використання в художньому творі ефекту дзеркала є виграшним, оскільки зумовлює перспективу дати характеристику персонажа на психологічному рівні» [35, с. 308]. Отож, використання цього образу в назві твору, очевидно, є першим посиленням до підсвідомості читача та налаштування його на визначену автором стратегію сприймання. Ментально необмежена назва (навіпаки, дзеркало та загадка постають у людській уяві чимось бездонним та неосяжним, принагідно синонімізуючись) уможлиблює для автора перспективу нашарувань та синтезу різновекторних моделей буття. Дзеркало та загадка утворюють своєрідну дихотомію, оскільки дзеркало є, насамперед, елементом інтер'єру, а загадка підноситься над матеріальними атрибутами існування. Отже, назва повісті Юстейна Гордера програмує накладання/змішування двох дійсних площин: матеріальної та поза-/понадматеріальної. Особливість такого поєднування полягає у матеріально окреслених межах розгортання сюжету – дім родини Скутбю, точніше – кімната доньки.

Обраний автором епіграф анонсує смислову складність історії, що оповідатиметься далі: «Радість – це метелик, [...] А печаль – то птах з великими чорними сильними крильми, [...] Птахи печалі витають високо, Там, де ангели болю несуть свою варту Над смертю пристанівком» [67, с. 5]. Наведені слова належать 16-річній дівчинці Едіт Седергран: видається, що для моделювання правильного входження у твір важливим є розуміння підлітка, котрий у доступній тільки дитині метафорично-фантазійній формі здатен відтворити доросле розуміння суті

безмежності екзистенції. Обрана автором форма оповіді від 3-ї особи згущує його відповідальність за розвиток сюжету, а згодом читацьку відповідальність за його реценсію.

Лежачи у ліжку та вгадуючи за запахами, які смаколики готує мама з бабусяю до Різдва, Сесілія розглядає відкриті віконечка різдвяного календаря. Особливо цікавим їй видається зображення Святої родини та ангелів: «На задньому плані стояли Марія з Йосифом, але вони, здавалося, не зауважували ангела» [67, с. 7], котрий бавив маленького Ісуса. Прикута хворобливою слабкістю до ліжка дівчинка має достатньо часу, аби сотні разів розглянути свою кімнату, перерахувати 27 кілець на фіранці та перевірити, чи на місці подаровані їй перли. Кімната за останні декілька тижнів стала для Сесілії справжнім домом, домом тіла, душі, думок, страждань, болю та радості, а звичні речі, що її оточують, є свідками, котрі підтверджують, що вона Є (живе, існує, перебуває тут-тепер): «Вона уже стільки разів бачила червону лампу на стелі, білі фіранки з блакитними незабудками і книжкову полицю з книжками, ляльками, кристалами та коштовними камінцями, що усе це стало ніби частинкою її самої. На письмовому столі перед вікном лежав путівник по острову Кріт, а поряд – стара дитяча Біблія і збірник древніх скандинавських саг Снорре. На стіні, котра відділяла її кімнату від спальні батьків, висів грецький календар з потішними котиками» [67, с. 8]. Попри неприємні запахи ліків, спальня дівчинки сповнена щасливим відблиском її очей та різнокольорових шовкових ниток на китайському записничку. Маленький зошит містив усі важливі роздуми власниці з одним правилом: «ніколи не викреслювати уже написане: кожнісіньке слово повинно зберегтися аж до судного дня» [67, с. 9]. Зрозуміло, що залишаючись постійно наодинці з власними думками, одного разу дівчинка все ж почала розмірковувати про речі, далекі від матеріального, звиклого та узвичаєного життя.

Нового значення для Сесілії набуває її кімната цього року: через хворобу вона не піде до церкви, не вийде на сходи послухати церковний передзвін, не вечерятиме із родиною напередодні Різдва та не частуватиметься спільно святковим сніданком. Кімната стане для Сесілії святом, різдвяним притулком, збере в гості всіх рідних навколо ліжка дівчинки. Різдво для Сесілії – важливий знак того, що все гаразд: «На

її думку, все на світі змінюється, не змінюється тільки Різдво у Скутбю» [67, с. 9]. З аксіологічної перспективи сталість та незмінність традицій приготування та святкування означає відсутність проблем та неприємних клопотів.

Водночас кімната приховає від сторонніх очей злість дівчинки, яка хоче кататися на лижах, санках та ковзанах, піти з подругою Маріанною до школи та поняньчити братика Лассе. Будинок Скутбю приховає страх, відчуття приреченості та мовчання від браку повітря в батьківських грудях: «Мама, й оком не повівши, принесла віника й лопатку. Це було найгірше. Замітаючи квіти та осколки вази, вона промовила: – Я тільки подумала, що ліпше було б подарувати тобі щось цікаве, з чим ти могла б сидіти в ліжку. Сесілії аж стиснуло у скронях. Сидіти у ліжку! На підлогу знову полетіли тарілка та склянка зі соком. Мама не розсердилася й цього разу. Вона лише замітала й згортала на лопатку, згортала й замітала» [67, с. 11]. Спокій та покірність батьків поглиблюють відчуття самотності Сесілії, хоча дитина розуміє, наскільки боляче їм спостерігати за нею.

Тож, образ дому стає поліфункціональною площиною втілення оповідного задуму, де найголовніше полягає в тому, що кімната стане для Сесілії вікном у Велику незбагненну Містерію.

Підступом до історії, в центрі якої перебуватиме дівчинка у чарівний різдвяний час, вважаємо важливу розповідну подробицю. На очах Сесілії стався випадок із поштарем на велосипеді: чоловік їхав по снігу, радісно помахав дівчинці рукою і впав. Це викликало сльози Сесілії: «Поштар на велосипеді на засніженій дорозі був наче втіленням самого сенсу життя» [67, с. 11]. Під час тяжкої хвороби дитині варто бачити тільки добрі речі та випадковості – усе інше спричиняє гострі переживання конечності, життєвого шляху, що враз закінчиться болючим падінням: «Я уже давно не стою на чужому узбережжі Егейського моря. А хвилі й далі продовжують битися об берег, перекочуючи рінь. І так цілу вічність» [67, с. 16]. Одержавши бажані подарунки, Сесілія відчула глибоку радість: не тому, що вона має лижі чи санки, а тому що особливою є смислова символіка таких подарунків – маючи їх, вона точно колись стане з ліжка. Дівчинку не засмучує, що дідусь порівнює її на ковдрі з янголом на рожевій хмаринці, чи різдвяний подарунок

Маріанни – різнобарвний гарячковий метелик – Сесілію тривожить відсутність минулорічної різдвяної зірки на ялинці, бо така зміна є порушенням правил «справжнього Різдва» [67, с. 20]. Ймовірно, відповіддю на відчутну, гостро несправедливу самотність дівчинки у святковий час у достатньо жвавому та галасливому колі сім'ї став прихід до неї ангела. Після того, коли бабуся прочитала внучці уривок з Євангелія та коли всі заснули після Святої вечері, до Сесілії завітала «з'ява у білих штанах», яку дуже цікавило, як їй спалося: «Хто це – хлопчик чи дівчинка? Сесілії важко було визначити, бо істота зовсім не мала волосся на голові» [67, с. 22]. Істота на ім'я Аріель велично заплутала Сесілію: «Ми майже все знаємо про вас. Це так, як у дзеркалі [...] Ви бачите тільки самих себе. А того, що з іншого боку, бачити не можете» [67, с. 23]. Здивована, а ще більше вражена візитом незрозуміло кого дівчинка відразу пригадала, що, дивлячись у дзеркало одного разу, уявляла собі існування потойбічного світу та його мешканців. Такий спогад викликав у дитини страх та водночас авантюрне зацікавлення.

Отож, простір дому стає тим місцем у фізичному вимірі та духовному переживанні, де був зроблений перший крок спілкування Сесілії та Аріеля, який дозволив вважати його хлопчиком, хоча ангели до жодної зі статей не належать. Далі були марні спроби дівчинки виявити відповіді на логічні запитання: як він потрапив крізь зачинені вікна та двері, чи він справді ангел та навіщо прийшов до неї. Відсутність відповідей на її запитання або відсутність бажання Аріеля розмовляти з дівчинкою на прагматичні теми зумовлює метафоричні пояснення ангела того, хто такі люди: «Кожнісінької секунди Бог зі свого рукава струшує кілька свіженьких новонароджених малят. Фокус-покус! Але й кілька людей зникає назавжди водночас. Довгий-довгий ряд... Сесілія випаде з того ряду» [67, с. 24]. Сесілія, будучи здатною до скрупульозного аналізу дівчинкою, не просить Аріеля пояснити, як вона випаде з «того ряду»: чи йдеться про ряд малят, а вона вже подорослішала, чи мовиться про тих, хто «зникає назавжди», а Сесілія є і буде, чи все ж їй судиться випасти з ряду живих. Це питання не турбує дівчинку – вочевидь, вона має власну відповідь.

В обмеженому просторі дому родини Скутбю, радше у значно більше вузькому просторі кімнати ці слова цілком відповідали вигляду ангелика-дитини, що прийшов до Сесілії. Казкові слова Аріеля, що стискають та вражають серце, ще більше захоплюють спраглу до чарівних переживань дівчинку. Попри своє миле личко, котрим «він нагадував одну з ляльок її товаришки Маріанни» [67, с. 26], Аріель, виявляється, зовсім не юний (хоча питання часу стосовно ангелів діє інакше, ніж для людей): «Ми були уже тут на зорі світу, Сесіліє. Коли твій дідусь був маленький, він провів у ліжку ціле Різдво з важким запаленням легенів. Це було задовго до того, як з'явилися новітні сильні ліки» [67, с. 25]. Намагаючись запевнити Сесілію в правдивості власних слів та пригадуючи дідусеві сумні оченята, «наче двоє покинутих пташенят» [67, с. 25], Аріель назвав ангелів «небесним військом»: «Ми були єдиною командою вболівальників» [67, с. 26]. Обнадійливими для хворої дитини є слова ангела, що він був тут колись і біля дідуса: «Але ж усе минулося. Він цілком одужав» [67, с. 25]. Можливо, і з нею так станеться: присутність ангела її вилікує і скоро вона зможе бути разом із сім'єю за святковим столом. Отож, дім стає вмістищем тих переживань, недуг і страждань, які обов'язково минають, які є звичними і не фатальними. Незмінність, постійність дому з його внутрішнім життям проектує рецептивний пафос, зокрема, радості, відтерміновує готовність читача до кульмінації чи фіналу сюжету.

Поступово ангел пояснює Сесілії, що прийшов до неї з вигідною пропозицією: він розповість їй небесні таємниці, а вона йому – «як це воно – бути з плоті і з крові» [67, с. 26]. Аріель уточнює, що незважаючи на те, що янголи є свідками процесу народження людини на світ, «витрушування її з Божого рукава», він вважає себе дуже обмеженим, бо не знає, що означає жити. Сесілії складно налаштуватися на сприймання ангела («Ангел у моєму домі...» [67, с. 27]): вона звикла до рівноцінних собі співрозмовників, а, окрім того, дівчинка не впевнена, чи Аріель справді ангел, чи не обманює її.

Важливим питанням, котре обговорюють Сесілія та Аріель, є дитинство: вчитель вважає, що «дитинство – лише етап на шляху до дорослості. Тому нам слід старанно виконувати всі наші домашні завдання, щоб підготуватися для дорослого

життя» [67, с. 29], тоді як Аріель запевняє, що «дорослість – це лише етап на шляху до того, аби могли народжуватися діти» [67, с. 29]. У розумінні ангелів спочатку діти з’являються на світ, а, стаючи дорослими, вони спотикаються, «і що старшими стають, то все більше спотикаються» [67, с. 30]. Видається, що слова Аріеля призначені для утвердження цінності та неповторності віку Сесілії. Прийнято вважати, що у підлітковому віці діти подекуди прагнуть пришвидшити власне дорослішання. Проте Сесілія, ймовірно через випробування, що випали на її підростання, здатна «по-справжньому» (що не тотожне «по-дорослому») мислити: дівчинка оцінює своє дитинство як найкращу пору в житті. Слова Аріеля, присвячені Адаму та Єві, підтверджують божественну мудрість її людських переконань: «Коли Бог створив їх, вони були маленькими допитливими дітьми, які лазили по деревах та повагом прогулювалися щойно створеним садом. Який сенс володіти великим садом, якщо у ньому немає дітей, котрі могли б там бавитися!» [67, с. 31]. Скуштувавши заборонений плід, перші люди почали дорослішати, ступили на шлях гріхопадіння та втратили свою райську домівку. Попри це, світ триває завдяки дитині: «Бог потурбувався про те, аби постійно народжувалися діти, здатні знову і знову відкривати світ, і про те, щоб його творіння існувало довіку. Бо ж світ створюється наново щоразу, коли у нього приходить дитя» [67, с. 32]. Своїм народженням вони відкривають світові Бога та Богові світ, «бо око – дзеркало душі, а Бог може бачити себе в людській душі, ніби в дзеркалі» [67, с. 77]. Одного разу прийшла і Сесілія, щоб побачити, що витворив Бог: «Тебе струнули з Божого рукава, і ти, живісінька, беркицьнулася в повітрі і побачила, що все навколо надзвичайно гарне» [67, с. 33]. Думка про те, що вона частина Божої благодаті та з’явилася на світ невипадково, підтримує Сесілію, допомагає їй забути про хворобу та слабкість. Постійне перебування в одній кімнаті, можливе наростання втоми від невласливої для природи дитини нерухомості поступово починає поступатися радісному заспокоєнню. Розгортання діалогу, де у висхідному спрямуванні спіралью вибудовується ланцюг «питання–відповіді–питання– ...», відкриває перед читачем вже новий горизонт художнього світу твору. Рецептивна модель ускладнюється черговим «витком» буттєвої спіралі, опиняється у фокусі нового

«повороту лінзи полярної» – дім перестає бути втіленням фізичної обмеженості, символом емоційного очікування трагедії. Простір дому починає власне саморозширення: незворушні стіни (всередині яких минало ще дитинство дідуся) втрачають фундаментальну стійкість, розступаються перед таємницею дзеркала, за котре поволі заходить Сесілія.

Усвідомлення переваги власної допитливості додає впевненості на рішенні дівчинки стати на круту й звивисту дорогу пізнання: Сесілія прагне зрозуміти Аріеля, розпізнати, що таке небесна домівка. Особливого значення набувають Аріелеві слова про те, що «це світ приходить до дитини», а «народитися – це одержати в подарунок увесь світ із сонцем удень, з місяцем та зорями на синьому небі ввечері; з морем, яке набігає на берег, з лісами, такими густими, що вони й самі не знають усіх своїх таємниць, з дивовижними тваринами, що бродять по горах та долах» [67, с. 32–33]. Так і до Сесілії Скутбю одного разу прийшов світ та дозволив пізнати власну неповторність і новизну, що триватиме доти, доки з Божого рукава струшуватимуться дітки. Цінність дитячого життя для ангелів та інших небесних обивателів переважає над цінністю дорослого, бо «добре Божове серце не хотіло допустити, щоби померли діти. Справедливіше було дозволити їм стати спершу дорослими» [67, с. 34]. Саме тому ангели є дітьми, хоча живуть вічність. Біля себе Бог хоче бачити допитливу грайливу малечу, а не стомлену «прожитими напруженими днями» [67, с. 35] дорослу людину. Дім стає екзистенцією важливості, потрібності, невідповідності – це єдине, що може надати сенсу останнім дням дівчинки.

Аріель стурбовано запевняє Сесілію, що «щось не так на небесах. Щось неправильне відбувається з великим творінням Бога» [67, с. 136]. Ангел, котрий знає справжню вартість, скороминущість та «затіненість» людського життя, теж вважає неправильним, що він має забавляти несправедливо зболену дитину, яка ще не набулася у Великій Божій загадці, а вже мусить покинути її. Звісно, їй доступно зрозуміти «лише частку від цілого» та побачити «усе в дзеркалі, у загадці...» [67, с. 31], проте нечесно забирати у неї навіть ту коротку мить, задля якої вона народилася перед входом у вічність.

Важливим питанням, що однаково турбує і Сесілію, і Аріеля, є відмінність між ангелами та людьми. Єдиним ключем для розкриття правди, як відомо, є розмова, бо саме «слово завжди долає світ видимий і виявляє становище людини ніби на межі світу видимого і світу іншого. Інакше, всі ми живемо на межі різних вимірів дійсності» [36, с. 4]. Читаючи з бабусею Біблію, Сесілія має загальноприйняте уявлення про небесні створіння, а Аріель, будучи вічним Господнім вартовим-помічником, також майже все знає про людей. Тому постає запитання про справжню суть угоди між дівчинкою та ангелом. Особливо цікавим для Аріеля є існування плоті та крові. Ангел розпитує Сесілію про органи чуття, фізіологію людини та дивується загадковості людської природи: йому цікаво, як воно – дихати, що діється з мозком, коли людина думає або згадує, як можна смакувати (для Аріеля залишається зрозумілим лише смакування словами, промовленими співрозмовницею). Під час пояснення ангелові самоочевидних для людини речей Сесілія ніби оживає та набирається життєвих сил. Для розуміння ролі Аріеля звернемося до загального міркування М. Гіршмана: «І роль його – в наближенні до вічної й абсолютної істини, у виході до загальної та єдино істинної гармонії, у світ вічний, абсолютний, але й абсолютно нерухомий, який по суті виключає історичний розвиток і справжню творчість нового» [57, с. 19], тобто тільки ця маленька білява постать вкаже правильний шлях до Бога.

Видається, що, насправді, Аріель все знає про людину та людські якості, але потребує, аби важкохвора дівчинка, розповідаючи йому цілком земні речі, зрозуміла, наскільки загадковою та цінною є людина і яке диво, що вона одного разу познайомилася зі світом: «Увесь витвір Творця, звичайно, загадка, – прорік Аріель. – Та найдивнішим є те, що там чи сям у цій великій загадці знайдуться живі істоти, які самих себе сприймають теж, як загадку» [67, с. 44]. Ідеться, насамперед, про Сесілію: добродушні старання ангела та її дитяча готовність дивуватися утвердили дівчинку, що вона наче глибока бездонна криниця, що «могла б утопитися у власній дивовижній глибині» [67, с. 44]. Коли до неї прийшов батько, аби використати хвилини, що відведені їм побути разом, дівчинка вже не протестує, щоб рідні не розмовляли з нею про хворобу – натомість, щаслива Сесілія запевняє: «Мені

здається, наче я володію світом, тату [...] У моїй власності Сонце, Місяць та усі зорі на небі. Бо я усе це бачила» [67, с. 130]. Так, радісне озвучення простору дому переважає над його фізично відчутними якостями, екзистенція буття розширює горизонт існування.

У постаті Аріеля стосовно Сесілії вбачаємо трансформацію різних іпостасей: ангел приходить як друг, розповідає небесні таємниці та їхній стосунок до земного життя та розплющує очі/прояснює зір на буттєві істини як учитель, а відображає дівчинку як Інший: «Як ми дивимося на світ і що (підкреслення Ю. Гордера. – *Р. К.*) ми бачимо навколо себе, залежить однаково від ока як зорового органу і від внутрішнього ока, що просвітлює простір нашої думки. [...] Наш погляд має сенс, коли бачить своє (відо) чи (зо)браження в Іншому. Інший є дзеркалом нашої душі» [94, с. 45]. Аріель є дзеркалом душі Сесілії, а Сесілія є дзеркалом Бога.

Страшна хвороба та передчасна зрілість Сесілії вкладають у її голову міркування, від яких не по собі навіть ангелові: «Якби я була Богом, то створила би для кожної дитини щонайменше трьох батьків» [67, с. 51]. Брак уваги рідних, невимовна любов до батьків, які не встигають відпочити, турбуючись про неї та Лассе, а також завдяки Аріелю усвідомлена важливість народження дитини («Коли дві із трьох статей забажають дитини, третя може сказати: “Ні, друзі. Одному з нас слід виявити розсудливість. Почекаємо рік або два. Я не готовий зачинати дітей саме тепер. Навіщо поспішати?”» [67, с. 46]) запевняє Сесілію у доцільності внесення зміни у Божі задуми.

Метафорично дзеркальною та загадковою видається модель часу з огляду на казковий сюжет повісті, і далі – з перспективи структурування парадигми радості як цілісної моделі художнього світу твору. У свідомості дівчинки час знаходить різнопланове втілення: хвороба пришвидшує час і робить Сесіліні чуття сприйнятливими до його змін: «Я відчуваю запах Різдва, я можу скуштувати Різдво на смак, я можу чути й бачити Різдво» [67, с. 84]. З іншого боку, недуга дитини поділила час на «до» та «після»: «А нещодавно читала дитячу Біблію, яка належала мамі, коли та була маленькою. Уявити собі лишень, яка стара книжка!» [67, с. 91]. «Нещодавно» – це, ймовірно, в часі лежання дівчинки у ліжку своєї кімнати або

лікарні. Цей період став її (онотологічним) теперішнім та виштовхує в (рецептивне) минуле всі попередні події.

Свої погляди щодо тривалості життя на світі Сесілія, очевидно, переглянула завдяки Аріелю: «Коли я помру, розірветься срібна вервечка з гладенькими перлами, покотяться вони по всьому краю аж до моря, до своєї домівки й своїх матусь-скойок на морському дні. Хто пірне за моїми перлами, коли мене не стане? Хто знатиме, що вони були моїми? Хто здогадається, що цілий світ однієї миті висів на моїй шиї?» [67, с. 92]. Миттєвість світу, що завітав до неї, та світла безодня, куди Сесілія рухатиметься далі, утворюють новий часопростір у межах кімнати дівчинки. Це не наводить на дитину страху, навпаки, вона відчуває осмислену честь/радість власної участі у «безконечній театральній виставі», де вона є частинкою «довгої-довгої вервечки...» [67, с. 133], а тепер прийшла її черга покинути цей ряд.

Для конкретизації екзистенційного пошуку варто наголосити, що Сесілія не боїться розмовляти про смерть, довідавшись від небесного гінця, що люди вже у часі свого існування є на небі [67, с. 124], що вона «позичає своє саяво у Бога», будучи його дзеркалом: «Бо що ти без сонця, а що сонце без Бога?» [67, с. 118]. Все ж дівчинку дратує метушливе ставлення інших до життя та часу: «Це я хвора, тату... [...] а ви ніяк не можете узгодитися з часом. Я маю на увазі, що мусить хтось довідатися, якими є усі речі. Не можна так жити далі» [67, с. 128]. Люди, які мають більше можливостей та часу, ніж вона, нехтують даним їм шансом «підгледіти в щілинку задзеркалля» [67, с. 136]. Турбуючись про важливі побутові речі, люди довкола Сесілії не мають часу, аби відкрити двері власної домівки ангелові, який своєю чергою розплющить їм очі. Дівчинка тепер знає, що вона виграла лотерею, бо вона «людина, якій дозволено здійснити чудову подорож у всесвіті навколо палаючого сонця», їй дозволено «прожити окрушину вічності», а завдяки Аріелю «зуміла відірвати погляд від паперу, на якому малює свій твір, і побачити власну велич у могутньому небесному дзеркалі» [67, с. 137]. Людям не вистачає цілого життя, аби зазирнути у всесвіт, а Сесілія зуміла за короткий час недуги відкрити Бога хлопчикові Аріелю: «Я у цю мить сиджу віч-на-віч з маленькою частинкою Бога. Те, що я бачив чи що розмовляв з його часточкою, означає, що я бачив і

розмовляв з ним самим» [67, с. 135]. Дівчинка знає, що вже завтра закінчатся її відвідини світу, проте вона радіє з того, що випробувала лижі, санки, поговорила з бабусею та пожартувала з батьками, завітала до Маріанни та знайшла різдвяну зірку. Бо все має бути як завжди, особливо, коли йдеться про Різдво. Дім вбирає максимальні сенси буття, в художній моделі він позбувається фізичних меж, обмежень, контурів, заборон, правил – відбувається рецептивна трансформація, за домом закріплюється домінанта парадоксальності, загадковості, невідповідностей. Природна, об'єктивна відсутність життєвого досвіду в дитини, котра цього досвіду вже і не набуде, поєднується із наявним, але цілком беззмістовним досвідом дорослих, перед якими зачинені двері пізнання істини. Простір дому фіксує рецептивні константи, творить гармонію в ланцюжках екзистенційного пошуку, акцентуючи на його радісній складовій.

Більше місяця минуло відтоді, як до Сесілії в гості завітала маленька безволоса постать і назвалася Аріелем. Здається, що звична кімната зі знайомим інтер'єром не може відкрити для людини, яка не здатна навіть рухатися, всього світу. Але саме це стається із домом сім'ї Скутбю. Поява у їхньому домі небесного створіння надала сенсу не тільки останнім дням життя їхньої улюбленої донечки, а всьому їй – а отож, і їхньому життю. Дівчинка, яка дуже сильно хотіла пізнати світ, збагнула, що «ми бачимо усе в дзеркалі, у загадці. Часом крізь маленьку щілинку можна заглянути крізь дзеркало і побачити маленький клаптик задзеркалля. Коли витерти дзеркало начисто, можна побачити більше, але тоді уже більше не побачимо себе...» [67, с. 139]. Так сталося із Сесілією: вона витерла дзеркало начисто та вирушила з Аріелем в нову дорогу, яка вже не матиме кінця: «Ми схожі на Одінових воронів. – Маєш рацію, – відповів Аріель. – І коли ми сядемо на правицю Бога, розповімо йому все, що побачили» [67, с. 156].

У просторі дому Сесілія сутнісно трансформувалася: з радісної дитини вона стала радісним ангелом. Вона покидає сім'ю, рідний будинок, зі сходів якого зазвичай слухає святковий передзвін, Вороновий пагорб, що дарує їй розкішний вигляд та відчуття володіння усім світом. Перехід на новий рівень існування відбувається в межах дому, на підвіконні (як фізичній межі між тут і там – у сенсі:

вдома і не вдома) відбувається екзистенційне розставання з тут-реальним/дійсним і тут-новим-домом. Отож, дівчинка-підліток Сесілія Скутбю, яку хвороба приречла до недитячого лежання у ліжку та миттєвої (свідомої) зупинки життя, пережила, вочевидь, те, що ніколи не трапиться з іншими людьми: вона знає, що означає «зустріч неба і землі» [67, с. 66], вона змогла «зазирнути у всесвіт і вловити якусь частку небесної розкоші» [67, с. 75], Сесілія тішиться, що є шматком «живого чарівного тіста» [67, с. 74], але найголовніше – їй «закрутився» світ [67, с. 131].

Дім став для важкохворої дитини порятунком, а кімната – єдиним сховком для її душі: «Вона кинула погляд у кімнату. Тонесенька смужка ранішнього сонця пролягла через письмовий стіл і підлогу. Кілька промінчиків знайшли під Сесіліним ліжком китайський записник. Він мерехтів і переливався усіма своїми срібними ниточками» [67, с. 157]. Екзистенцію дому безпосередньо пов'язуємо із душею. М. Зубрицька стверджує, що «образ душі, який ми витворюємо, не міститься ані в трансцендентальній площині нематеріального, ані в іманентності знатуралізованого тіла, ані не є чимось надсмісловим, ані чимось зредукованим до способу функціонування суто тілесної природи і взагалі не бере участі в дуалістичній грі опозиції ментальності та матеріальності. Тобто душа не є чимось, але й не є нічим. Інакше кажучи, ми можемо душу представити, але ніяк не можемо безпосередньо її сприймати, споглядати і виразити в завершеному і повному представленні. Вона якось таємниче зникає, як тільки починаємо про неї говорити. [...] Іншими словами, душа є неосяжним пунктом [...] Насправді таємниця нашої душі лежить перед нашими очима. Єдина проблема – як зуміти навчитися бачити її» [94, с. 42]. Сесілія в радості досягла цього пункту, вона погодилася зробити власну душу Божим оком. Кімната Сесілії назавжди збереже її дружбу з Аріелем, їхні прогулянки та таємниці. А записник стане тією частиною її душі, котра завжди із неба охоронятиме її сім'ю та означатиме: ТУТ БУЛА СЕСІЛІЯ СКУТБЮ. Власне цей, матеріальний, символ зосереджує екзистенційний центр дому, що має вирішальний вплив на побудову рецептивної моделі. Сприймання відбувається від наперед відомої трагічної розв'язки сюжету, окремі рецептивні рівні конкретизуються в діалогах на тлі цілковито статичного інтер'єру – цю статичність не порушують епізодичні

втручання інших персонажів, загальна ж інтерпретаційна перспектива ґрунтується на домінуванні екзистенційних констант, на осмисленні та враженні першовідкривання надскладних буттєвих координат.

Розбудова рецептивної моделі пізнання радості в призмі художнього світу повісті Юстейна Гордера може бути репрезентована як Бартівська динаміка тексту, що «заснована на парадоксі»³. Щоправда, в аналізованій художній моделі текстові прийоми застосовані не завдяки переважанню замовчування як текстового прийому, а радше – у нагромадженні мовлення, у навмисному прагненні зібрати якомога більше важливих питань і деталізувати якомога більше відповідей (складність других визначається тим, що сутнісні відкриття вкладаються в уста дитини, понад те – дитини в останніх днях земного життя). Ймовірно, деталізований діалог має ознаки прийому ретардації – однак лише на рівні рецепції та розгортання емоційного пафосу (рівень смислотворення), але не на рівні безпосередньої нарації. Отже, статика (фізична), незворушність і постійність (психологічна) дому виразно корелює із контурами герменевтичного кола, де вихід «за межі» не означає втрати, навпаки – це вихід на новий рівень само/буття-пізнання-розуміння-сприймання, що забезпечує цілісність структурування поетологічної парадигми радості.

2.3. Часопросторові «координати» пам'яті як домінанта реалізації художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка»

Проблема співвідношення часу і простору в художньому творі, а також панорама основних категорій для найточнішого означення/означування таких кореляцій є однією із ключових у новітньому літературознавчому дискурсі. Позаяк література як мистецька форма в особливий спосіб освоює (пізнає, відтворює, оцінює, інтерпретує тощо) дійсність, зокрема її часопросторові форми, а

³ «Це статична динаміка: завдання полягає в тому, щоби, за вихідної цілковитої відсутності відповіді, підтримати інтерес до загадки; в той час як фрази нетерпеливо вимагають подальшого “розкручування” сюжету, не можуть встояти на місці і рвуться вперед, герменевтичний код діє у зворотному напрямку: на його долю випадає розставляти на шляху дискурсу різноманітні стримуючі перепони [...] його структура реактивна за самою своєю суттю, позаяк незворотному поступальному руху мовлення він протиставляє ешелоновану систему ретардацій: питання і відповідь розділені величезним простором, заповненим всеможливими прийомами затримування, причому емблемою цього простору цілком могла б послужити риторична фігура «умовчання», мета котрої полягає в тому, щоби перервати фразу, створити напруження і відвести нашу увагу в бік (це вергілієве Quos ego)» [19, с. 88].

літературознавство серед іншого акцентує на зв'язку мистецтва з дійсністю, то і параметри художньої репрезентації реального часопростору викликають наукове зацікавлення як на методологічному, так і на поетологічному рівнях. Науковці сходяться на думці, що часопростір є тим чинником, що інтегрує художній текст у суспільну та історичну «позатекстову» дійсність, а також створює кореляції на культурному рівні [232, с. 18]. Зокрема, С. Луцак вважає хронотоп «ще однією формою існування авторського проекту світу, який наскрізно виявляється в усіх знаках художньої системи» [148, с. 133]. Часопростір як з'єднувальний елемент і водночас тло для створення художньої дійсності визначає авторську модель художнього твору, напрями розгортання сюжету (особливо, його фабульного втілення) та смислове наповнення твору. Традиційно визначаємо хронотоп як взаємозв'язок часових і просторових відносин у художньому творі на основі позиції М. Бахтіна, який уважав часопростір «культурно осмисленою позицією художнього твору, більш стійкі й об'ємні моделі якої складаються із елементарних. Кожен мотив має свій хронотоп, а отже, вони можуть співіснувати, взаємовключатися, переплітатися, зіставлятися, протиставлятися, або перебувати в більш складних взаємовідносинах» [21, с. 400–401]. Отже, хронотоп є не лише організаційним центром фабули та важливим чинником сюжету твору, але й емоційно та ціннісно забарвлює його, виконуючи в «центрі координат» художнього твору важливу жанрову роль, адже «жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, при цьому у літературі провідним началом у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (істотно) і образ людини у літературі; цей образ завжди суттєво хронотопічний» [21, с. 405].

Сходження двох визначальних літературних параметрів – часу та простору – у понятті «хронотоп» відбувається у трактуванні О. Ухтомського: зведення окремих точок до універсального статусу «живі та невідворотні з буття події; ті залежності (функції), в котрих ми виражаємо закони буття, вже не відокремлені криві лінії в просторі, а “світові лінії”, котрими пов'язуються давно минулі події з подіями даної миті, а через них – із подіями майбутнього, що зникає вдалині» [230, с. 342] надає втіленим у художньому творі подіям екзистенційного значення.

Моделююча роль хронотопу увиразнена у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка», що засвідчує початок експозиції. Перший рядок роману-послання чи, як зазначено в анотації українського перекладу, «роману-загадки» [65, с. 2] апелює до часу: «Мій тато помер одинадцять років тому» [65, с. 3]. Композиційна особливість роману як «історії в історії» виявляється у створенні уявлення про оповідь подій минулого, і таким способом в акцентуванні на хронотопічній складовій моделювання художньої дійсності. Художній простір наповнений естетичним змістом та є суб'єктивно змодельованим. Варто погодитися із диференціацією часу, котру запропонувала Н. Копистянська, позаяк кожна оригінальна авторська модель художнього світу починається з інтенційно заданої моделі цього базового «трикутника», а художній простір, будучи «власністю автора», трансформується у нову дійсність. У контексті вивчення хронотопу запропоноване чітке розмежування: «час», «поняття часу» та «образ часу» [120, с. 10–11]. За визначенням Н. Копистянської, «час» є основою художнього часу, тобто базою для створення нової дійсності; «поняття часу» існує у свідомості людей, тобто цілком відокремленим є «поняття часу» митця від «поняття часу» реципієнта; «образ часу» – це реалізація «часу» в мистецтві, його художнє осмислення у літературному творі, форма його існування. Той самий поділ характеризує «соціально-історичний час», який залежить від суспільства та його розвитку. Відповідно «поняття соціально-історичного часу» є усвідомленням автором, оповідачем, героєм та читачем розвитку суспільства в цей момент, а «образ соціально-історичного часу» є вже результатом художнього опрацювання.

Зважаючи на те, що роман має форму листа батька, померлого від страшної хвороби за 11 років до моменту початку нарації, до свого вже 15-літнього (на момент розгортання нарації) сина, тісно пов'язаним із хронотопом сюжетотвірним елементом є пам'ять. Лише пам'яті Георг завдячує образом тата. Фотографії та відеозаписи частково «уявнюють» постать батька. Єдиним справжнім власним спогадом підлітка про тата є розмита картинка, як вони удвох сиділи на терасі і дивилися на зорі, а все решта – лише ілюзія, здогадки, почасти химерні фантазії. У цьому контексті моделюючу функцію виконує радість, зокрема, її хронотопна

організація є відповіддю на питання спогадів. Перед-радість від того, що батько і син удвох писатимуть-читатимуть лист (хоч і в такий дивний спосіб, проте «що б ми не називали реальністю, вона відкривається нам лише в процесі активної побудови, в котрому ми беремо участь» [198, с. 364]), поєднує щонайменше дві дійсності: дійсність батька та дійсність сина. Кожна із цих «дійсностей» має власні параметри хронотопу, це радше два хронотопи зі «спільним знаменником» – простором, однак із цілком відмінними «чисельниками» – переживанням часу. Спілкування батька зі сином є «святом пам'яті, не організованої і не переможеної», при цьому «справа в характері пам'яті, в її діапазоні та спрямованості. Сам спогад, співвіднесений із платонівським анамнезисом, прагне до творення реальності, яка вже не існує в цьому житті, але перебуває вічно. Повторення минулого в теперішньому, збирання дитинства з найменших частинок заворює своєю схожістю до справжнього містичного повернення» [39, с. 132]. А «перепроживання» з батьком батькової історії – це шлях до себе, до моменту свого народження.

Ще не відкритий лист від батька є механізмом, котрий запустить машину часу, яка може переносити з минулого в майбутнє через теперішнє лише двох чоловіків. Мандри набувають статусу істини для їх учасників: для батька – це єдина можливість бути, а для сина – своєрідний маркер екзистенції, оскільки біологічний/генетичний зв'язок породжує підсвідому потребу сина бути продовженням тата. Читання Георгом листа від покійного батька є реконструюванням минулого, передусім (що видається особливо важливим у контексті реконструкції радості) – його найкращих моментів. Ймовірно, батько свідомо зосереджує увагу сина на романтичній історії свого кохання, адже знає, що останні спогади дитини про нього складаються із сумних очей та змарнілого обличчя несхожої на себе людини на лікарняному ліжку. Вочевидь, не такими хочуть залишитися батьки у пам'яті своїх дітей, проте, покидаючи їх малими, не мають іншого виходу. Однак Ян Улав знайшов вирішення. Він з'явився у житті свого сина в неочікуваний, але потрібний момент: «Якось я піднявся на другий поверх, щоб побажати “на добраніч”, і застав їх (маму і її другого чоловіка Йоргена – прим. наша. *Р. К.*) у ліжку в обіймах одне одного. Картина не дуже сподобалась

мені, тож я одразу розвернувся і, скрадаючись, зійшов униз. Можливо, я реагував би зовсім по-іншому, якби Йорген був моїм справжнім татом. А може, й ні. Не хочу сказати, що побачене викликало в мене огиду. Але ж могли би принаймні зачинити двері до спальні чи попередити, що йдуть спати. І я б не почувався дурнем. Не відчув би себе таким самотнім...» [65, с. 68]. А лист тата, рідного тата, ніби вихоплює Георга із самотності та пропонує пройти разом цікавий шлях, на якому серед іншого було кохання.

Інколи у читача виникає враження, що він губиться в часових нашаруваннях подій у романі, але радість, що пронизує часопростір, повертає рецепцію у потрібну дійсність, радше її часову конкретизацію. Лист Яна Улава синові Георгу є «мостом між реальностями», «точкою перетину часів та просторів». Реципієнтові складно визначити основний час у романі, адже час дії у листі – це кінець 1970-х років, час написання листа батьком – 1990 рік (коли Ян зрозумів, що незабаром помре), час прочитання листа Георгом та його розповідь – 2005 рік, хоча це теж дві окремі дійсності. Крім того, у своїх спогадах батько стрімко поєднує власні дитинство і теперішнє – часи, що для його сина зараз однаково є минулим. Детальні описи та спогади наближають маленького читача до описаних татом подій: «Дівчинка з карими очима мешкала на Ірисовій вулиці. Ми не розлучалися цілими днями, відколи навчилися ходити, принаймні відколи навчилися говорити [...] Минуло якихось дванадцять чи тринадцять років, однак відтоді ми так ні разу й не бачилися. Ми завжди бавилися удвох у великому саду на Конюшинній, між кущами, квітами та деревами. Це в тому житті ми були вивірками, так, справжніми вивірками [...] Мені згадалася пісенька, яку хтось із нас підслухав удома, і вона прижилася під час наших забав у саду: “Маленьке хлопча любить мале дівча. До смерку в цьому раю будують країну свою...” – Але ж ти мене не впізнав... – у її голосі все ще вчувалося розчарування, майже образа. До мене раптом заговорила семирічна дівчинка, а не доросла двадцятирічна жінка» [65, с. 88].

Видається, що втрата 4-річним хлопчиком батька та їхнє возз'єднання через 11 років надає хронотопу нового якісного значення, обрамлюючи його у підкреслено радісний контекст. Синтез подій, котрі відсилають до різних часових рівнів, зокрема

різних вимірів минулого, створюють враження «полічасовості», котра, попри накладання різних часових і просторових площин, створює цілісне бачення реальності у призмі саме радості.

Роман Ю. Гордера сповнений символами, важливими знаками для усіх учасників історії про Помаранчеву Дівчинку. Матеріальним атрибутом хронотопу є старий червоний дитячий автомобільчик, що однаково багато значить для батька та сина. Для Яна машинка була єдиним зв'язком із сином, тим, що назавжди збереже для сина, а потім, можливо, і для його дітей, пам'ять про Яна Улава: «Новим штрихом до цієї історії стала розмова із сином, яку раптом пригадала бабуся. Тоді тато наполіг, щоб ніхто й ніколи не смів викидати червоного дитячого спортивного автомобіля. Бабусі здавалося, що вона майже дослівно пам'ятає ту розмову в лікарні. – Нізащо не викидайте спортивного автомобільчика, – сказав тато. – Дуже вас прошу не робити цього. Він багато важив для нас із Георгом в останні місяці. Я хочу, щоб Георг зберіг його. Розкажи йому коли-небудь про моє побажання. Розкажи, коли він підросте і помудріє, щоб зрозуміти, чому я так прагнув зберегти цю машинку для нього» [65, с. 9].

Для Георга автомобіль став поштовою скринькою, «камерою схову» для спогаду про батька. Червоний дитячий автомобіль – це те, що не змінилося з плином часу, те, що робить минуле реальним, справжнім. Хлопчик не один раз задається питанням, чи не існує простіших способів надсилати лист у майбутнє, аніж запитати його до старого дитячого автомобільчика. Проте читаючи написане батьком, хлопчик наче дорослішає, починає розуміти батьків задум, і згодом усвідомлює, що є листи, котрі читаються не відразу. Вони мають пролежати свій час у коморі чи шухляді, поки «адресат» буде готовим до того, щоб ознайомитися з ним. Один із таких листів і потрапив у руки Георга Рьоеда із Джмелиної вулиці.

Радість у романі чітко окреслена часопросторовими маркерами – радість модифікується, а відтак, видозмінюється її хронотопна конфігурація: спочатку передочікування чогось таємничого (попереду, як казав тато, «хвилююча історія»), незрозумілого, потім – радість хлопчика через те, що тато довірив йому таку інтимну історію: «Я враз ніби почув його басовитий голос, і то не з відеозаписів, а

реальний, немовби тато знову ожив і сидів разом з нами ось тут, у кімнаті» [65, с. 8], далі – радість через свою участь у цій історії, а потім вже – радість Георга-«переможця», який відчуває тепер відповідальність співавтора такої доленосної розповіді. Наприкінці роману хлопчик пригадує собі співачку Наталі Коул: «Може, б нічого надзвичайного в цьому й не було, якби не те, що Наталі Коул співає дуєтом зі своїм батьком майже за тридцять років після його смерті. З технічного погляду, це не надто важке завдання. Наталі Коул достатньо лише було «наспівати» свою партію на давній запис Ната “Кінга” Коула, зроблений сорок літ тому. Можна навіть сказати, що вона піднесла батьків голос на нові висоти» [65, с. 139].

Коли 15-літній Георг бачить старі світлини, що «належать іншому, не нинішньому, часові» [65, с. 4], його переповнює гордість від того, що він єдина дитина свого тата, що тато написав ЙОМУ «листа в майбуття» [65, с. 6], що є речі, які стосуються лише їх двох. Можна уявити собі урочисте хвилювання Георга, бо ж він одержав лист від людини, якої вже нема серед нас. Гордість хлопчика переплітається із тією глибокою радістю, яку не можна виявити лише посмішкою.

Радість у романі виконує роль змістового лейтмотиву та сюжетотвірного чинника. Форматуючи поступово рівні художнього хронотопу, поєднуючи в одному проблемному полі кілька переживань того самого часу, моделюючи різну перспективу рецепції та інтерпретації, радість як концепт дає підстави означити роман «Помаранчева дівчинка» «багаторівневим романом-казкою», таким способом, вважаючи її важливою складовою моделювання художнього світу роману. Написавши листа у невизначене майбутнє, адже, як цілком слушно стверджує сам Георг, він міг одержати лист і в іншому віці, батькові вдається розпочати життєво важливий для себе і сина діалог. Хоча лист архітектонічно є оформленим монологом, послання Яна Улава видається насправді поштовхом, приводом до розмови, яку нібито ніхто не наважувався розпочати. Як стверджують дослідники, «діалог є найсерйознішим принципом, яким керується ця дійсність, і він є найдосконалішим способом її пізнання. Він є життєдайною і життєтворчою силою: він оживляє і персоніфікує (або персоналізує; М. Бахтін навперемін вживає обидва ці терміни) все, до чого доторкнеться» [143, с. 187]. Особлива роль у діалозі батька з

Георгом належить питанням-ремаркам. Іntenційні повороти (вони ж – комунікативні прийоми) батька «вплутують» Георга в історію, що була дотепер історією тільки двох закоханих. Ян ставить синові запитання, відповісти на які дитина може лише інтуїтивно: «Чи можеш пояснити: 1) навіщо їй так багато помаранч? 2) чому у кав'ярні заглядала мені глибоко у вічі, тримаючи за руку і не мовлячи ні слова? 3) чому ретельно вивчала кожнісіньку помаранчу на Юнгсторгет, добираючи їх так, щоб жодна не була схожа на іншу? 4) чому нам не слід зустрічатися аж півроку? І найбільша загадка з усіх загадок: 5) звідки вона знала моє ім'я?» [65, с. 61–62]. Звісно батько знав відповіді на всі ці запитання, але, очевидно, важливим було, аби Георг задумався зараз над тим самим, що турбувало Яна 16 років тому. Тільки так вони зможуть ще раз по-справжньому познайомитися. Георг матиме свої відповіді на ці запитання, у процесі читання він дізнається татові відповіді, а подібність його і татових рішень зблизять Яна та Георга: «Серце, інтуїція і совість – найбільш далекоглядне, що є у нас, це вже не наш особистий досвід, але досвід поколінь, донесений до нас, по-перше, соматичною спадковістю від наших предків і, по-друге, переданням слова й побуту, що передавалися з віку до віку як накопичений досвід життя, художності та совісті народу та суспільства, в котрому ми народились, живемо й помremo» [230, с. 343]. Тому однаковість відповідей батька і сина на ті самі питання, незважаючи на різні часові проекції, є «позасвідомо» зумовленою.

Окрім того, наратив твору постає для читача не просто описом позавимірною спілкування батька з сином, але є оформленням для іншої історії. У цих двох планах спостерігаємо почасти казкові елементи. Передусім спілкування Георга з татом відтворене у дещо магічному плані. Батько не лише оживає для сина, він прямує з ним пліч-о-пліч романтичною та загадковою історією «одного кохання», до якого безпосередньо причетний хлопчик. На межі минулого та теперішнього перед Георгом-читачем постають загадки: найперша пов'язана зі зниклими записами Яна, котрі він завершив ще до лікарні. Загадковістю й частково навмисною таємничістю огорнені постаті та події татової розповіді: хто така Помаранчева Дівчинка, хто суперник Яна, котрий підвозив Вероніку на «білій тойоті»? Цілковите змішання

дійсностей через використання різних варіантів хронотопного синтезу стирає межу між реальністю та фантазією.

Радість становить те емоційно-психологічне тло, де у ненав'язливий спосіб батько виховує сина з одинадцятирічної ретроспективи. Проте, всі татові слова для хлопчика є «надпотрібними», корисними, своєчасними, важливими. Містичним є зв'язок татового листа з телескопом Габбла. На самому початку листа Ян перебиває сам себе, щоб перепитати Георга про сьогоднішній етап роботи над телескопом: «До речі, що чувати про телескоп Габбла? Ти щось знаєш? Чи зуміли астрономи зробити нові відкриття про те, як влаштований наш Всесвіт?» [65, с. 16]. Читач разом із Георгом відчуває хвилювання. По-перше, незрозуміло, навіщо батько про це питає. По-друге, звідки він може знати, чи цікавиться Георг цим питанням і чи є воно для хлопчика актуальним. Безперечно, це питання може бути сприйняте цілком прагматично: батько встановлює у такий спосіб зв'язок із сином. Проте читач, сприйнявши перші рядки батькового листа та перші синові роздуми і рефлексії, впевнюється у тому, що жодної прагматичної функції батькові питання не виконують, оскільки обох поєднує незримий магічно-казковий зв'язок. Тим паче, що складний (з погляду сугестії емоційного стану) рукопис, написаний батьком, стає в дитячій уяві фотоальбомом із новими фотографіями: «Немов розгортаєш фотоальбом з новими, ще небаченими світлинами, на яких зображено тата і мене» [65, с. 10].

Суперечливість та неоднозначність почуттів Георга зумовлена і його ставленням до матеріальних атрибутів (ознак) колишньої присутності батька: з одного боку, 11 років – тривалий період у житті та дорослішанні хлопчика, який, вочевидь, ніколи не вдасться наздогнати чи «перемотати назад» як відеокасету, тому Георг частково ображений на тата, який покинув його у відповідальний час. Усвідомлення Георгом давності «співбуття» з татом виражене його ставленням до «іншочасових» фотографій та до їх переглядання як підглядання за тими, «кого вже немає серед нас» [65, с. 4]. З іншого боку, ідентифікування себе на світлинах поряд із татом – у спільному часі і просторі («На одній зі світлин ми сидимо з татом на жовтій шкіряній канапі у вітальні. Схоже, він розповідає мені щось дуже гарне.

Канапа й далі стоїть у вітальні, але тато на ній більше не сидить» [65, с. 3]), спільного звучання свого «писклявого» голосу та його баса скорочують часову та просторову дистанцію між двома світами – «тодішнім і нинішнім» – накладають подвійну відповідальність на Георга (за себе та батька) за все те, що вони пережили разом.

У цьому контексті доцільним видається поняття «просторової хронікальної пульсації» (Іво Поспішил) – «не природне ритмічне коливання регулярного характеру, а зміна просторової амплітуди, котра полягає в розширенні та стягуванні» [195, с. 72]. Для розгортання та конкретизації моделі художнього світу «Помаранчевої Дівчинки» типовими є зміни вектора та меж хронотопу.

Ще одна історія, важлива для розуміння сенсу твору й окреслення його хронотопу – це розповідь про Помаранчеву Дівчинку. Доцільно ствердити, що це «історія про Попелюшку сьогодні»: інші герої, інші обставини, навіть інші власні правила, проте – та сама нездоланна сила кохання: «[...] всі казки мають свої правила, можливо, власне правилами вони різняться між собою. Ніколи не конче розуміти правила, достатньо лише їх дотримуватися. А порушиш – прощайте обітниці! [...] Чому Попелюшці потрібно було повернутися додому з балу в королівському палаці до опівночі? Уявлення не маю, і Попелюшка, мабуть, не мала теж... Але якщо вже ти дав себе заманити в дивовижне казкове царство, то запитувати про таке – зась! Тоді вже треба лиш пристати на умови гри, якими б незбагненними вони не були. [...] У моїй казці правила інші» [65, с. 79–80]. Водночас, батько сам порівнює кохану зі Сплячою красунею: «Вона була одягнена в казково гарну літню сукенку, таку ж палахкотливо червону, як квіти під високою стіною, якими я милувався. Може, позичила сукню у Сплячої красуні, подумав я, або відібрала в якоїсь феї [...]. Здавалося, вона застигла і не зможе отямитися ще годину або й дві. Та врешті скинула із себе заціпеніння. Спляча красуня проспала сотню літ і ось прокинулася знову до життя, немов і не засинала...» [65, с. 84–85]. Так само як Помаранчева Дівчинка – «ніби за велінням чарів, вона вже стала поміж мною та рештою світу» [65, с. 26] – батько своїм листом прагне поділити життя сина на дві частини.

Ймовірно, казковими порівняннями тато спрощує своє завдання, оскільки в будь-який момент можна відповісти: «“Бо такі правила гри”, коли не знаєш відповіді на запитання» [65, с. 55]. Можливо, навпаки, батько знає відповіді, але таким способом він розширює простір для уяви сина. Підсумовує казку Яна Улава чи не найважливіший її елемент – народження сина: «Більшого щастя годі собі було й уявити! Почався новий розділ казки з цілком новими правилами» [65, с. 116]. Тут хронотоп виконує особливу роль: посередині історії починається новий відлік, новий якісний етап у житті головних героїв. Часова багат шаровість роману подекуди змушує автора акцентувати на взаємозв'язках часових пластів, проте детальні та розлогі описи подій спрощують сприймання.

Казкова дійсність, як видається, існує понад/вглибині інших дійсностей: татової до народження Георга, спільної з Георгом, самотньої дійсності Георга без батька. Назва казки про Помаранчеву Дівчинку, а саме «Прийди-у-світ-моїх-снів» [65, с. 54], натякає на потенційну безконечність людського життя, коли про людину пам'ятають, коли дрібні речі, що належали колись покійному, збережені тими, хто його любить, навіть нехай ця річ стоятиме у комірчині та припаде пилом.

Давши можливість батьковій історії «статися знову», Георг надав «екзистенційності» самому собі, тому що «життя лише в теперішньому неможливе; ми постійно скріплюємо речі й події клеєм пам'яті [...]. Ми відштовхуємося від розповіді про минуле, коли, кажучи “я”, безапеляційно стверджуємо, що є природним продовженням людини, котра (за свідченням наших батьків чи книги актів громадянського стану) народилася в певний час певного дня певного року, в певному місці. [...] Це переплетення індивідуальної та колективної пам'яті збільшує тривалість нашого життя, продовжуючи його назворот у часі, та постає перед нами як обіцяне безсмертя» [264, с. 247–248].

Юстейн Гордер сміливо експериментує із часом, що є характерним для літератури ХХ–ХХІ століть. Тут ця гра з часом порушує традиційну лінійність, автор творить свій час, інакший. Для нього важливо, щоби читач одночасно перебував у створених ним реальностях: на початку розповіді про Помаранчеву Дівчинку Ю. Гордер устами Яна Улава прокладає місток між батьком і сином, між

«тодішнім» та теперішнім. Лише спогад Георга про тата може зблизити їх і ніби оживити тата, для нього «час уже давно перестав бути мірилом віку» [65, с. 11].

Проблема часу, яку автор спробував вирішити в оригінальний спосіб, є своєрідним обрамленням роману: позачасове звернення батька до сина починає роман, а підсумовує його те найважливіше питання Яна до Георга, яке він «проанонсував» ще на перших сторінках свого листа: що таке час? Це питання виринає не раз у листі, і, можливо, не випадково: на кожному новому етапі романтичної історії відповіді можуть різнитися. При цьому автор роману наполіг на власному розумінні буттєвої єдності часу та простору, що вклав в уста Яна Улава: «Нам не тільки визначено місце в бутті. Нам відміряно і час» [65, с. 11]. Можливо, інтенція передбачала наявність відповідей у протагоніста (-ів) роману й історії про Помаранчеву Дівчинку, однак рецептивний горизонт (увібравши смислові глибини таємничої історії Яна Улава та його Вероніки) переконливо свідчить, що у безпосередньо змодельованому художньому світі роману це питання так і залишилося відкритим (що, водночас дає всі можливості для інтерпретаційної свободи читача).

Значною мірою саме хронотоп увиразнює провідну ідею роману. Радість переживається із сумом: по-перше, Георг, читаючи татову історію, розуміє, що багато чого вже не станеться; по-друге, історія кохання Яна і Вероніки не продовжиться вже ніколи; по-третє, невимовним болем було для тата розуміння того, що злодії крадуть його час, їхній час з Георгом («Та злодії вже на порозі, Георгу. Непрошені гості почали висмоктувати з мене життєві сили» [65, с. 14]). Зрештою, як би Георг не намагався зберегти спомин про тата, час помалу забирає із собою останні залишки його спогадів: дійсних, уявних, заново здобутих завдяки транспортованому червоним автомобільчиком листові.

У романі Ю. Гордера об'єктивна дійсність є важливим, проте не визначальним елементом художнього хронотопу. Стосовно моделюючої ролі часопростору варто поміркувати над позицією В. Кизиловой, котра стверджує, що «у хронотопічній структурі повісті визначальним постає час, що моделює художню структуру тексту. У його залежності певною мірою знаходяться дії і вчинки персонажів твору.

Підпорядковуючи собі мотиви їх поведінки, час виступає генератором сюжету твору» [110, с. 141]. В аналізованому романі для особистісної рецепції читача важливим є авторське відчуття часу і простору. У «Помаранчевій дівчинці» можемо простежити всі необхідні складові художнього хронотопу. Зовнішній та внутрішній хронотопи є специфічним вступом у сюжет: із самого початку читач знає, про кого йтиметься далі: «Завдяки формально-змістовому значенню хронотоп творить власні цінності, котрі спрямовують розгортання сюжету та визначають власні акценти стосовно моделювання художнього світу» [22, с. 406].

Диференціація хронотопу дає можливість конкретизувати способи репрезентації концепту радості у творі. Скажімо, топографічним хронотопом є Ірисова, а потім і Джмелина вулиця в Осло, що разом з іншими символами є «місцем зустрічі» (хоча і віртуальним) поколінь, історій та життєвих шляхів. Хронотоп персонажів теж яскраво представлений у творі Ю. Гордера: разом зі зміною часу та місця дії змінюється і «психологічна постать» героїв (юний, недосвідчений та не зовсім пристосований до життя Георг до прочитання батькового листа та відповідальний, рішучий «співучасник давноминулої історії» під час прочитання та потому; миле, схоже на вивірку та завжди одягнене в помаранчевий колір дівчисько на ім'я Вероніка на початку татової розповіді та впевнена у собі, доросла викладачка Академії мистецтв, яку щодня бачить Георг). Саме хронотоп персонажів провокує читача до постійних «стрибків» із однієї реальності в іншу. Спочатку автор заглиблює читача в заплутану, таємничу та подекуди містичну історію кохання, починається «рецептивне звикання» до лінійної, послідовної оповіді – як раптом один із оповідачів у романі, Ян Улав, питає сина про те, що діється зараз, 11 років потому. Вже своїм першим запитанням тато створює невловимий, на перший погляд, зв'язок із сином: «Чи добре тобі сидіти, Георгу? Я хочу, щоб ти зручно вмовився, бо я розповім тобі хвилюючу історію...» [65, с. 8].

Юстейн Гордер є майстром конструювання не лише питомо художнього часу і простору (причому у романах автора спостерігаємо як об'єктивний, конкретний простір, так і суб'єктивний, особистісний), але й окреслення рецептивного поля хронотопу, його інтерпретаційної перспективи. Адже простір – не лише місце та

обставини певної події, як і час – не лише позначення у календарі чи пора доби. Ці параметри мають значно ширше функціональне призначення, позаяк виразно проектують рецептивне зусилля, формують такі важливі якості, як людська свідомість, характер, становлення. Категорії простору і часу сприяють художньому втіленню й осмисленню поняття радості та його модифікації. Автор сконструював у творі різні ситуації, що яскраво (подекуди драматично, або й трагічно) відтворюють різні відтінки радості та різні переживання радості головними героями. Похідними від ключової для цього дослідження проблеми є низка інших, які заслуговують на увагу та вивчення, зокрема, проблема продовження дитинства на ментально-психологічному рівні, проблема діалогу поколінь, своєрідність творення цілісного художнього світу в калейдоскопі різноманітних смислових домінант тощо. Залишаючи поза контурами цього дослідження питання стильової манери автора, погоджуємося із висновком М. Зубрицької: «Модерністична та постмодерністична література заперечує історичний час, що засновується на принципі механічної калькуляції, і творить новий вимір віртуальності чи часової вибіркості, які закорінені в множину можливостей. Мабуть, саме тому метафора лабіринту як системи невичерпних можливостей вибору, так і місця неперервної зміни орієнтації на дезорієнтацію і навпаки, стала улюбленим художнім засобом письменників-експериментаторів ХХ сторіччя» [94, с. 201]. Художній світ роману «Помаранчева Дівчинка» – майже всуціль експериментування із хронотопом, творення реальності(-ей), де онтологічно-аксіологічний центр зосереджений у дитині та її само/заглибленні-зануренні-пізнанні-осмисленні із чітко визначеним емоційно-подієвим горизонтом, що відкриває значну інтерпретаційну перспективу.

2.4. Особа/особистість як центр художнього моделювання сучасної прози про дітей/дитинство

2.4.1. «Особоцентричність» як композиційна домінанта моделювання світу дитинства в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько». Поняття «самого себе» (що лише значно згодом стане полем змагань розуміння) виправдано та аргументовано становить як композиційний, так і

смысловий центр художньої моделі у романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько». Це поняття має значну текстову панораму для репрезентації, водночас здобуваючись на стрімке примноження значень через застосування не лише словесного канону літератури, але й завдяки активному включенню в оповідно-розповідний простір твору засобів візуалізації та символізації. Яскраво індивідуалізована, драматична, почасти – трагічна персоносфера роману складається з численних «сам собі»/«сам для себе»/«сам про себе» тощо. Загалом конфігуративний простір наративу розбудовується довкола однієї центральної постаті – Оскара Шелла, проте жоден із персонажів не набуває статусу другорядного (з погляду композиції)/другорядності (з погляду рецепції та інтерпретації).

Контекст дослідження літератури про дітей і світ дитини охоплює різновекторні, проте взаємодоповнювані та взаємопов'язані елементи моделювання художньої дійсності. Одним із таких елементів є персонажна система твору, котра водночас конкретизує історію (основа наративу), спрямовує виклад, наперед формує аксіологічне тло рецепції та максимально і підкреслено інтенційно зумовлює інтерпретацію. Особливої ролі система персонажів набуває з позиції жанрологічного аналізу роману, адже стає можливим багатопланове поєднання різних характеристик для створення цілісного образу художнього твору. За власним, системотвірним, принципом модель фікційного світу в романі Джонатана Сафрана Фоера «виростає» із калейдоскопічності, «багатонашаровуваності» смислових рівнів, на кожному із яких домінує певний особистісний феномен (характер, доля людини, ключова подія у житті тощо). Як відомо, персонаж твору центрує сюжет та дію, структурує авторську модель та творче сприймання. На нашу думку, суворо обмежена та чітко окреслена велика кількість героїв однаковою мірою згущують та насичують сюжет твору залежно від інтенцій автора.

Саме персонажна домінанта творення (моделювання) художнього світу дитинства з головним героєм-дитиною репрезентована в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» (англ. «Extremely Loud and Incredibly Close»; у російському перекладі «Жутко громко и невероятно близко»).

Автор світового бестселера «Все освітлено» (англ. «Everything is Illuminated») обрав головним персонажем 10-річного хлопчика-напівсироту, котрий своєю поведінкою та вчинками актуалізує, а переживаннями (по-різному втіленими) освітлює трагічні події в Америці 11 вересня 2001 року. Як зазначив У. Еко «трагічний сюжет, за Аристотелем, втягає персонажа до низки подій, кардинальних перемін, упізнавань, різноманітних випадків, які викликають жаль і страх і які досягають кульмінації в катастрофі; додамо, що сюжет роману розвиває ці драматичні одиниці в безперервних розповідних серіях, які в популярному романі самі собою добігають кінця. Вони повинні розмножуватися, наскільки це можливо, *ad infinitum*» [81, с. 162]. Оскар Шелл «нанизує» «драматичні одиниці» і з окремих пазлів-особистісних доль викладає химерну піраміду смислу, де стираються межі світів (дорослого/дитячого), де неминуче взаємотрансформуються онтологічні площини: роман про дитину, вбираючи інтенцію роману про дитинство, виходить на рецептивний рівень філософсько-ідеологічно-світоглядного пізнання. Персонажна домінанта забезпечує розповідне «розмножування», що зумовлює як складність, так і багатоваріантність рецепції.

«Особоцентричність» художньої моделі роману до певної міри ґрунтується на особливому авторському ставленні до світу та літератури. Як зазначають читачі, «Фоер, безсумнівно, належить до нового типу літературних воїнів – він є віртуозним, мрійливим, винахідливим, смішним і нестямним. Він наповнює сторінки вибуховою силою» [239, с. 2]. Власне, вибухова сила – якнайкраще, метафорично цінне та влучне позначення персонажного аспекту поетики твору.

Особистісна спрямованість творчості автора видніє із присвяти роману: «Ніколь, втіленню всього прекрасного в моїх очах...» [239, с. 5] (Ніколь Краусс – дружина письменника, мати його двох дітей. – Прим. наша. – *Р. К.*). Очевидно, людина та життя окремої сім'ї (родини) після втрати рідного постала для письменника, котрому на долю випало стати свідком трагічних подій як для його батьківщини, так і для всього світу, щедрим полем для роздумів. Велика кількість персонажів (Оскар, його мама, батько, бабуся, дідусь, сестра бабусі Анна, сусід, нові (дуже численні) знайомі, швейцар Стен, новий друг мами та інші) та монтажний

характер композиції роману створюють автентичну картину дитинства ХХІ століття. Діти, які втратили батьків, рідних, друзів, приречені на існування та дорослішання у тіні запитання без відповіді: «Чому я не там, де ти?» [239, с. 25, 120, 289]. Ключове місце у сюжеті роману належить пошукам Оскара Шелла, чий батько Томас загинув в одній із веж-близнючок торгового центру під час теракту в Нью-Йорку (із серії з чотирьох, коли трагедії прокотилися Америкою: два в Нью-Йорку (о 08.46 год. та о 09.02 год.), один у Пентагоні, Вірджинія (о 09.37 год.), один біля міста Шенксвілл, Пенсильванія (о 10.03 год.)). Хлопчик-підліток, котрий знає, що татова труна порожня, намагається зрозуміти, як помер його тато, а також розкрити таємницю ключа, знайденого серед батькових речей. Рецептивна наперед-заданість відкладеного відомого через додання своєрідних перешкод – кожен наступний персонаж становить перешкоду в пізнанні трагедії, особистісна історія сторонньої людини не лише ретардує сюжет, але й проектує можливість відсторонитися від неминучого. Нова якість смислової парадигми радості здобувається саме завдяки монтажуванню наративу в композиції, через домінування символічних зупинок (нетотожних у тривалості та оповідно-описовій деталізації) на шляху зближення із трагедією в житті підлітка та його родини.

Для увиразнення радісного контексту особливої ролі набуває велика кількість персонажів, що передусім позначається на осмисленні проблеми самотності: людина відчуває себе самотньою, коли навколо багато людей (властиво, ці багато людей – не її оточення). Ця проблема стає ще глибшою, коли йдеться про дитину, яка своїм підлітковим віком «накопичує» трагічний досвід: біль через втрату тата, образу на маму, котра занадто швидко (як видається Оскарові) знайшла розраду в товаристві друга Рона, незручність від торкання бабусі, провину через те, що не підняв слухавки, коли тато телефонував востаннє «того дня». Тож особисто-діє- та сюжетоцентричність стосовно головного героя-дитини є домінантною в романі Дж. С. Фоера. У центрі художньої моделі постає Оскар Шелл, цілковита незвичайність котрого зосереджена в детальному описі – батько хлопчика допоміг синові коротко «вкласти всього його» у маленьку візитку: «Винахідник, дизайнер прикрас, виробник ювелірних виробів, ентомолог-початківець, франкофіл, веган,

оригаміст, пацифіст, перкусіоніст, астроном-початківець, комп'ютерний консультант, археолог-початківець, колекціонер рідкісних монет, метеликів, що померли своєю смертю, мініатюрних кактусів, усього, що пов'язане з "Бітлз", напівкоштовних каменів та інших речей» [239, с. 110]. Усі персонажі роману описують та надають головному героєві додаткових характеристик, проте Томас Шелл – власник ювелірної крамниці – був та назавжди залишиться найближчою людиною для свого сина, його архетипним «супер-его». Батько не лише в біологічному значенні дав синові життя – він дав Оскарові увесь світ. Знаючи про проблему сина, котра полягає у складності спілкування з людьми, батько придумує цікаву гру-експедицію, що постійно зводить хлопчика з іншими людьми, а водночас батько полегшує цю конфронтацію за допомогою візиток. Томас плекав допитливість сина («Я хочу знати все!» [239, с. 9]), розповідаючи йому цікаві історії та повідомляючи про наукові факти: при цьому батько спілкувався з Оскаром як із колегою-дослідником, не наголошуючи на власній перевазі чи мудрості: «По-перше, – відповів він мені, – я не розумніший за тебе, я просто більше за тебе знаю, і так сталося лише тому, що я набагато старший за тебе. Батьки завжди знають більше за дітей, а діти завжди розумніші за своїх батьків» [239, с. 15]. Ймовірно, егоїстичність батька підштовхнула його зробити із власного сина найкращого друга: інакшість Томаса Шелла поступово стала інакшістю Оскара. Тільки батько та син могли по-справжньому зрозуміти один одного: лише вони вдвох знали, що відсутність підказки і є підказкою [239, с. 16].

Безглузда, непотрібна, раптова та незрозуміла смерть батька спустошила дитину: «Часто мені здається, що я стою посеред величезного чорного океану або у далекому космосі, але це аж ніяк не можна назвати приємним відчуттям» [239, с. 45]. Оскар, котрий вирізняється із решти підлітків здатністю до справжнього аналізу та дорослого мислення, за зовнішніми ознаками видається вкрай дивним: «Чомусь мені здалось, що не варто було згадувати, що я зробив дублікати ключів для рознощика з "Піци-хат", для кур'єра зі служби доставки "UPS", а ще чудовим хлопцям із "Гринпісу", щоб вони могли залишати для мене статті про ламантинів та інших майже зниклих тварин, поки Стен п'є свою каву» [239, с. 14]. Нелогічна для

інших поведінка Оскара має пояснення, проте «раціональне» оточення не хоче зрозуміти його. Передусім, його мама, яка дбає про хлопчика, хоче, аби він якомога легше пережив втрату тата, не завжди знаходить час і терпіння при його вихованні: «Я люблю робити для неї прикраси, бо це робить її щасливою, а робити маму щасливою – це ще один із моїх *raisons d'être*» [239, с. 15]. Порятунком для психіки дитини, котра наодинці зі собою не може цілком впоратися із важкою травмою, знаходить сам Оскар – він придумує важливі винаходи: на перший погляд, це дитячі фантазії, позбавлені сенсу та права на існування, проте, пояснення «винахідником» їх призначення надає ментальній трагедії масштабного значення. Ніколи доросла людина не придумала б «жилетку із пташиного корму» [239, с. 7] чи маленькі мікрофони, що могли би відтворити «серцебиття через крихітні динаміки в кишенях одягу» [239, с. 7]. Дитячий мозок спрямований на безперервне обдумування, як зробити життя людяним, як повернути батька: Оскар знає, що жилетка, яку птахи піднесли би в повітря, може пригодитися, «коли людям потрібно зникнути з місця подій якнайшвидше, а вони не можуть, бо не мають крил, принаймні поки що...» [239, с. 7], а ще його цікавить, чи могли б людські серця з такими мікрофонами битися в унісон. Дитина потребує, щоб її зрозуміли («Я сказав це, бо хотів, щоб він справді розреготався з мого жарту, бо коли люди сміялися, тягар мені на серці ставав хоч трохи легшим» [239, с. 12]), але, оскільки жодна людина, крім бабусі, не докладає зусиль піти назустріч особливому хлопчикові, йому тепер не потрібен ніхто.

Самотність Оскара стає притулком його душі. Сум за татом та «внесок до Резервуару сліз» [239, с. 71] видається дитині єдиним справедливим життям після «того дня» стосовно померлого: «Мама із Роном були у вітальні – слухали занадто гучно музику і грали у настільні ігри. Вона не сумувала за татом [...] Я знову замкнувся на всі свої внутрішні замки, і не тому, що мені було боляче, не тому, що я щось розбив, а через те, що їм було весело. Хоч я й знав, що не варто цього робити, я все одно поставив собі синець» [239, с. 45–46]. Слухати гучно музику, сміятися, вдавати, що все гаразд, означало зрадити тата, а викинути його речі – забути назавжди [239, с. 113]. Оскар особливо агресивно сприймав мамині стосунки з

Роном, який намагався дбати про Оскара, але водночас хотів посісти місце його тата (щонайменше, для мами): «Я знав, що він лише намагається знайти спільну мову зі мною, проте мене це неймовірно розізлило. “Йо-йо moi!”», – закричав я, відбираючи в нього йо-йо. Насправді я хотів сказати йому: “Ти не мій тато, і ніколи ним не будеш”» [239, с. 9].

Особливим людинохарактеризуючим елементом моделювання художньої дійсності у творі є сприймання часу, позаяк дія роману охоплює численні часові та просторові площини: початком роману є спогади про похорон Томаса Шелла (2001 рік), потім сюжет роману заглиблюється у 1963 рік, що став початком написання листів батьком Томаса (також Томас Шелл). Коментарі Оскара повертають читача у його сьогоdnішній, 2003 рік, (окрім того, йому саме зараз пише лист його бабуса, повертаючи його та читача у її дитинство, юність та молодість). Всі елементи, що доповнюють сюжет роману, створюють, передусім, необхідні для композиції та сприйняття референції, але залежно від уведеної у вихідний сюжет історії змінюється оповідач, і роман таким способом набуває рис монтажності. Оскарове сприймання часу є відображенням його характеру та сприймання світу: чітке та однозначне – чорно-біле – уявлення про довкілля породжує часткове нерозуміння хлопчиком того, що виходить за встановлені ним межі. Коли Оскар запитав бабусю, навіщо дідусь залишив камеру, покидаючи її, його не задовольнила відповідь, що вже тоді його дідусь хотів, щоб камера належала йому: «Але тоді мені було мінус тридцять років» [239, с. 10]. Хлопчик сприймає лише те, що розуміє («Центральний Оскарів процесор – це штучна нейронна мережа. Комп'ютер у процесі навчання» [239, с. 11]) – очевидно, саме цього хотів його батько. Описуючи занадто розумну та зацікавлену дитину, автор порушив важливу проблему ментального розвитку сучасного суспільства, причому влучною видається характеристика, яку подав Марко Вайзер, колишній керівник комп'ютерної лабораторії Xerox PARC: «Коли люди засвоюють щось достатньо добре, вони перестають це усвідомлювати» [105, с. 43]. Неусвідомлюваність людьми цінності власних знань та мислення породжує присутність у суспільстві інших – таких, як сім'я Шеллів.

Очевидно, саме таке особливе мислення та межовий спосіб співжиття зі світом провокує непорозуміння Оскара та інших: він не розуміє однокласників, які вульгарно жартують, не вбачає сенсу цілу виставу стояти з маскою Йорика, не промовляючи при цьому ні слова, а також пояснює необхідність ходити на сеанси до доктора Файна потребою в кишенькових грошах, щоб розгадати таємницю «ключа Блека». Хлопчик уважає, що допомога потрібна не тому, хто сумує за померлим, а навпаки, бо «коли помирає твій тато, тобі слід носити важкий тягар на серці» [239, с. 223]. Маніпулятивні техніки та прийоми психіатра вщент руйнуються, коли йдеться про такого пацієнта, як Оскар: «Привіт, друже! – Взагалі-то, я вам не друг. – Правильно. Гарзд. Сьогодні чудова погода, правда ж? Якщо хочеш, можемо вийти надвір і пограти в м'яча. – Так, погода хороша. Ні, у м'яча грати не хочу. – Ти впевнений? – Спорт мене не приваблює. – А що тебе приваблює? – Яку відповідь ви від мене очікуєте? – Із чого ти взяв, що я чогось від тебе очікую? – А з чого ви взяли, що я – невинуватий недоумок? – Я не вважаю тебе невинуватим недоумком. Я не вважаю тебе взагалі ніяким недоумком. – Дякую» [239, с. 223]. Агресивна поведінка хлопчика зумовлена, як було зазначено, категоричним нерозумінням доцільності цих сеансів.

Проте, варто визнати користь щонайменше одного сеансу з доктором Файном, коли, озвучивши відповіді на деякі питання, Оскар краще зрозумів себе: «Саме зараз я відчуваю сум, щастя, злість, любов, вину, радість, сором, а ще трохи гумору [...] Я часто плачу, особливо наодинці. Мені страшенно важко примусити себе ходити до школи. А ще я не можу ходити з ночівлею до друзів, бо неймовірно панікую у відсутності мами. Я не дуже добре ладнаю з людьми [...] Я забагато відчуваю [...] Мій внутрішній світ не відповідає моєму зовнішньому світові» [239, с. 223–224]. Оскар це все знає, і причину він добре усвідомлює («мій тато помер найжахливішою смертю, яку тільки можна собі уявити» [239, с. 225]), проте розмова з лікарем заклала у його голову рішення, як побороти себе: він намагатиметься бути терплячим із недоумками, котрі його оточують, не діятиме інших власною емоційністю, буде також терплячим і добрим до мами, але найголовніше – «Я поховую свої почуття глибоко всередині [...] Скільки б я всього не відчував, я не

даватиму волю почуттям. Якщо мені захочеться плакати, я буду плакати подумки. Якщо мені треба буде стікати кров'ю, я поставлю собі синець. Якщо в мене шаленітиме серце, я не скажу про це жодній живій душі. Від цього не стає легше. Це тільки псує всім іншим життя» [239, с. 228]. Таке рішення не полегшить життя ні хлопчикові, ні його рідним, натомість він одягне маску звичайності та жодну людину не впустисть у своє серце. Така перспектива видається руйнівною для дорослішання та життя хлопчика, проте читач плекатиме надію, що так само посправжньому інакші люди трапляться на його життєвій дорозі. Щонайменше, зараз в нього є бабуся, котра гучно плескає в театрі, вирушає з ним на експедиції, хоче жити його життям.

Цікавою пригодою, яка від самого початку вселяла надію в серце Оскара, бо могла наблизити його до тата, стала історія із ключиком у конверті, адже цей ключик випав із вази у татовій комірчині. Готовність Оскара відкривати щоразу нові таємниці, а за їх відсутності самотужки створювати, зробила його учасником заплутаної загадки – напис на конверті – «Блек» – став пусковим механізмом тривалого пошуку: «Тоді я підрахував, що якщо кожні 50 секунд у Нью-Йорку хтось народжується, а на кожну людину припадає по 18 замків, тобто кожні 2,777 секунди у місті з'являється новий замок. Виходить, що навіть якби я присвятив увесь свій час відмиканню замків, то однаково відставав би щосекунди на 0,33 замка. І це не враховуючи час на шлях від одного замка до іншого, на їжу і на сон (що у принципі не проблема, бо я й так майже не сплю)» [239, с. 51]. Зрештою, 8-місячні пошуки привели Оскара до цілковитого розчарування: ключ належав чоловікові на прізвище Блек, чий батько мав скриньку в банку та заповів її синові. Пошуки, присвячені Томасу Шеллу (хоча постать батька була зрозумілою для Оскара, він намагався побачити у кожній речі татове послання), принесли лише короткий опис чоловіка: пан Блек після короткого знайомства з Томасом називає його «глибокодумним» [239, с. 335]. Проте, навіть це слово необхідне Оскарові: знайомство з чоловіком, котрий знав його тата, підштовхує Оскара розкрити йому свою таємницю: він не підняв слухавки, коли тато 11 разів спитав через автовідповідач: «Ти там?».

Тож важливою характеристикою Оскара Шелла є його стосунки зі світом та близьким оточенням. Насамперед, варто зазначити, що Томаса-батька (тому що є ще і Томас-дідусь) не вважаємо оточенням Оскара, бо він для сина є його стрижнем, головним сенсом життя. Нічого в житті хлопчика не відбувається без участі батька – навіть, якщо його вже нема тривалий час: «Браслет, який мама одягла на татові похорони, я зробив для неї, перетворивши татові повідомлення на азбуку Морзе» [239, с. 44–45]. Оскар любить маму, йому важливо знати, що мама на нього не гнівається та любить його. Він ображає її, звинувачуючи, що в «той день» її не було вдома, а, цілком пригнічений своїми переживаннями, не помічає її сліз.

Бабуся є особливою людиною в житті Оскара. Насамперед, вона є мамою його ТАТА. Окрім того, бабуся переживає втрату сина так само гостро, як і Оскар. Все життя старої жінки тепер замкнулося на її внукові – лише задля і заради нього вона живе: бабуся приносить марки Оскарові, коли дізнається про його нове захоплення, супроводжує його до Центрального парку, коли він йде в експедицію, приходять на всі покази шкільного «Гамлета», де внук грає роль Йорика. Внук не знає, але жінка це робить задля себе: у 10-річному внукові зібране усе її дороге: її завжди мовчазний чоловік та улюблений син – Томаси Шелли. Вони обоє покинули її: вперше чоловік пішов, коли дізнався про її вагітність («Його погляд став моїм світом. Заради нього я була готова відмовитися від усього іншого» [239, с. 88]), потім знову пішов через 40 років, щоб не псувати її життя. Син пішов раптово: одного ранку він вирушив на ділову зустріч, не знаючи, що вежа Всесвітнього торгового центру стане його останнім домом.

Бабуся «страшенно» та «неймовірно» дбає про внука: «Коли я був маленьким, бабуся цілими днями мене гляділа. Тато розповідав, що вона мене купала у зливальниці, а ще рівняла мені нігті на пальцях ніг і рук, обкусуючи їх зубами, бо боялася поранити мене щипчиками для нігтів [...] Ми тисячу разів грали у боротьбу на пальцях, і я щоразу вигравав, навіть коли намагався програти. Ми дивилися документальні фільми, які мені дозволялися, готували веганські кекси і багато гуляли парком» [239, с. 111]. Бабуся та внук – справжні друзі; їй неприємно, коли Оскар має від неї секрет, бо ж саме вона «того дня» пролежала з Оскаром під

ліжком мовчки, бо обоє знали правду, але так і не наважувалися промовити хоча б слово, через нього вона тримає себе в руках та не помирає від відчаю: бо Оскарові потрібна сильна бабуся.

Видається, що інколи бабусина турбота стає дивною: «Вона погодилася зачекати за дверима, але тільки за умови, що я триматиму в руках моток пряжі від шарфа, який вона саме плела. Кожні декілька секунд вона смикала за нитку, а я мав смикнути у відповідь, щоб вона знала, що зі мною все гаразд» [239, с. 111]. Проте, усвідомивши, що ця жінка втратила майже все у своєму житті, а біля неї залишилася маленька мініатюрна копія її Томасів, читач також відчуває себе причетним до її біди: «Щоразу, коли я щось планую, я помічаю трагічну природу свого становища і не можу його уникнути. Все-таки я планую протиставити цим трагічним елементам можливість чогось позитивного, що відрізняється від того, що є і що я доводжу до повного результату, коли спрямовую себе в майбутнє» [81, с. 166]. Ця співучасть робить читача важливим інтенційним елементом авторської художньої моделі.

Важливою у контексті особистісного дослідження головного героя роману є постать дідуся Оскара – Томаса Шелла: «Я обідав у кафе і саме намагався сказати офіціантці: “Те, як ви подали мені ножа, нагадує мені про...”, проте так і не зміг завершити речення, її ім’я просто не вимовилось уголос, тоді я спробував ще раз, і знову марно, вона опинилася замкненою в мені, так дивно, так тривожно, так жалюгідно, так сумно, подумав я» [239, с. 25]. Життя чоловіка одного разу втрачає свій звук у його устах; важливі для існування фрази загублені назавжди. В минулому, разом зі словами, залишається кохання до Анни. Все ж доля дарує йому шанс жити: «Вона (бабуся Оскара. – Прим. наша. – *Р. К.*) простягнула мені свою руку, а я не знав, як саме мені її взяти, і я просто зламав її своєю мовчанкою» [239, с. 40]. Видається, що насправді не зламав, а, навпаки, дозволив бути поряд із собою, стати потрібною. Таким мовчазним способом і виникла справжня сім’я: «Ми проводили цілі дні, намагаючись допомогти одне одному. Я приносила йому капці. Він заварював мені чай. Я вмикала обігрівач, щоб він міг увімкнути кондиціонер, щоб я потім знову могла увімкнути обігрівач. Його руки досі були шорсткими» [239, с. 197]. Жінку не засмутили колишні стосунки чоловіка з її сестрою та вагітність

сестри, її не злякало те, що чоловік її сьогодні покине: «Вона вичавила трохи крему собі на руку, розтерла його долоньями, а тоді вже нанесла мені його на шию ззаду, тоді на мої руки, між пальцями рук, на ніс, на чоло, на щоки і на підборіддя, на всі відкриті частини мого тіла, я відчув себе глиною, а вона наче була скульптором, мені подумалось, який сором, що нам взагалі потрібно жити, але ж яка, водночас, трагедія, що ми маємо прожити лише одне життя, бо якби у мене було два життя, то одне з них я провів би з нею» [239, с. 146]. Прагнучи правильно прожити одне дане йому життя, чоловік власними руками зруйнував своє «тепер» і «завтра», залишив жінку заледве виживати та зробив сина напівсиротою. Водночас провина та жаль через своє недбале життя тримає Томаса при житті тепер: винен перед Анною, яку не врятував при обстрілі Дрездена, винен перед дружиною, яка стала для нього «і деревом, і рікою, яка протікала біля цього дерева» [239, с. 38], винен перед ненародженим сином, а ще більше перед народженим, винен перед внуком, який змушений ходити містом з чужим дідусем, бо не має свого.

Чоловік, який сидів у кав'ярні, помішуючи «свою маленьку Сонячну систему» [239, с. 39], з приходом молодої дівчини, яка попросила його одружитися з нею, отримав від долі неймовірний подарунок: право стати щасливим. Проте безкінечне прагнення йти, йти назустріч кохання, яке врешті виявилось примарним, привело літнього знесиленого чоловіка в аеропорт: «У цьому житті я сиджу в аеропорті, намагаючись пояснити свої дії своєму ще ненародженому синові, я заповнюю сторінки свого останнього зошита, я думаю про скибку житнього хліба, яку якимось увечері залишив на столі, а назавтра побачив сліди від мишиних зубів [...]. Я думаю про Анну, хоча я віддав би все, щоб більше ніколи про неї не думати, я чіпляюся лише за ті речі, які насправді хотів би втратити, я думаю про той день, коли ми вперше зустрілися [...].» [239, с. 125]. Попри всі помилки, принесені негаразди та сум, завжди є та, котра чекає: вона не може пробачити його повернення, повернення тоді, коли вона втратила сина – його сина. Вона поселить його у себе вдома через сорок років самотності, вона готуватиме йому їжу, прибиратиме за ним після його зради та врешті піде за ним в аеропорт.

Важливість постаті дідуся Оскара полягає не в його самоцінності, а саме в кореляції з постаттю головного героя. Не знаючи та ніколи не бачивши Томаса Шелла-старшого, Оскар дуже схожий на дідуся: він також «поховав усі ці слова у собі» [239, с. 44], не потребує нікого в оточенні та може спілкуватися з ними за допомогою візиток. Він так само, як дідусь, усе фотографує, щоб не випустити нічого з уваги. Видається, що саме дідусеві Оскар завдячує життям «у режимі самотності». Колись дідусь відмовився від бабусі з татом, тобто відмовився і від нього, прирікши його на самотність. Єдиним виходом, який імпліцитно пропонує автор у цій ментальній катастрофі, здається, є зустріч Оскара та Квартиранта/Томаса Шелла/дідуся.

У зв'язку із запропонованим аналізом сумнівним, на перший погляд, видається «втручання» категорії радості у «нерадісний» сюжет. Осиротіла дитина, молода жінка, яка завчасно стала вдовою, літня пані, яка втратила сина, а задовго до того коханого, літній чоловік, в житті якого були романи з двома сестрами, причому одна з них народила від нього сина, а друга загинула вагітною під час бомбардування міста, і врешті, він втратив мову та приречений на самотнє мовчазне існування – видається, що спільною для цих людей є тільки трагедія. Все ж тим спільним знаменником, над яким виокремлюють ці долі серед інших, є спогади саме у парадигмі радості. Спогади про ігри з татом та розповідь про таємничий шостий округ, спогади про щасливу сім'ю, що ввечері збиралася за столом та сміялася без утаву, спогади про спокійне врівноважене життя, поділене на «Щось» та «Нічого» [239, с. 122–123], яке привело на світ найкращу людину – сина, а також спогад про погляд, сповнений довіри та любові, який зустріне через 40 років, але так і залишиться назавжди спогадом. Ці спогади і є радістю («Не можна захистити себе від суму, не захистивши себе від радості» [239, с. 201]) – радістю від того, що було, навіть якщо вже ніколи більше так не станеться.

Особливим елементом моделювання художнього світу роману Джонатана Сафрана Фоера є замовчування/приховування. Як зазначає П. Баррі, «ключем до оповідання є не так надання інформації, як приховування: читач часто знає те, про що не здогадується герой, або ж оповідач приховує певні відомості від них обох.

Центральним механізмом в оповідях є ретардація, якщо бути точним, ретардація в передачі інформації» [16, с. 267], причому у романі дотримано правила авторів, проголошеного Вілкі Коллінзом: «Зробіть так, щоб вони сміялися, зробіть так, щоб вони плакали, – зробіть так, щоб вони чекали» [16, с. 267]. Читач – учасник історії Томаса Шелла-старшого, свідок трагічного завершення життя Томаса Шелла-молодшого, друг та вірний супутник Оскара Шелла – усвідомлює, що у процесі входження у твір йому привідчиняються двері важливої таємниці.

Невипадковим є вибір трагедії для радісного відтворення в призмі дитинства та очима дитини. Звернення до персонажа-дитини приховує подвійну суть: з одного боку, дає змогу проникнути в глибини незахищеної дитячої психіки та непідробних емоцій, але з іншого, накладає особливу відповідальність на автора та читача у процесі закодування та розкодування серйозної ментальної проблеми, що балансує на межі дитячості-дорослості. Ще одна функція дитини як головного героя роману для дорослих полягає «в глибинному переосмисленні стосунків минулого і теперішнього, де дитина виступає медіатором, творцем цілісної, гармонійної картини світу. Як ще несформований екзистенціал, котрий відображає процес індивідуалізації особистості, архетипний образ дитини здатний коригувати суспільну свідомість і відповідає психологічній сучасній ситуації спадковості та зміни поколінь, оновлення та спасіння [...] адже відповідно до міфів про дітей саме дитині належить стати рятівником світу в “смутні” часи» [214, с. 46]. В інакшості головного героя роману Дж. С. Фоер приховує глибинний сенс, недоступний для поверхового розуміння чи типологізації. Нестійка психіка дитини-підлітка є синтезом вікових впливів та одночасно відповіддю на зовнішні обставини, проте головна характеристика дитячої свідомості полягає у швидкому ментальному по/дорослішанню та особистої «неготовності» його сприймання. Саме такий персонаж цікавий для автора, постаючи збільшувальним склом при пізнанні світу: «“Новим святим” сучасного мистецтва стає “Humanus – глибини і висоти людської душі як такої, загальнолюдське в радостях і стражданнях, в устремліннях, діяннях і долях”, і цей загальнолюдський зміст постає в художньому творі як те, що реально об’єднує багато індивідів» [58, с. 31]. Парадокс «Humanus» у романі Дж. С. Фоера

розкривається у підкреслено феноменальній персоносфері, де всі всім допомагають, водночас залишаючись навзаєм чужими, сторонніми, самоізолюваними. Розуміння власної самотності багатьох людей дає підстави для відшукування радості у світопізнанні, позаяк не потребує виходу за ці межі. Самотність – не приреченість, не фатальність і не сповнюється надмірним стражданням чи драматичним переживанням. Художня модель радості завдяки увиразненню індивідуальних характерів, переконливість котрих додатково досягається через максимальну біографічну деталізацію, вибудовується в домінуванні саме обраного для дослідження – радісного контексту. Конкретизація розповідного дискурсу відбувається складно і часом суперечливо, кожен персонаж додає трагедійного забарвлення основному наративу, водночас розширюючи «горизонт радості». Монтаж як ключовий композиційний прийом сприяє також диференціюванню радості: ключ – радісне очікування можливості відчинити невідомі двері (= пізнати таємницю), порожня труна – радість від обнадійливої відсутності (тут-назавжди втраченого) батька, іграшкова рація для зв'язку Оскара з бабусею – радість від ймовірності спілкування у потрібний момент (бабуся може будь-коли вимкнутися прилад лише задля наступного його увімкнення, в чому і полягає сенс її існування), кожні наступні відчинені двері, за якими цілий світ буденності чергового Блека, – радість очікування того, що пошук завершився і відповідь на головне питання знайдена. Отже, концентрична модель радості в художньому світі роману «Страшенно голосно і неймовірно близько» поступово, вбираючи з кожним поворотом сюжету нову деталь, трансформується у спіралеподібну онтологічну модель руху до істини, де немає нічого ані другорядного, ані зайвого – як-от «улюблений шедевр» Оскара («Політ джмеля» Миколи Римського-Корсакова), лімузин, на котрому Оскар їздив лише двічі у житті, гуголплекс («це гугол у степені гугол» [239, с. 49], а гугол – «це одиниця із сотнею нулів» [239, с. 49]) як та математична константа, якою вимірюється шлях Оскара до батька, постійний лік, здійснюваний Оскаром (наприклад, перша брехня – коли Оскар обманув маму, що зле почувається, аби не йти до школи, друга брехня – коли температура тіла виявилася «цілих сорок два градуси», брехня номер три – коли замість аптеки по

льодяники від кашлю хлопець пішов до майстерні з виготовлення ключів), який у певний момент обірвався, бо був надто довгим. Монтажування композиції стає монтажуванням радості, кожен персонаж у власний спосіб додає неповторний пазл – смисли множаться з кожною новою деталлю опису, оповіді чи розповіді.

Фокусуючи об'єктив літературознавчого дослідження на особливостях «постпостмодерністського розвитку», А. Татаренко апелює до тих дослідників (Н. Маньковської та М. Епштейна), котрі наголошують на новій якості літератури, а саме «транс-сентименталізмі» та «новому сентименталізмі», оскільки «епоха цитатності відійшла в минуле, а прийшов час, який вимагає повернення до категорій щирості, істини, патетичності, оригінальності, навіть ідейності й утопічності» [224, с. 103]. Сприймання літературного тексту/твору автором (Дж. С. Фоером), а залежно від нього і реципієнтом, є цілком суб'єктивною площиною творення життя, невіддільною від емоцій та сентиментальності. Власне «транссентименталізм» дає підстави ототожнювати текст і твір – «Страшенно голосно і неймовірно близько», тому що поліфункціональність авторського задуму наділяє текст тими ментальними ознаками, що створюють цілісний художній твір.

2.4.2. «Самість–самотність–усамітнення»: парадокси радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». Пошук методологічних констант, що цілісно та вичерпно схарактеризували б поетологічний дискурс межі XX і XXI століть, триває, поєднуючи у синонімічному ряду такі поняття, як постпостмодернізм, «транссентименталізм», «антропологічний поворот» тощо – усі зусилля спрямовані на пізнання людини нової історичної доби. Антропоцентричність як визначальна якість літератури цементує проблемно-тематичні основи ідіостильових систем, конкретизує художній світ, спрямовує рецепцію, окреслює аксіологічний горизонт. Спробуємо припустити, що відбувається трансформація екзистенціалістських принципів з позицій акцентування на індивідуальному самовираженні людини. Наче полишивши тривожні координати XX століття, особистість не подолала відчуття абсурдності існування, не позбулася відчуженості й незадоволеності, а тому залишається у стані емоційно-психологічного відчаю. Л. Онишкевич лаконічно та вичерпно окреслює основні

теми екзистенціалізму: «індивідуальність, сутність, суб'єктивність, свобода, смерть, час і майбутнє» [179, с. 324] та підсумовує висновки багатьох філософів-екзистенціалістів, котрі вважали, що «для повного досягнення справжнього сенсу свого існування, людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутасти у цей світ і своєї покинутости в ньому, етап “межової ситуації” – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті» [179, с. 324]. Сучасні теоретики літератури розвивають та конкретизують міркування М. Бахтіна: «Людина з'являється в мистецтві за аксіологічним принципом. Як цінність Бахтін характеризує тіло людини, а світ здійснюється як його аксіологічне оточення і завдяки цьому набуває художнього сенсу. Аксіологічний характер мають основні антропологічні категорії, такі як “я” та “інший”. Мовою аксіології окреслює Бахтін і саме життя: “Жити – це значить щомиті займати у стосунку до життя оцінювальну позицію”. Цікавим і пізнавально плідним видається твердження Бахтіна про те, що індивідуальна свідомість сконструйована подібно, просто-таки ізоморфно, як ідеологія певного колективу (колективна свідомість) і як будь-яка культура» [143, с. 184]. Отож, цілком логічним видається моделювання людини в художньому світі сучасної літератури про дітей (дитинство), адже з коріння об'єктивної (з огляду на вік) непевності й сумніву виростає дерево пізнання особистості, котра самоусвідомлюється та самореалізується в різнотолерантному до неї оточенні (середовищі).

З позиції пошуку рівноваги між наявними ментально-психологічними суперечностями та суспільними викликами і потребою знайти «точку опори» особливо цікавою видається повість французької письменниці Анни Гавальди «35 кіло надії». Дослідження парадигми радості з подальшою репрезентацією в художньому просторі літературного твору дає підстави вважати її чинником закодування смислу та авторської інтенції на рівні художньої, а особливо персонажної, моделі. Написаний 2002 року (на початку літературної кар'єри), твір втілює далеко не пріоритетну пристрасть письменниці – тему дитинства. Подальші

(зрілі) твори Анни Гавальди актуалізують стосунки між дорослими людьми, проте, видається, що досвід спілкування із молодшим поколінням (певний час працювала вчителем середньої школи) мотивував письменницю розглянути цю «суспільну категорію» в об'єктиві літератури. У перспективі аналізу авторського моделювання та потенційних, заданих автором, рецепційних схем необхідним, на наше переконання, є конкретизувати жанрологічний аспект. З огляду на обсяг твору, його фокусованість на конкретному недовготривалому часовому відтинку, чітко обумовлену кількість персонажів та своєрідну проблемно-тематичну «єдиність» вважаємо літературний твір повістю. Дискусія щодо жанру до певної міри зумовлена слухністю думки про те, що «література відкриває перед читачем світ “не насправді”, виявляючи власну вдаваність, котра, будучи виставленою напоказ, опирається запереченню» [98, с. 5]. Водночас художній світ повісті Анни Гавальди не лише прагне до максимальної «справжності», але й переконливо її «омовлює» (як у формах прямої мови, так і через невласне-пряму мову: внутрішній монолог, потік свідомості). Підкреслена життєподібність необхідна для диференціації не лише моделюючих елементів, але й для подальшої рецептивної активності. Погоджуємося, що «дорослий прагне до паритетного діалогу навіть із мистецьким феноменом, позаяк хоче побачити рефлексії себе як особистості. Дитина лише формує свою особистісну сутність, і тому присутність інтерактивного співрозмовника є конче потрібною не так для підсумовування чужих індивідуальних здобутків, як для власного морального зростання» [155, с. 23]. Для поетологічного дискурсу Анни Гавальди характерним є тяжіння до імпліцитного співрозмовника, позаяк очікуваний результат розмови забезпечується саме відсутністю реакції тут-і-тепер/негайно. Завдяки проникненню у світ дитинства «читачі мають можливість оглянути свіжим поглядом накинені їм норми та установки, яким вони зазвичай підпорядковуються і на котрі орієнтуються у щоденному житті, не задумуючись над їх змістом» [98, с. 7].

Протагоніст повісті – Грегуар Дюбоск, 13-річний хлопчик-школяр, протягом 10 років переживає трагедію – «Я ненавиджу школу. Ненавиджу її понад усе на світі. Ні, навіть ще сильніше... Вона зіпсувала мені все життя» (тут і далі переклад з

фр. наш. – *Р. К.*) [283, с. 7]. Розгортання художньої моделі відбувається вже на експозиційному етапі фабули, котрий реалізується у формі авторського відступу. Спогади про дитинство, яке для нього закінчилося у три роки, змушують хлопчика усміхнутися: «Я грався, по десять разів поспіль дивився мультик про ведмежатка, малював картинки і вигадував мільйон пригод для Гродуду – це був мій улюблений плюшевий песик. Мама розповідала, що я годинами сидів сам у своїй кімнаті й не скучав, балакав без угаву, наче сам зі собою» [283, с. 7–8]. Дитяча фантазія, помножена цікавістю, робила життя маленького Грегуара щасливим: «Тоді, в дитинстві, я всіх любив і думав, що мене також всі люблять. А потім, коли мені сповнилось три роки і п'ять місяців, раптом – бац! – у школу [...] Якби я тоді знав, то як слід посмакував би ті останні щасливі хвилини, тому що відразу після цього моє життя пішло навскоси» [283, с. 8]. Перший похід до школи не віщував нічого поганого для сповненого радістю хлопчика: він сподівався побачити веселих дітей, багато іграшок, а головне – сподівався, що там також є його улюблене «Лего». Зрештою, побачивши «великий дорослий світ», Грегуар хотів вразити свого песика цікавими розповідями. Але виявилось, що всі уявлення та надії дитини були помилковими, і тому наступного дня «малий чоловік» авторитетно запевнив маму, що нічого цікавого чи корисного там нема, а він дуже зайнятий домашніми справами, бо Гродуду вже довго потребує машинку для пошуку кісточок під ліжком. Все ж категоричні мамині «переконання» у вигляді ляпаса запевнили хлопчика у безальтернативності та безвихідності його майбутніх стосунків зі школою. Так, основа художньо-персонажної моделі ґрунтується на тому, що «у світі природи дитина вільна у виявленні своїх почуттів і відчуттів, виражаючи які, автор багатоманітно психологізує характери, ліризує оповідь» [85, с. 413].

Наступний пласт особистісно-художньої моделі репрезентується упродовж часу оповіді. Тут постає вже інший Грегуар – 13-річний підліток, але з тими ж проблемами: він двічі залишався на повторний рік у школі (у 2-му класі і тепер, у 6-му): «Не зовсім я все-таки тупий. Я б і радий працювати, та от біда – не вдається. Все, чому навчають у школі, для мене китайська грамота. В одне вухо влітає, з другого вилітає [...] Я ж сам знаю, що зі мною, мене б запитали. Все зі мною гаразд.

Жодних проблем. Просто мені нецікаво. Не-ці-ка-во. І все» [283, с. 2–13]. Хлопчику абсолютно не дається навчання і всі довкола це знають/бачать, однак не розуміють цього явища. Модель мислення Грегуара безпосередньо втілена у тексті, тематика наративу стає максимально зрозумілою, не потребуючи додаткових зусиль читача.

Зауважуємо, що єдиним добрим спогадом про школу була Марі, вчителька у підготовчому класі. Таке ставлення Грегуара до неї зумовлене предметом викладання та особистістю дівчини: вона вчила своїх учнів не правил чи прикладів, а того, як можна «зайняти руки» [283, с. 42], а, окрім того, дуже симпатизувала майстерному учневі. Грегуар, справді, наділений особливими вміннями: знаючи про втому мами та велику кількість прасування, хлопчик пристосував дошку для прасування сидючи та переробив підставку для нової праски; батько думав, що газонокосарка зламалася, а Грегуар цілком розібрав її та прочистив.

Художній світ повісті, домінантною рисою котрого є неприязнь дитини до школи, поступово набуває хворобливих контурів: «Я прокидаюся за годину до будильника, а то й більше, і цілу годину лежу і відчуваю цей біль у животі, як він набухає, набухає... До того часу, коли треба ставати з ліжка, мене вже нудить так, що здається, ніби я на палубі корабля в відкритому морі. Сніданок – мука. [...] В автобусі біль стискається в тугий-тугий комок. [...] А справжній жах – це увійти на шкільне подвір'я. Запах школи – ось що найгірше. Запах крейди й старих кросівок, від котрого важко дихати й нудота підкочує до горла» [283, с. 18–19]. Відверто-натуралістичне втілення власного фізіологічного стану конкретизує художню модель, зумовлює емоційно-психологічний контекст історії, її нарації та рецептивного пізнання. З приходом додому жахливе самопочуття зникає та з'являється знову, коли батьки виявляють зацікавлення шкільними успіхами. Головний герой, який водночас є і оповідачем історії, неодноразово звертається до читача, наче шукаючи підтримки: «Ось ви, наприклад, якщо я запитаю: “Школу любите?” – що можете відповісти? Похитаєте головою: ні, звісно» [283, с. 18]. Так, у художній моделі поєднуються наративний та рецептивний рівні. Щоденне життя хлопчика безперервно коливається між школою та «не-школою». Стосунки з батьками, бабцею та дідусем, усіма довкола визначаються наближенням ситуації до

одного із двох полюсів. Ставлення до світу, зумовлене вихованням та побутом, також є незмінно дихотомічно чорно-білим, а у ставленні до себе переважає чорний: «Я не вийшов ні зростом, ні мускулатурою, ні силою. Скажу вам більше: я натуральний хлюпик. Буває, я стою – руки в боки, груди вперед – перед дзеркалом і дивлюся на своє відображення. Вид ще той, вилитий хробак на заняттях з бодібілдингу, чи ще той, пам’ятаєте, що хотів вступити у легіон в “Астеріксі-легіонері”? Наче такий кремезний, а коли знімає плащ зі шкур тварин, видно, що здохляк. Коли я дивлюсь у дзеркало, завжди його згадую» [283, с. 23]. Самосприймання, поступово витворене і зумовлене внутрішнім дискомфортом через невдоволеність школою як зовнішнім (цілком об’єктивним) подразником, формує цілісну картину світу – мозаїчну за своєї структурою і надзвичайно строкату за емоційно-ціннісними домінантами.

Потреба дитини не бути постійно в центрі уваги і сварок батьків та вчителів, бажання сховатися від світу, який невпинно підганяє до школи, та несприйнятливості цих потреб світом робить хлопчика вкрай самотнім та замикає його у своєрідну черепашку: черепашку болю, сорому, втоми та образи. Тільки одна людина на світі може проникнути крізь нарощений Грегуаром панцир – дідусь Леон. Неміцна та неспортивна зовнішність, відсутність фізичної сили й витривалості роблять хлопчика вразливим до всього, що перебуває поза дідусевим закутком: «Дідусів закуток – це місце, де мені найкраще на світі. Хоча, здавалося б, що там такого особливого – сарайчик з дощок і листового заліза в кутку саду, взимку в ньому холодно, влітку спекотно. Я намагаюся забігати туди якомога частіше [...] входячи в цей захаращений – не повернутись – сарайчик, я роздуваю ніздрі, щоби якнайглибше вдихнути запах щастя. Запах гарячої змазки, електронагрівача, пайки, клею, тютюну і ще багато всілякого. Приголомшливо. Я давно вирішив, що колись виділю цей запах у чистому вигляді, створю парфуми і назву їх “Закуток”. Щоб нюхати, коли стає тоскно від цього життя» [283, с. 34–35]. Знайшовши порятунок від усього ненависного на білому світі, хлопчик прагне стати таким, як його дідусь: умілі руки та гострий розум не зробили чоловіка зухвалим чи грубим, дід завжди має час потримати внука на колінах та навчити чогось нового. Поєднання координат

хронотопу (простір–закуток, час–зима і літо) в його максимально обмеженому вимірі парадоксально гіперболізує художню модель, адже мінімалізація реальності трансформується у перебільшену множинність смислів та емоцій у фікційному світі (локальна домінанта розростається до масштабів протистояння цілому світові чи «цьому життю»). Водночас відбувається конкретизація рецептивного горизонту завдяки поєднанню розмаїтих сенсорних контактів (від світу можна заховатися за запахом/через запах). Своєрідним пуантом художньої моделі є «згусток емоцій» – «приголомшливо» (алюзивно до фюєрлінґського – «неймовірно»).

Художня модель наративу повісті репрезентує самотність Грегуара, що поглиблюється і драматизується щоденно та щохвилинно. Крики батьків через його «успіхи» в школі та майбутні невтішні перспективи утверджують дитину в думці, що він є причиною всіх сімейних нещасть, але вдіяти нічого не може: «Я, коли вони верещать, подумки затикаю собі вуха і намагаюсь думати тільки про те, що в цей момент майструю [...]» [283, с. 21]. Підростаючи, Грегуар запевняється, що він єдиний, за винятком дідуся (який частково у свідомості хлопчика є його супер-его), хто може сам себе витримати і зрозуміти. Власне це називаємо «самістю» з позитивним акцентуванням: дитина є не поганою чи немудрою, вона є особливою. Йдеться не про відсутність розумових якостей, а про чуттєвий та емоційний антагонізм дитини та світу, знаком втілення чого є школа (як середовище, як негативний хронотоп, а також як антиособистісний дискурс). Відчуття власної «самості» надає школяреві якісно іншого ставлення до себе: Грегуар усвідомлює, чого він не хоче та знаходить у собі достатньо сили, щоб плекати свої переконання.

Тут варто апелювати до Пітера Баррі, котрий веде мову про індивідуальність – «це щось надійно сховане всередині нас, наша унікальна “сутність”. Вона переважає довколишні впливи, і хоч індивідуальність може змінюватися й розвиватися (як художні образи в романах), вона не може перетворюватися» [16, с. 27]. Саме такий шлях змін авторка повісті моделює для головного героя: він змінюється; часом здається, що Грегуар робить крок назад, віддаляючись від поставленої мети, проте запущений механізм позитивної емоції мотивує до ментального налаштування на правильний (з перспективи радості) розвиток подій.

Особливо цікаво повість репрезентує підліткову психіку, що перебуває у процесі становлення та змін. Для хлопчика у тринадцять років важливий статус у його мікросуспільстві: якщо вправи на фізкультурі не вдаються, Грегуар не вдовольняється роллю невдахи, натомість він перебирає на себе роль блазня: «І у мене від цього їхнього сміху щось відпустило всередині, тому що сміялись не по-злому, класно сміялись, як у цирку, і після цього уроку я вирішив, що так завжди і буду на фізрі клоуном. Берлюроншиним блазнем. Коли люди упадають від сміху завдяки вам, це ж здорово, і потім, це як наркотик: чим більше сміються, тим більше хочеться їх смішити» [283, с. 27]. Безпорадність та безперспективність соціалізації змушує Грегуара надягнути блазнівську маску, за котрою можна і необхідно заховати фізіологічну нудоту від життя. Брак доброї/позитивної батьківської уваги інтуїтивно штовхає дитину на її пошуки серед інших, а брак досвіду та можливості знайти підтримку чи відповідь на власні запитання призводять до поганих наслідків, що своєю чергою знову викликає агресію оточуючих. Таким способом, замикається коло негараздів та невдач Грегуара Дюбоска.

Особливо руйнівним у Грегуаровому «самісно»-самотньому існуванні з поодинокими моментами радості є свідомо обраний шлях усамітнення. Огидна школа, відсутність злагоди у сім'ї та дружби з однолітками, «судомне» переживання за здоров'я дідуся – усе це становить дискурс болю малого Дюбоска, проектуючи в художній моделі аксіологічні рівні саморепрезентації. Водночас саме ці чинники є перешкодою не лише для порозуміння з усім та всіма довкола, але й для висловлення цього гострого болю, і відповідно віддаляють хлопчика від омріяного щастя.

Дізнавшись, що сина знову відрахували зі школи, батьки «верещали не один на одного, а хором на мене і вже відвели душу. Коли вони накінець відпустили мене в мою кімнату, я зачинив двері й сів на підлогу. А потім сказав собі: “Одне з двох. Можеш лягти на ліжко і ревіти. Є привід: життя у тебе нікчемне, і сам ти повна нікчема, і, якщо зараз помреш, всім буде тільки краще. А можеш стати і щось змайструвати”» [30]. Безпорадна дитина сама шукає вихід із зачарованого злого кола/кола зла: «[...] чим менше ти займаєшся, тим більше ненавидиш школу, а чим

більше ти її ненавидиш, тим менше займаєшся...» [283, с. 44]. Алюзивно вгадується математична логіка Льюїса Керролла у міркуваннях про швидкість (щоби не запізнитися, треба бігти дуже швидко, а щоб всюди встигнути, треба бігти удвічі швидше). І випадково знаходиться вихід із «кола» чи порятунком від відчаю – технічний колеж Граншан. Перша за тривалий час у житті Грегуара радісна новина (його зарахували у колеж) застигається найбільшим у його житті горем – дідусь у комі. Страшна звістка стає очевидним катарсисом для підлітка, знову-таки набуваючи парадоксальних обрисів. З одного боку, дужчає відчуття самотності, з іншого, – понад усе він прагне помістити під свій панцир дідуся, оздоровити його навіть ціною власного життя, зцілити його для себе. Хвороба дідуся знаменує справжнє дорослішання хлопчика: маленький Грегуар хоче, щоб дідусь одужав («[...] дідусю... дідусю... дідусю... дідусю... дідусю... дідусю... дідусю... дідусю...» [...]) «Не помирай. Залишися. Ти так потрібен мені. І бабусі Шарлотті ти також потрібен. [...] А як же я? Не помирай. Ти не маєш права померти. Я ще маленький. Я хочу, щоб ти побачив, як я виросту. Хочу, щоби ти встиг попишатися мною. Я ж щойно починаю жити. Ти мені потрібен. І потім, якщо я коли-небудь одружусь, я хочу, щоб ти познайомився з моєю дружиною, побачив моїх дітей. Я хочу, щоб мої діти ходили до тебе в закуток. Хочу, щоб вони полюбили твій запах. Я хочу, щоби...» [283, с. 84–85]), а дорослий Грегуар зробить усе можливе й неможливе, щоб дідусь жив: «[...] “Візьми все це, дідусю. Дихай цим чистим повітрям. Дихай. Вдихай цей запах землі й туману. Я тут. Я – твої легені, твоє дихання, твоє серце. Я допоможу тобі. Візьми”. Це було як штучне дихання рот в рот, лише на відстані» [283, с. 108]. Художня модель апріорно передбачає постійну присутність читача, котрий своєю чергою тримає в полі зору підлітка – вже знаючи, що він невдатний до навчання, що він самотній у найближчому оточенні, що він чужий серед рідних. Мисленнєвий дискурс, оприявнений у внутрішньому монологі, актуалізує недитячу свідомість та емоційну драматичність, а також готовність хлопчика-підлітка до дій, до прийняття рішень, до самореалізації та самопожертви. Бачимо, що лише «самість» онука врятує діда, що далі означатиме можливість здійснення майбутнього внука. Знову опиняємося у змодельованому замкненому

колі, однак натеper читачеві важливо, аби виходу з цього кола не було. Якщо на початку червня, коли Грегуара відрахували зі школи за погані оцінки та поведінку, безуспішний школяр, у запасі якого були тільки мудрі дідусеві поради, не знав, як він (з)може будувати своє життя, не маючи ні макетів, ні матеріалів («я б усе зробив, але як будувати, якщо нема ні креслень, ні матеріалів, ні інструментів, нічого. Тільки тягар на серці, від котрого навіть заплакати не вдається» [283, с. 40]), то студент технічного коледжу при ліцеї Граншан знав, що жодні зароблені важкою працею двісті євро не замінять усмішки улюбленого дідуса. У новому коловому повороті поєднуються навдивовижу непокднувані речі – будівельні засоби та незглибима душевна прірва, проте із цього парадоксу знайшовся єдиний правильний вихід.

Дивакуватий та самотній персонаж є наскрізним мотивом творів Анни Гавальди. Такий вибір є свідомим та інтенційно зумовленим, оскільки дивакувати самотні люди (маргінали) і в житті, і в літературі видаються письменниці-педагогу більше цікавими. Все ж проблема самотності дитини майстерно вписана авторкою у парадигму радісного світовідчуття, про що свідчить назва твору. Цілком очевидно, що йдеться про сповненого надією 35-кілограмового хлопчину (наступний коловий поворот виявляється у тому, що текст про дорослішання хлопчика вагою 35 кілограмів прочитується упродовж 35-ти хвилин). Первинне/вихідне значення вислову («Я думаю, що оцінки – не найголовніше в житті. По-моєму, важливіше знати, чого ти в житті хочеш. Мені хочеться навчатися у Вас, тому що в Граншані мені буде найкраще, – так я думаю. Я не дуже вгодований, в мені 35 кіло надії» [283, с. 79–80]), задане Грегуаром у листі директорові коледжу, стосується його відчайдушних спроб бути щирим, адже знаннями похвалитися він не може. Проте імпліцитне, закладене авторкою, значення поняття «надії» значно глибше: невеличкий на зріст та легкий на вагу хлопчик плекає неймовірно велику надію, що дідусь житиме, причому спочатку він допоможе дідусеві одужати, а потім дідусь допоможе йому вирости.

Художня картина світу, яку змодельовала Анна Гавальда, видається формально парадоксальною, однак у пізнанні сенсу є особливо позитивною та поетичною. Від

першого до останнього рядка повість пронизана настроєм «віднайдення»: спочатку інтуїтивно очікуваного, а потім імпліцитно, проте радісно констатованого. Особливий «градус психологізму» задекларований у «35 кіло надії»: авторка постає фаховим «людинознавцем», для якого характерною є «посилена увага до людини, до відтворення найрізноманітніших її зв'язків із навколишнім соціальним і особистісним світом спричинює значущість питомої вагомості психологізму, глибину внутрішніх конфліктів, зримих і потаємних проявів інтимізованого “я” в героєві художнього твору» [246, с. 68]. Погоджуємося із висновком А. Компаньона, що «текст – це потенційний план, на основі якого читач в ході взаємодії з ним вибудовує зв'язний, цілісний об'єкт» [116, с. 175]. Художня модель як об'єкт постає крізь призму самоусвідомлення підлітка, що зумовлює аксіологічну кульмінаційність сюжету та емоційну напругу в проектуванні рецепції.

Анна Гавальда творить своєрідний проект дитинства та дитини свого часу (= сучасності переходнової доби): з непристосованою до довкілля та постійно вразливою/зраненою свідомістю, гіперболізованими емоціями, категоричним баченням світу та безкінечною потребою любові. Герой художнього твору є проекцією реальної дитини, яка постійно шукатиме того, хто здатен її зрозуміти. За аналогією до запропонованої метафоричної дефініції («інтелектуальний шлях “дороги до себе”» [54, с. 306] можемо означити вибудову художньої моделі у повісті Анни Гавальди як емоційний шлях до себе. У єдиному смисловому ланцюжку-контексті поєднані «самість–самотність–усамітнення»: справжні парадокси радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» набувають персоналізації, пов'язуються із неординарними думками, вчинками, поведінкою протагоніста. Подекуди переконливо втілюється відома бартівська ідея: «[...] негативна, реактивна цінність – те, що можна прочитати, але неможливо написати – текст-читання» [19, с. 32]. Зародившись у свідомості підлітка, подальший наратив засвідчує, що «при самому своєму народженні текст уже є багатомовним; словник тексту не знає ні вхідної, ні вихідної мови, бо зі словником текст ріднить не здатність (готова) давати означення, а безконечність структури» [19, с. 122–123]. На думку М. Зубрицької, «метафорична мовна гра витворює образи» [94, с. 43–44],

отож, метафорична система Грегуара Дюбоска розростається із самоусвідомлення власної «тридцятип'ятикілограмовості» і творить смислові структури радості з максимальною конкретизацією особистісної присутності. Справді, «текст набуває онтологічного статусу лише за умови його творчого сприйняття, тобто за умови надзвичайно складного і водночас неймовірно цікавого процесу подальшого фазового переходу «від тексту до читача», який неможливо звести до універсальної уніфікованої моделі чи бодай до постійних і однозначних параметрів [...]» [94, с. 176]. Грегуар самостійно творить радісний небозвід («зоряний небосхил»): «Я робив сандвічі завдовжки шістдесят сантиметрів, фарбував двері, міняв запобіжники і слухав по радіо “Розумників” до посиніння. Цілий місяць. Щасливий місяць» [283, с. 54], далі свідомо та навмисно занурюється в його простір: «Я годинами сидів, гриз ручку і дивився на чайок. Я мріяв, як перетворюсь на чайку. Мріяв, як полечу до біло-червоного маяка, о-он туди. Мріяв, як подружуся з ластівкою у вересні, наприклад, четвертого, – ніби випадково в день початку занять! – ми разом полетимо в теплі краї. Я мріяв, як ми будемо летіти над океаном, як ми...» [283, с. 58–59].

Модель парадоксальної репрезентації дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» якнайповніше розгортає психологічний портрет сучасника переходу XX століття у XXI, оприявнює радість через вимушене відсторонення від оточення, а далі – через асоціативне входження у колись ворожий/чужий соціум. Зосередження на собі як на найбільшій та єдиній цінності/вартості розвиває особистісну сутність Грегуара Дюбоска: «Однак з малювання і трудового я був поза конкуренцією. Особливо з трудового. Я вмів більше, ніж учитель, чесне слово. Коли у когось на уроці щось не вдавалося, то в першу чергу зверталися до мене. Спочатку месє Жугле це не подобалося, а тепер він бере приклад зі своїх учнів: раз за разом питає у мене поради. Сміхота» [283, с. 101]. Як бачимо, «основою більшості літературних текстів є різні види і форми конкретизації таких аксіологічних понять, як любов, добро, істина, надія, віра, справедливість тощо. Читач з позиції власної ієрархії цінностей комунікує безпосередньо, сам на сам зі світом аксіологічних цінностей текстуального світу, який не є тінню світу дійсності, а його духовним джерелом»

[94, с. 319]. Радість стала лейтмотивом повісті, початково ставши лейтмотивом історії дорослішання Грегуара Дюбоска. Модель дитинства, що первинно справляла враження перебільшено драматичної та парадоксальної, з поступовим розгортанням наративу, з постійним омовленням-коментуванням настроєвих, емоційних, пізнавальних трансформацій набуває цілісності та смислової завершеності. Позаяк «культура письма закладає можливість звільнення ідеальних сенсів тексту, необмежену можливість їх повторень, їхнього відтворення, модифікації та трансформації через трансляцію на множинну читацьку аудиторію. Якщо світ переповнений внутрішніми суперечностями, які не підлягають розв'язанню, то ні література, ні мистецтво не можуть дати однозначного рецепту на досягнення індивідуальної чи суспільної гармонізації» [94, с. 298], через нанизування схематичних чи схематично-символічних кодів авторці вдалося вийти за межі «підлітковості» як жанрово-тематичної константи, за межі «притчовості» як формалізації універсального чи всезагально-зрозумілого.

Радість дитини, «вирастаючи» у радість дитинства, поширюється на світ, що розташований на значній дистанції до горизонту пізнаваного (світ батьків, світ дідуся, ворожий світ школи, успішний світ колежу), і, зрештою, невдатний школяр за дуже короткий час перетворюється в надуспішного майбутнього фахівця-майстра. Для своєрідного переходу від змодельовано-закодованого художнього світу до рецептивної перспективи його осмислення та (з)розуміння варто погодитися, що «якщо я із задоволенням читаю ту чи іншу фразу, ту чи іншу історію, те чи інше слово, значить, і той, хто писав їх, відчував задоволення [...] А навпаки? Якщо я, письменник, відчуваю задоволення від письма, то чи означає це, що задоволення буде відчувати і мій читач? Зовсім ні. Я змушений розшукувати цього читача («виловлювати» його), не маючи ані найменшого уявлення про те, де він перебуває. Ось тоді й виникає простір насолоди. Мені необхідна не «особистість» іншого, а саме простір як можливість діалектики бажання, ненавмисності насолоди, поки ставки ще не зроблені, поки ще є можливість вступити в гру» [18, с. 462]. Задоволення від пізнання приватної життєвої історії (фрагмент дитинства Грегуара) у процесі спілкування із твором поступово трансформується у насолоду –

віднайдення «потрібного» чи «правильного» читача. Наратив творить передусім простір розуміння, а далі визначає масштаби та координати простору виходу на новий інтерпретаційний горизонт: через розгортання смислового ланцюга «самість–самотність–усамітнення» особистість протагоніста набуває цілком нової якості, дійсна та психологічна подієвість формують нову (наступну) фікційну реальність. Читач, подібно до філософа, «навіть має передчуття, що під тією реальністю, в якій ми живемо і в якій ми є, прихована друга, якась зовсім інша, що також є ілюзорною» [175, с. 56]. Правдивість (не тотожна правдоподібності), що у цьому разі корелює із відчуттям ілюзорності, цілком слушно може бути пов'язана з певною, більше чи менше сформованою системою цінностей. На думку Р. Інгардена, трактування правди в літературному творі безпосередньо узгоджується із параметрами запропонованої ним онтологічної схеми буття, «для нього правди взагалі не існує, а існує правда ейдетична, апофантична, доксологічна, аксіологічна, практична, формальна, синтетична, атрибутивна чи визначальна. При відсутності того чи іншого предмету, явища та процесу наша свідомість залишається аксіологічно нейтральною» [3, с. 175]. Читацька самотійність, як видається, полягає саме у конкретизації міри ілюзорності та визначенні тих ключових моментів, з яких виростає подальша інтерпретація. Тож, можемо припустити, що текст повісті «35 кіло надії» презентує переконливий наратив радості, позаяк максимально конфліктне середовище з усіма його негативно забарвленими відтінками смислотворення зрештою самотрансформується в онтологічно значущий простір насиченої та конденсованої емоції – фінал сюжету (втілений у внутрішньому монологі: «Я – твої легені, твоє дихання, твоє серце. Я допоможу тобі. Візьми» [283, с. 108]) якнайкраще засвідчує вже не лише описово-подієвий лейтмотив повісті, а також її рецептивно-інтерпретаційну перспективу.

Висновки до розділу 2

1. Дослідження образно-стильових домінант моделювання художнього світу в «наративі радості» у прозі про дітей проведене із розумінням того, що однозначно структурувати літературний твір майже неможливо, позаяк у певний спосіб

диференційовані текстові рівні на площині рецепції здобувають невичерпну множину смислів, значень та розумінь. Тому поняття художньо-аналітичної моделі застосоване задля термінологічного компромісу, і таким способом вдалося віднайти точки опори, що, на нашу думку, є важливими для функціонування поетологічної парадигми радості в сучасній прозі про дітей.

2. Один із можливих рівнів функціонування художньо-аналітичної моделі представлений через дослідження екзистенційних вимірів дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». Метафорично дзеркальна та загадкова модель часу в поєднанні з онтологічними контурами дому (у різних його втіленнях) дає можливість пізнати перспективу втілення цілісної моделі художнього світу твору. Досліджено, що статика (фізична), незворушність і постійність (психологічна) дому виразно корелює із контурами герменевтичного кола, де вихід «за межі» не означає втрати, навпаки – це вихід на новий рівень само/буття-пізнання-розуміння-сприймання.

3. Дослідження часопросторових «координат» пам'яті як домінанти реалізації художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» засвідчило цікавий рецептивний ефект, коли у читача може скластися враження, що він губиться в часових нашаруваннях подій у романі, але радість, що пронизує часопростір, повертає рецепцію у потрібну дійсність, радше її часову конкретизацію. Ключова смислотвірна категорія – радість – має у романі чітку окресленість часопросторовими маркерами: радість модифікується, а відтак, видозмінюється її хронотопна конфігурація. Водночас радість у романі виконує роль змістового лейтмотиву та сюжетотвірного чинника. Форматуючи поступово рівні художнього хронотопу, поєднуючи в одному проблемному полі кілька переживань того самого часу, моделюючи різну перспективу рецепції та інтерпретації, радість як концепт дає підстави означити роман «Помаранчева дівчинка» «багаторівневим романом-казкою», таким способом уважаючи її важливою складовою моделювання художнього світу роману.

4. У процесі створення художньо-аналітичної моделі радості в просторі дитинства досліджена також проблема розуміння особи/особистості як центру художнього моделювання сучасної прози про дітей/дитинство.

Зокрема, «особоцентричність» представлена як композиційна домінанта моделювання світу дитинства (із акцентом на «страшенно» та «неймовірно») в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько». Доведено, що поняття «самого себе» виправдано та аргументовано становить як композиційний, так і смислотвірний центр художньої моделі твору. Особливим людинохарактеризуючим елементом моделювання художньої дійсності у творі є сприймання часу, позаяк дія роману охоплює численні часові та просторові площини. Водночас важлива роль у творенні цілісної художньо-аналітичної моделі художнього світу роману належить прийому замовчування/приховування. На основі тексту доведено, що парадокс «Humanus» у романі Дж. С. Фоера розкривається у підкреслено феноменальній персоносфері, де всі всім допомагають, водночас залишаючись навзаєм чужими, сторонніми, самоізолюваними. Розуміння власної самотності багатьох людей дає підстави для відшукування радості у світопізнанні, позаяк не потребує виходу за ці межі. Самотність – не приреченість, не фатальність і не сповнюється надмірним стражданням чи драматичним переживанням. Художня модель радості завдяки увиразненню індивідуальних характерів, переконливість котрих додатково досягається через максимальну біографічну деталізацію, вибудовується в домінуванні саме обраного для дослідження – радісного – контексту.

Аналіз повісті Анни Гавальди «35 кіло надії», проведений у призмі «самоті–самотності–усамітнення», дає підстави стверджувати, що художньо-аналітична модель засвідчує важливі парадокси радості дитинства. Парадигма радості у її репрезентації в художньому просторі літературного твору може вважатися чинником закодування смислу та авторської інтенції на рівні художньої, а особливо персонажної, моделі. Водночас художній світ повісті Анни Гавальди не лише прагне до максимальної «справжності», але й переконливо її «омовлює» (як у формах прямої мови, так і через невласне пряму мову: внутрішній монолог, потік

свідомості). Аналіз художньої картини світу, яку змодельовала Анна Гавальда, вказує на певну (формальну) парадоксальність, однак у пізнанні сенсу увиразнює особливий позитив та поетичність.

РОЗДІЛ 3

РЕЦЕПТИВНІ ДОМІНАНТИ ДИТИНСТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ РАДОСТІ В ІДЮСТИЛЬОВІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Ю. ГОРДЕРА, ДЖ. С. ФОЕРА, А. ГАВАЛЬДИ

У контексті вивчення природи художнього явища та способу його адресації, зокрема, щодо літератури про дітей проблема вибору читацької стратегії набуває особливого значення⁴. Література про дітей відкриває простір для виокремлення різних рівнів читання, тому рецептивний діалог відбувається за кількома типовими моделями психологічної самоідентифікації особи читача, «основними серед них є стратегія щодо: літературного твору, біографічного автора твору, історичного контексту, сучасного актові творення, а також щодо особистісної самотрансформації, яку спричинив твір» [161, с. 77]. У загальній поетологічній парадигмі рецептивному горизонту належить функція розкодування сенсу, адже змодельований художній світ не лише передбачає потенційного (зразкового) читача, але й наполегливо до нього апелює, водночас даючи йому можливість відбутися у широкому інтерпретаційному просторі.

Онтологія читання у дискурсі літератури про дітей реалізується у цікавому предметі наукового вивчення – вартісний з позицій пошуку явного чи прихованого смислу(-ів) та продуктивний з погляду апробації новітніх дослідницьких методологій літературно-художній твір відкриває перспективу аналітичного «розкодування» сенсу, що становить наступний (після моделювання художнього світу) етап для формування поетологічної парадигми радості. Справді, «твір постає як безмежна скарбниця значень, до якої запрошують увійти реципієнта і відшукати стільки “коштовностей”, скільки той зуміє. Текст стимулює читача до глибоких рефлексій, змушуючи його застосувати своє “екзистенційне посвідчення особи”, яке залежатиме від культури, схильностей, досвіду, способу мислення та рівня фантазії

⁴ Детально ця проблема досліджена у статті: Кохан Р. Онтологія читання : рецепція художнього світу дитинства. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць*. Київ : Університет «Україна», 2016. Вип. 33. С. 208–217.

людини. Отож кожен відкритий твір – це поле можливостей, які може реалізовувати читач, а кожне читацьке сприйняття – це водночас інтерпретація і виконання [...]» [55, с. 9]. Прочитання та сприймання, а далі – переживання емоцій та інтерпретація смислу в просторі літератури про дітей відбувається у певному алгоритмі розкодування і значною мірою пов'язується із поняттям домінанти: «Людина підходить до світу й до людей завжди за посередництва своїх домінант, своєї діяльності [...]. Наші домінанти, наша поведінка стоять між нами і світом, між нашими думками та дійсністю [...]. Ми можемо сприймати лише те і тих, до чого і до кого підготовлені наші домінанти, тобто наша поведінка. Безцінні речі та безцінні області реального буття проходять повз наші вуха й наші очі, якщо не підготовлені вуха, щоби чути, і не підготовлені очі, щоби бачити, тобто якщо наша діяльність і поведінка спрямовані зараз в інші боки» [230, с. 352–353]. Отже, для рецептивної проекції поетологічної моделі радості в сучасній прозі про дітей обрані деякі ключові, на наш погляд, рівні оприявлення художнього світу:

- через виявлення та дослідження позиції читача як реципієнта радості в художньому світі повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»;
- через акцентування на рецептивно-смыслотворчих домінантах у пізнанні радості в повісті Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка»;
- через реінтерпретацію трагедії, котра значно трансформує рецептивний горизонт роману Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько»;
- через зближення традиційно протиставлених (полярних) полюсів у смисловому ланцюгу «автор–герой–читач» у репрезентації емоційних максимумів двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії».

3.1. Читач як реципієнт радості в художньому світі повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»

Відомо, що рецептивна поетика як один із видів естетичної теорії зосереджена на вивченні аспектів сприймання та функціонування літературно-художніх феноменів. Літературознавчий контекст вихідних теоретичних положень аналізу

своєрідності окреслення рецептивного горизонту повісті «У дзеркалі, у загадці» визначається розумінням того, що і сприймання художнього твору, і специфіка його впливу на читача перебувають у системі методологічних підходів, «згідно з якими всі зображально-виражальні художні засоби, елементи структури твору проектується на реципієнта: є фізичною основою сприйняття, збуджують емоції читача, підтримують і динамізують його увагу, врешті-решт доносять до адресата авторський задум» [144, с. 592]. Зосередження аналітичного дискурсу в художньому просторі літературного твору на принципах рецептивної поетики, на нашу думку, дає можливість увійти до кола тих дослідників, котрі намагаються знайти «відповідь на запитання, що таке література та які її ознаки» [106, с. 9] і погоджуються з тим, що саме це питання «належить до основних завдань літературознавства, адже визначає його предмет і сферу зацікавлень» [106, с. 9]. Скажімо, на переконання Е. Касперського, художня література – це «сукупність продуктивних в її історії архетекстів, які впливають на властивості інших творів, а також на уявлення про літературність» [106, с. 11]. Згідно із метафоричним означенням М. Зубрицької, «література – це розповідь: про дійсність – водночас реальну та ірреальну; про світ – без початку і кінця; про час – водночас обмежений та необмежений; про культуру – водночас єдину і розмаїту, цілісну і мозаїчну; про людське життя – водночас кінцеве і безкінечне; про людину – неповторну і мінливу, загублену у візерункові своїх ідентичностей, у поліфонічному звучанні дійсності, світу, культури» [94, с. 293]. Зважаючи на незглибиму множину потенційних значень та ідентифікацій літератури, варто зосередитися на одному зі способів оприявлення її сутності – на читачеві як особливій формі втілення художності, а також її конкретизації в певному художньому просторі.

На думку У. Еко, «у класичній дискусії про інтерпретацію виникало запитання, чи метою є виявлення того, що автор мав намір розповісти, а чи також виявлення того, що текст промовляє незалежно від інтенції автора [...]. Іntenція тексту не виявляється на його поверхні [...] про інтенцію можна говорити лише як про результат читацького здогаду. Ініціатива читача за своєю сутністю полягає у висуванні припущення щодо інтенції тексту» [79, с. 562]. «Читацький здогад», який

зумовлює та активізує читацьку «ініціативу», стає тим визначальним елементом, що зрештою впливає на творення художнього світу. Передусім це стосується розширення сенсу, деталізації описового чи фабульного дискурсу (що, звісно, ґрунтується на інтенційних передумовах), акцентуванні певних поетологічних ознак конкретного твору.

Для новітнього літературознавства стає традиційною диференціація трьох найбільш презентативних форм оприявлення читача в просторі художнього твору: «1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи іншої епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті» [94, с. 221]. Усі три «читацькі обличчя» в оригінальний спосіб присутні в художньому світі романів та повістей Юстейна Гордера. Усі твори – «Світ Софії», «Помаранчева дівчинка», «У дзеркалі, у загадці», «Замок в Піренях», «Лист Флорії Емілії до Аврелія Августина», «Таємничий пасьянс», «Донька директора цирку» – відкривають перед читачем захопливий динамічний сюжет, напружену психологічну інтригу, цікаві та непередбачувані особистісні проекції характерів. До певної міри «спільним знаменником» творів Ю. Гордера вважаємо концептуалізацію радості як неосязної категорії, тому що, по-перше, «література часто прагне описати те, чого не бачить, що не піддається візуалізації» [94, с. 53], а, крім того, радість, на наше переконання, є одним із тих онтологічно значущих феноменів, що не лише окреслюють художній хронотоп з усіма його атрибутами, але й визначально впливають на конфігурацію «герменевтичного кола».

У творчості Ю. Гордера загалом та художньому світі повісті «У дзеркалі, у загадці» радість стає водночас текстом, контекстом та метатекстом, адже з одного боку, втілює смислову та композиційну домінанту у створенні художнього світу, а з іншого – продуктивно й переконливо впливає на сприймання його, репрезентованого у своєрідний образно-метафоричний спосіб. Погоджуємося, що «є дар слухання голосів і дар бачення облич. Ними проникаємо в душу людини» [209, с. 190] та вважаємо за необхідне акцентувати на особливій позиції реципієнта у пізнанні голосів та облич у світі, створеному норвезьким письменником. Для

розуміння літератури про дітей у презентації Ю. Гордера важливо звернутися до «однієї із ключових особливостей [...], надто для концептуального її окреслення та сприйняття» [159, с. 298] – до «поняття читача як стратегічної настанови тексту і читання як феномену специфічної естетичної комунікації за посередництва художнього часопростору» [159, с. 298].

Рецептивний контекст повісті «У дзеркалі, у загадці» зумовлений інтертекстуально, адже епіграф (слова шістнадцятирічної дівчинки, Едіт Седергран) переконливо спрямовує подальше сприймання та осмислення викладеної історії: «Радість – то метелик, Що тріпоче крильцями понад лугом, А печаль – то птах з великими чорними сильними крильми, Що понесуть тебе у височінь понад життям, Скупаним у сонячному сяєві та зелені. Птахи печалі витають високо, Там, де ангели болю несуть свою варту Над смерті пристанівком» [67, с. 5]. Так, ще до відкриття експозиційної частини сюжету реципієнт форматує власне емоційно-психологічне ставлення до того, що він може отримати від твору: смислові акценти – «радість», «печаль», «життя», «ангели болю», «смерть» – завчасно готують сприймання та розуміння художнього світу. Безумовно, рецепція твору в певній ментальній парадигмі у будь-якому випадку є суб'єктивною. Насамперед, ідеться про особистісний рецептивний горизонт читача, «конкретно-біографічної особи, людини, котра гортає сторінки книги» [159, с. 298–299]. Проте, розгорнувши книжку на першій сторінці, читач втрачає цілковиту незалежність сприймання, підсвідомо плекаючи архетипну читацьку потребу «злиття горизонтів», хоча при цьому читач, за висловом У. Еко, самостійно обирає «способи переміщення в о(роз)повідному лісі, засновуючись на переконанні, що одні способи розумніші, ніж інші», пам'ятаючи, що, розгорнувши книжку, він добровільно погодився вірити, «що в лісах водяться вовки, які розмовляють» [264, с. 18]. Рецептивний простір читача «У дзеркалі, у загадці» імпліцитно зосереджений на одержанні (відкриванні, здобуванні, втримуванні) радості, а твір, що «“розкриває” свій світ перед реципієнтом, заохочуючи його до участі в його системі цінностей» [225, с. 233], надасть універсальні особистісно зорієнтовані істини для обдумування та повторного прочитання.

Читач порине у виклад історії невиліковно хворої дівчинки, Сесілії Скутбю, яка в родинному колі відзначає останнє Різдво: «вона хвора, і то не просто собі недужа, як це було в жовтні та листопаді. Зараз Сесілія була настільки хвора, що Різдво здавалося для неї пригорщею піску, яка втікає поміж пальців, доки вона спить або лежить з розплющеними очима» [67, с. 9]. Особливого трагізму цій історії додають окремі, на перший погляд, не істотні для сюжетного розвитку деталі. Так, лікар подарував Сесілії китайський щоденник – «це був маленький обтягнутий тканиною записничок [...]. Коли вона підносила щоденник до світла, то чорні, червоні й зелені шовкові нитки починали мерехтіти» [67, с. 8] і дівчинка часом дивувалася: «Дивно буде, мабуть, читати щоденник, коли вона стане дорослою» [67, с. 5]. У рецептивній моделі вже зароджується особливий, драматично наскладений настрій, адже деталізоване зображення мікросвіту дитини, чие життя згасає у найвеличнішому часі, Народження Спасителя, змушує ще уважніше вслухатися у голоси та вдивлятися в обличчя.

Повість запрошує читача до заглиблення у свідомість ще не сформовану, але максимально відкриту й готову до нових знань, вражень, відкриттів. Сесілія особливо гостро переживає все те, чого не може побачити чи торкнутися: «вона спробувала вирізнити окремі запахи» [67, с. 7], «однак знизу долинали ще й інші невліковні пахощі чогось казкового та заворожливого. Це був сам різдвяний настрій» [67, с. 7], «останніми днями вона намагалася прослідкувати за усіма приготуваннями на нижньому поверсі. Гамір кухонної метушні – випікання, прикрашання – наче вигулькував для неї з надр будинку» [67, с. 10]. Для читача особливим знаком для розпізнавання онтологічних смислів може слугувати своєрідна ремарка: «Часом Сесілія уявляла собі, що перший поверх – це земля, а вона – на небі» [67, с. 10]. У такий спосіб інтенційно розмежовані два етапи «входження в загадку» через дзеркало: перший поверх – це безпосередньо дзеркало, другий поверх – загадка, причому феномен руху визначений тим, що кожен мешканець дому Скутбю може наблизитися до дзеркала, однак подальші відкриття буттєвих істин можливі лише для Сесілії. Перехід від історії (нарації) до смислу

цілком зосереджений у «читацькій ініціативі» та реалізується на підставі індивідуального читацького «припущення».

Емоційна напруга посилюється тим, що уявлення дівчинки невдовзі стануть для неї новою дійсністю, чи радше – її відсутністю. В особливий спосіб відбувається ретардація пізнання, адже подаровані Сесілії «яскраво-червоні лижі» (від бабусі та дідуса), санки (від батьків) ще залишають місце для очікування дива, для одужання дитини. Дівчинка свідомо свого важкого стану, але ні з ким не розмовляє про це: «А ще, мамо... Я обов'язково видужаю. Обіцяю [...]. Але тільки мені дозволено казати, що я скоро видужаю. Коли про це говорите ви, мені здається, ніби вам хочеться мене помучити» [67, с. 89]. Таким способом увиразнюється важливий елемент рецептивного горизонту – мовчання тексту. На переконання М. Зубрицької, «формами рецепційного процесу є не тільки артикульованість та вербалізованість, а й мовчання [...]». Мовчання є не лише неодмінним атрибутом процесу читання, а й має значуще функціональне призначення у структурі тексту – воно посилює напругу рецепційного навантаження, увиразнює рецепційне тло, визначає аномалії рецепційного ландшафту або окреслює топологію невимовності. Мовчання упривілейовує позицію *homo legens*. Саме читач щораз інакше “озвучує” мовчання письма і витягує на світло з глибин тексту щось таке, чого авторська уява навіть не передбачала» [94, с. 327]. Особливість мовчання тут посилюється його напередвизначеністю – імперативна форма прохання хворої дитини дуже чітко та максимально категорично замикає описово-розповідну площину твору, водночас відкриває новий рівень сприймання.

Кілька наступних днів Сесілія проводить у товаристві янгола Аріеля (ім'я котрого – є назвою місцевої річки назворот – Леїра), довідується чимало про сенс людського існування, відкриває для себе ті істини, для яких людині й дається життя. Поступово конкретизується своєрідний полілог: «щоб здійснитись, літературний текст потребує читацької уяви, яка надає форми взаємодії корелятивів, накреслених у структурі порядком речень» [99, с. 352]. Рецепція починається із першого (щоразу теперішнього) прочитання твору й емоційного відгуку на нього, однак значно збагачується через здобуття/здобування подробиць із подальшим

примноженням/примножуванням значення (= сенсу). В історії становлення рецептивного контексту повісті «У дзеркалі, у загадці» важливе місце належить «небуквальному» (метафоризованому) вислову, що має визначальний вплив на розуміння та інтерпретацію, зокрема, концептуального сенсу радості. Перейнявшись духом Різдва через звуки з усіма тонами-напівтонами, запахи з їх перетвореннями, кольори та їх мерехтіння до світла, Сесілія поступово робить чимало радісних відкриттів. Спочатку вона здивувалася, що «ніколи ще природа не набувала таких чітких обрисів, як у ці останні дні перед Різдром» [67, с. 11], потім почала розмірковувати, «у чому, власне кажучи, різниця між сльозами ангела та сльозливими ангелами?» [67, с. 12], зрештою опинилася перед складною дилемою – вірити чи не вірити власним очам, коли «підвелася, озирнулася і аж здригнулася: на підвіконні сиділа якась істота [...]. Він – або вона – був босоногий і одягнений у білу льолю [...]. Хто це – хлопчик чи дівчинка? Сесілії важко було визначити, бо істота зовсім не мала волосся на голові. Вона вирішила, що, мабуть, хлопчик, хоча могло бути й навпаки» [67, с. 22]. Читач-дитина емоційно готовий поринути в казку, для читача-дорослого стає очевидним сенс знайомства і дружби дівчинки з янголом. Наступні кілька днів – постійний діалог двох свідомостей: ще присутньої у реальній дійсності (тут-тепер) Сесілії та лише їй видимого Аріеля. Позаяк «вже в самій сутності людини закладено глибоке прагнення пізнати навколишній світ, а ще більше – саму себе в ньому», а «самопізнання – це процес, що здатний забезпечити саморозвиток індивіда, формування його особистості, індивідуальності, духовних і моральних якостей» [43, с. 115], місія ангела є очевидною. За короткий проміжок часу маленька дівчинка пізнала сенс буття, безпосередньо пережила необхідний для себе, попри юний вік, «онтологічний катарсис», адже зуміла ввібрати ті знання життя і про життя, для осмислення котрих людині зазвичай дається триваліший період.

Особливим полем для літературознавчого аналізу сприймання радості постає спілкування Сесілії та Аріеля. Звичло поява небесного створіння вночі у людському домі є короткочасною уявною подією, котра припиняється із розплющуванням очей або відчиненням дверей у кімнату. Окрім того, незвичні відвідини, що відбуваються

у формі монологу, анонсують зазвичай певну зміну в житті людини або вберігають її від біди. У випадку Сесілії поява ангела видається закономірним розгортанням подій у житті дитини, котра незабаром помре від смертельної хвороби. Спілкування «двох дітей» нагадує, на перший погляд, розмову друзів, які обмінюються враженнями. За словами П. Рікера, «у мовленні співрозмовники присутні не тільки один для одного, але також для ситуації, оточення і всебічного середовища дискурсу» [206, с. 307–308]. Стосовно бесіди дитини та ангела рікерівське правило не втілюється: співрозмовники Сесілія та Аріель існують один для одного, а відтак для Бога та вічності, до якої обоє належать. Розмова про людське та ангельське життя видається «грою запитань і відповідей» [48, с. 273]. Г.-Г. Гадамер пропонує літературознавству пояснення такої гри, де «немає такої відповіді, яка б свій остаточний сенс, тобто те, що вона комусь говорить, не почерпнула із запитання, на яке відповідає [...]». Кожне почуте та усвідомлене кимось висловлювання зводиться до своєрідного запитування, тобто розуміється як вмотивована відповідь. Говорити – це розмовляти поміж собою. Уразитись якимось словом чи пропустити його повз вуха – це своєрідний мовний досвід» [48, с. 273]. Сесілія вчиться від Аріеля смакувати словами, відчувати власну божественну велич, описуючи свої нутрощі (на прохання ангела розповісти про те, з чого складається людина). Розмова з Аріелем є не просто «вбиванням» часу, а неоціненною грою смислів, побачених на межі двох боків дзеркала.

Знаковими з перспективи рецепції радості видаються відвідини Сесілією її подружки, що відбулося в час останньої нічної прогулянки з Аріелем: «Сесілія весь час почувала себе вільною та щасливою, мов пташка, але побачивши Маріанну, зронила сльозу. Може, тому, що товаришка спала, а може, тому, що давно її не бачила» [67, с. 147]. Дівчинка знає, що невдовзі помре, тому, дивлячись на найкращу подругу, не може стримати сліз. Авторське запевнення навряд чи може задовольнити читача, котрий відчуває невимовну скорботу за тлінням Сесіліної свічки, проте в Гордеровій моделі переважає казка щасливого піднесення дівчинки над усім світом.

Необхідною категорією у контексті пізнання радості є любов. Екзистенційна роль радості у цьому контексті корелює із буттєвою важливістю любові (до) Сесілії. Як зауважила Н. Волковецька, любов «закладає певні ціннісні орієнтири, формує її пріоритети, визначає поведінку і сенс буття» [43, с. 115]. Почуття взаємного кохання дає наснагу на власноручне створення дива, а батьківська любов, так само, як і безпосередня любов дитини, допомагає інколи «зазирнути у всесвіт і вловити якусь частку небесної розкоші» [67, с. 75]. Сесілія змогла розплющити (фізично)/відкрити (онтологічно) очі так широко, щоб побачити себе у Божому дзеркалі, бо дівчинка любить – батьків, які наставляють будильник декілька разів за ніч, щоб не пропустити можливості побути з нею, бабусю, яка ночує у вітальні начебто через дідусів храп, а, насправді, щоб допомогти доглядати за внучкою, дідуся, котрий ледь стримує сльози, дивлячись як згасає улюблена внучка, і всоте розповідає про їхню спільну подорож на Крит, маленького Лассе, який невпевнено усміхається до сестрички та прибігає на перший її поклик. Сесілія любить Аріеля, без якого її життя, напевно, не відбулося б. Але найголовніше – Сесілія любить Бога: вона не звинувачує Його, що Він забирає від неї світ, розриває вервечку її життя – дівчинка безмежно вдячна, що Бог, «зручно вмостившись», одного разу видув її, «наче мильну бульбашку» [67, с. 128–129].

Важливий для інтерпретації глибинного смислу повісті рецептивний парадокс засвідчений у фіналі твору. Коли настав (і для читача це очевидно) останній день у житті Сесілії, до кімнати один за одним заходили її рідні. Всі люди разом та кожен окремо заходили з метою попрощатися, востаннє порозмовляти, але це відбувається у торжестві радості: «Сесілія вмить прокинулася і розплющила очі. Вона повернулася до тата, який сидів перед ліжком. У руках тато тримав стару різдвяну зірку [напередодні увечері дівчинка під час подорожі з янголом побачила цю зірку за стодолю і просила рідних принести її з двору. – Прим. наша. – *Р. К.*]. Не знати чому, але те, що вони повірили їй, сповнило Сесілію невимовною радістю. Вони справді пішли за стодолу і знайшли зірку там, де її вночі бачила Сесілія з Аріелем» [67, с. 153]. Посилення радісного контексту досягається завдяки максимально ретардованому викладу: спочатку «дівчинка глянула на своїх рідних. Сьогодні вона

почувала себе ліпше, в голові прояснилося. От тільки б не страшенна слабкість...» [67, с. 154], після короткої розмови з батьком, мамою, бабусею, дідусем та братиком Лассе, коли «усі всміхнулися, хоча фраза прозвучала зовсім невесело» [67, с. 154], після коротких реплік, що часом порушували цілковиту тишу в кімнаті, «знову минуло трохи часу, доки хтось заговорив. Сесілії видалося дивним, що хоч у неї небувало ясна голова, їй однаково хочеться спати» [67, с. 155]. Зрештою дівчинка залишилася сама: «Прокинувшись трохи згодом, Сесілія побачила відчинене вікно, на стільцях біля ліжка нікого не було. Невдовзі крізь відчинене вікно залетів ангел Аріель і сів на письмовий стіл. Сесілія вибралася з ліжка [...]. Він узяв її за руку, і вони випурхнули через вікно, пропливли понад stodолою та усією долиною. Був ранок перед самим сходом сонця, коли ось-ось мав розпочатися новий зимовий день» [67, с. 155–156]. Як слушно зазначають дослідники, «сакральний часопростір набуває конкретизації, понад те – стає домінантою художнього світу» [162, с. 56]. Саме сакралізація межі двох світів – реального у фікційному горизонті та понад/поза-реального дає можливість пізнати сенс втіленої, артикульованої радості: «Як чудово! – скрикнула Сесілія. – Як по-ангельському чудово!» [67, с. 156]. Всеохопна радість відкрила перед читачем розуміння метафори, яка становить назву повісті Ю. Гордера: «Обоє дивилися на ліжку. Сесілії зовсім не було дивно, що вона бачить себе на ліжку з розсипаним по подушці білявим волоссям. На ковдрі поверх неї лежала стара різдвяна зірка. – Я справді гарна, коли сплю, – мовила вона. Аріель міцно стиснув її руку, глянув на неї і сказав: Ти ще гарніша, коли сидиш отут. – Однак цього я вже не можу бачити, бо перебуваю зараз з другого боку дзеркала. – Як тільки вона це сказала, Аріель відпустив її руку. – Ти схожа, – мовив він, – на розкішного барвистого метелика, який спурхнув з долоні Бога» [67, с. 156–157]. Отже, центральна категорія для репрезентації смислу, далі – для його сприймання та осмислення, після прочитання – для інтерпретації та розуміння глибокого трагізму викладеної історії є саме радість, яка надає повісті окремого статусу, роблячи її, за словами Г. Башляра, «реальністю віртуального і віртуальністю реального» [94, с. 48].

Канонічне розуміння співтворчої активності автора та читача шляхом прирівнювання їхньої відповідальності представлене у концепції У. Еко: «Елемент

реальності й елемент фантазії повинні вражати читача на кожному кроці, захоплюючи його увагу і завдаючи муки його чутливості», причому «читач може ідентифікувати себе як із персонажами і ситуаціями початкових обставин [...] так і з персонажами й ситуаціями в кінці книжки [...] іншими словами, автор повинен ґрунтовно спинитися на несподіваному, щоб зробити його знайомим» [81, с. 191]. Отже, зоною відповідальності автора є «композиціювання» заплутаного сюжету, який повинен безперервно вражати-«тонізувати» читача, а на реципієнта своєю чергою покладається важлива місія розширити твір до безконечності, надавши йому універсальності та модусу істинності. З цієї перспективи розглянула читача М. Зубрицька, наголошуючи, що «читач завжди – від найдавніших часів до сьогодення – мав упривілейоване місце: без нього, як кінцевого пункту призначення художньої інформації, немислиме мистецтво слова» [94, с. 14]. І справді: лише адресоване комусь послання має цінність: рухаючись траєкторією, заданою текстом, та ототожнюючи себе з частиною ментального осердя обраного твору, читач прямує до злиття власного та авторського горизонту [94, с. 33]. Очевидно, що не йдеться про цілковиту втрату читачем себе у тексті, а, навпаки – його привілей «“знайти себе” і “віднайти свій голос” у тому чи тому світі художньої дійсності» [94, с. 247].

Центруючи рецепцію, парадигма радості набуває конкретизації у надзвичайно складному емоційному контексті, у навмисно сповільненому та деталізованому авторськими відступами викладі навіть не подій, а підготовки до основної події, що становить сюжетну кульмінацію та фабульну розв’язку твору.

Автор повісті зумовив свого, як сказав У. Еко «“ідеального читача з ідеальним безсонням”», читача, який здатний керувати різними кодами і який прагне мати справу з текстом як із лабіринтом багатьох запитань» [81, с. 31]. Юстейн Гордер вибудував лабіринт екзистенційних смислів, сплів павутину буттєвих думок та помістив у центр цього «особливого порядку» реципієнта, котрого сповна використає його твір. Набути досвід читання конкретного літературного твору означає не лише зрозуміти його сюжет, а щоразу при повторному перечитуванні дивуватися тому, що не зауважив попереднього разу важливої деталі, тобто раніше «недозрозумів» твір.

Реципієнт опиняється в художньому часопросторі і долучається до інтертекстуальних чинників сприймання: назва повісті, епіграф, численні цитати, якими Аріель «розважає» Сесілію, заохочуючи до недитячих міркувань, припущень, висновків. У цій повісті увиразнена складність дискурсу читання як форми встановлення «діалогічних відносин між смислом та значенням твору, між правом автора бути почутим та обов'язком читача осмислити авторську інтенційну присутність, а також між усвідомленим автором обов'язком віддати простір твору для привласнення іншим – читачем, реципієнтом, інтерпретатором» [161, с. 55]. Як зазначила М. Зубрицька, «проблема взаємовпливу «читач–текст» і досі теоретично не розв'язана через очевидну неспроможність теоретично осмислити і за допомогою понятійно-категоріальної термінології окреслити всі тонкощі й відтінки рецепційного розмаїття» [94, с. 178]. Емоційно-психологічний контекст читання повісті «У дзеркалі, у загадці» надзвичайно складний, трагічно напружений, потребує готовності реципієнта. Його сприймання тим самим читачем майже не матиме ситуативних відмінностей відповідно до «разовості» повторного звернення. Певні відтінки смислу можуть набути виразності, однак домінантний «значеннєвий елемент» – радість – попри емоційно-рецептивні варіанти, залишить за собою феноменологічний центр пізнання наративу Ю. Гордера в просторі «перед/у/поза/понад-дзеркалом».

Для аналізу повісті актуальним видається питання, яке поставив Р. Барт стосовно оповідання: «На що обмінюється оповідання? Скільки воно “коштує”?» [19, с. 99]. Юстейн Гордер запрограмовує читача на однозначну відповідь. Його повість не коштує і не обмінюється: історія, що постала перед критично знівельованим розумом читача на користь його душі, є життям. Її не варто обмінювати, як і саме земне існування. Сесілія просто Є, а через більше, ніж місяць, після першого приходу до неї Аріеля, Сесілія просто БУЛА та завжди БУДЕ, але вже «з другого боку дзеркала» [67, с. 157].

Важливим етапом у становленні «радісного» реципієнта повісті є проблема творення. М. Зубрицька зосередила увагу, серед іншого, на естетиці мистецтва, слушно підсумовуючи: «у своїй інтерпретації естетики Ніцше Гайдеггер стверджує,

що мистецтво треба сприймати як основну подію буття, як автентичний творчий рух» [3, с. 228]. Так само Аріель, який увиразнює у творі роль наставника Сесілії, вчить її сприймати власне існування, існування людей загалом та цілком усе творіння Бога як велику подію: «Звичайно, щоби створити світ, треба мати дрібку майстерності, але ж кожен процес творчості починається з чистого аркуша» [67, с. 43]. Тільки Божа дрібка майстерності здатна вдихнути життя у приречене на загибель існування. Особлива честь надана дівчинці, прикутій до ліжка: хоча вона є Божим творінням, як і всі інші люди, проте, їй дозволено усвідомити свою велич, своє велике право, у якому відмовлено навіть ангелам – жити та бути з плоті й крові. Це одкровення зумовлює й обов'язковість прийняття власної свідомої відповідальності: «Коли б мені треба було щось намалювати і знала, що малюнок мій оживе, то ніколи б не зважилася малювати будь-що. Я б ніколи не наважилася дати життя тому, що не змогло б дати опір агресивним кольоровим олівцям...» [67, с. 140]. Отже, радість читача втілює множинність різних ролей: від щастя бути присутнім на «зустрічі неба та землі» до важливості власних учинків у статусі людини.

Розглядаючи феномен читання із найрізноманітніших перспектив, М. Зубрицька припустила, що «можливо, саме тоді, у процесі читання, *homo legens* найгостріше відчуває, що життя, тілесність, матеріальність лише поглиблюють почуття ув'язнення, тому так прагне переступити всілякі обмеження, поринути у віртуальну дійсність і стати співмешканцем світу фікції» [94, с. 304]. Беручи до уваги ментальну особливість читача «У дзеркалі, у загадці», це твердження видається співвідносним із питаннями аналізу, інтерпретації та ролі читача окремих творів. Читач, який став органічною частиною фікційного світу Ю. Гордера, пересвідчився, що матеріальність людини, маркери її буттєвої присутності вводять її у безкінечну далечінь всесвіту, а розкриття автором йому (читачеві) найсокровеннішого засвідчує повагу автора саме до нього – свого читача.

Звернення до літературознавчих концепцій свідчить, що дослідження читача як учасника естетичного спілкування зосереджені на двох проблемах: «перша проблема – це світ художнього тексту та “уявний” чи гіпотетичний читач, який

перебуває поза межами тексту [...]. Друга проблема – це читач у структурі художнього тексту, тобто читацька присутність як художній феномен, що полягає в її здатності бути початком, який організовує художнє ціле» [94, с. 47]. Ці дві рецептивні проекції («модус потенційності» та «модус дійсності»), як зазначає А. Компаньон, безпосередньо пов'язані з переважанням певного підходу до літератури: «при формально-об'єктивному підході до літератури головну увагу звертають на твір; при підході міметичному – на зовнішній світ; зрештою, при прагматичному підході – на публіку, читацьку аудиторію» [116, с. 164]. Кожен дослідницький підхід «вдячно» корелює із позицією реципієнта в дискурсі пізнання художнього світу повісті Ю. Гордера «У дзеркалі, у загадці», адже відкриває як панораму відображення, так і горизонт його цілісного сприймання.

Незважаючи на те, що, на думку науковців, «ідеальне читання – така ж аморфна і невловима категорія, як і все, що стосується діалогу психологічно унікальних сутностей» [161, с. 57], рецепція трагічного нарративу повісті «У дзеркалі, у загадці» може бути максимально наближена саме до такої категорії, а кожне наступне звернення до тексту чи твору лише вкорінюватиме та поглиблюватиме джерела радості у творі сучасного норвезького письменника.

3.2. Юстейн Гордер «Помаранчева дівчинка»: рецептивно-смыслотворчі домінанти у пізнанні радості

Спочатку окреслення горизонту, а далі смислове наповнення контексту пізнання щодо прози Юстейна Гордера загалом, а прози про дітей – особливо – вихідним та водночас ключовим є компонент дитинства як смыслотворча та смыслорецепційна домінанта в межах художнього простору твору.

Насамперед треба дефініювати компонент дитинства як елемент художнього світу, адже для цілісної рецепції літературного твору важливо усвідомити двоїсту природу дитинства: з одного боку, це «вихідна точка», намір (інтенція) автора при написанні твору, з іншого, – це ціль автора, те, до чого він приходить (вже разом із читачем) наприкінці твору. Тож, дитинство як художній елемент є важливим як для конструювання часопросторових та смислових зв'язків у тексті, так і для рецепції та

тлумачення сенсу твору. Проблема дитинства та дитини у літературному творі є суперечливою за своєю природою: все, що стосується дітей, насичене, на перший погляд, позитивом як емоційним пафосом, проте, саме через використання світу дитинства автор уможлиблює порушення дуже складних філософських та світоглядних питань, на які почасти неможливо дати (однозначну) відповідь. Введення дитинства у текст художньої репрезентації світу розширює та ускладнює інтерпретативний горизонт реципієнта.

Вибір проблеми для дослідження в межах дитячої тематики залежить від характеру творчості автора та фокусу його уваги. Окрім того, на перспективу аналізу твору впливає задум автора щодо призначення твору та його цільової аудиторії. Необхідно також розмежувати твори на ті, що фокусують увагу на проблемі дитини і призначені для дитячої аудиторії, і на ті, що звертаються до дорослих. Юстейна Гордера складно ідентифікувати в парадигмі авторів для/про дітей. Зокрема, Б. Салюк диференціює «інтенційно дитячих письменників», «митців, які у своїй творчості звернулися до написання творів для дітей [...] або до образу дитини» [211, с. 11]. Юстейн Гордер, з цього погляду, – радше «дитячий письменник-деміург», котрий перебуває понад-поза-посеред-попереду концептуально зображеним світом дитинства. Видається, що, «призначаючи» головним героєм свого роману дитину підліткового віку, письменник використовує нагоду обговорити найпотаємніше та найболючіше. Діти – безпосередні, вони не обманюють, не прикрашають дійсності, навіть найобразливішої, тому не допускають обману і щодо себе. Отже, автор може побесідувати з читачем, використовуючи дитину як «медіум» між суперечливими світами дорослих.

Послуговуючись систематизацією М. Славовової у визначенні основних підходів дослідження дитячої літератури (педагогічний та психологічний підходи, рецептивна естетика та концепція про дитинство та субкультуру дитинства [220, с. 9–13]), для аналізу роману Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» особливо доцільним видається застосування методу рецептивної поетики та концепції про дитинство і субкультуру дитинства. Своєрідним синтезом двох визначених підходів вважаємо думку М. Зубрицької про те, що «найсильнішим чинником, що обмежує

читацьку свободу чи навіть обриває будь-яку можливість її інтерпретаційного втілення, є щасливий кінець [...]» [94, с. 303], специфічною передумовою чого, на думку авторки, є потреба читача «втекти у казку», а також «знайти звичайну легкість сприйняття за допомогою *читання-відпочинку, читання-заспокоєння, читання-втечі*» [94, с. 303]. Водночас мусимо відзначити наявність етико-світоглядного та методологічного парадоксу. Соціокультурний контекст інтенції дитинства, з погляду Ю. Гордера (наскільки ми можемо її пізнати), не передбачає щасливого фіналу. Натомість, метод рецептивної поетики, застосований для вивчення природи цього тексту, робить читача співтворцем художнього світу – таким способом відкриває йому можливість знайти або власноруч «допровадити сюжет» (на рівні інтерпретації) до щасливого фіналу.

Історія спочатку переживання маленьким хлопчиком втрати тата і створення мамою нової сім'ї, а через певний час прочитання вже підлітком «листа в майбуття» від покійного батька, створює багатофункціональне рецепційне поле. Переживаючи разом із 15-річним Георгом історію кохання його батьків, Яна Улава та Помарачневої дівчинки, читач неодмінно потрапить у світ дитини. Змодельований автором непідробний, справжній світ дитинства дає змогу поставити перед собою одвічні питання про щастя, долю, час, сенс життя, цінність любові та сім'ї, а також чесно відповісти самому собі на чимало складних, почасти риторичних запитань.

Творення художнього світу дитинства, його рецептивно-інтерпретаційної екзистенції значною мірою гармонізується цілісним комплексом символів, якими оперує Ю. Гордер: «Текст і читач завжди взаємно активні. [...] Текст прагне нав'язати реципієнтам свою систему кодів, свою смислову структуру, а ті в процесі сприйняття не можуть не видозмінювати тексту [...]» [94, с. 90]. Завдяки розмаїттю зорових, нюхових, слухових, тактильних символів автор переносить читача у недитячий світ юнака Георга і наче дозволяє «підслухати»/«підглянути»/«відчути»/«торкнутися» історії чужого кохання, а далі синхронізувати рецепцію та інтерпретацію в розгортанні наративу.

З огляду на велику кількість та різну смислову навантаженість, а також двошарову композиційність роману вважаємо за доцільне надалі говорити про

атрибути радості, які належать лише внутрішній історії (про Помаранчеву Дівчинку) (далі – АР 1), та атрибути радості, що виконують метатекстуальну роль, постаючи наскрізними, «зв'язуючими» елементами для двох оповідей: про Помаранчеву дівчинку, адресовану насамперед Георгу, та обрамлюючу історію, адресовану Гордерівському читачеві (далі – АР 2). Позаяк шлях рецепції та аналізу літературного твору є відцентровим (основою для оповіді Георга є розповідь батька), то видається, що дослідження має виправдане спрямування від АР 1 – того, що постає перед читачем як глибинний пласт художнього світу тексту.

Повноцінне або «правильне» сприймання адресатом листа можливе лише за умови знайомства з його автором. Зрозуміти лист Яна Улава, його значення та цінність Георг може у разі, якщо знатиме батька. Наскільки завершеним буде це розуміння, попри часову дистанцію та відмінність теперішнього батька та сина, залежить однаково від тата, який повинен правильно скласти слова, щоб зачепити увагу та душу дитини, та від хлопчика, який має докласти багато зусиль, щоб усвідомити тут-зараз-присутність тата. Тому першочергово підлягають аналізу ті матеріально та ментально виражені атрибути, котрі уможливлують проникнення читача-Георга та Георгового читача (читача роману Ю. Гордера) углиб – в історію Помаранчевої дівчинки: «Історія про Помаранчеву дівчинку почалася одного пообіддя, коли я стояв перед Національним театром, чекаючи на трамвай» [65, с. 20]. **Трамвай** став романтичним атрибутом кохання студента-медика Яна Улава та дівчини-художниці Вероніки. У транспорті, де люди зазвичай дрімають від втоми дорогою з роботи, вони зустрілися поглядами та проникли глибоко один одному в душу: «Та все ж пригадую: за час короткої поїздки трамваєм я чітко збагнув, що ніколи в житті не забуду цього дівчати» [65, с. 21]. Необережний маневр водія трамваю, видається, визначив долю молодих людей, а зигзаги трамвайної колії стали зигзагами їхньої долі: якби трамвай не «перекособочився» [65, с. 22] і Ян не поспішив рятувати помаранчі незнайомки (які і так не падали), при цьому розсипавши їх, можливо вони б не заговорили одне до одного, не покохали, не мали б сина Георга та не побували б у помаранчевому раю. Проте, в такому разі, Ян не мав би причини так щиро сумувати, не боявся б забуття.

Символічним втіленням радості постає **Помаранчева дівчинка**. Спосіб, у який Ян Улав описує свою кохану, коли він побачив її вперше, створює у читача відчуття входження у казковий вимір: «Мій погляд одразу ж прикипів до симпатичного дівчати, яке стояло з важеним паперовим пакетом, по вінця наповненим стиглими помаранчами. Дівчина була одягнена в старий оранжевий пуховий анорак, а я, пригадую, подумав тієї миті, що пакет, який вона притискає до себе, такий великий і важкий, що ось-ось може вихопитися з рук. Однак звернув насамперед увагу не на помаранчі, а на юну даму. Я умить збагнув, що вона незвичайна, не схожа ні на кого іншого, було в ній щось чарівне й заворожливе» [65, с. 20]. Таємничість дівчини не додала Яну азарту, адже він одразу став учасником суворої гри із чітко обумовленими правилами: «Лише мені одному було відомо, що оця юна дама – справжня Помаранчева дівчинка, сповнена звабливої таємничості. Я знав, що вона прийшла з іншої казки, в якій дійство відбувається за іншими правилами, ніж у нашій дійсності [...] Бо існує два паралельні світи, один – із сонцем та місяцем, а інший – незбагнений і зачарований, до якого Помаранчева дівчинка несподівано почала прочиняти мені двері» [65, с. 51, 54]. Ототожнення звичної мами із казковою Помаранчевою дівчинкою, котра невимушено та майстерно закохала в себе батька, відкриває для Георга нову перспективу погляду на маму, зокрема, тільки зараз хлопчик помітив «як немов у танку тріпочуть зіниці її карих очей» [65, с. 131].

Постать «Помаранчевої Вероніки» пов'язана із образом **вивірки**: «Від усмішки на її щоках з'явилися дві маленькі ямочки. Вона нагадала мені – зовсім не ямочками – білочку, принаймні була такою ж гарненькою і милою» [65, с. 21]. Поряд із коханою Ян також готовий бути безтурботною пташкою, котра здатна в одну мить вповні відчувати радість земного життя: «стриб туди, стриб сюди. Бо ж “Хто ніколи миттю не жив, той наче неживий. А ти живий?”» [65, с. 54]. Вочевидь, запрограмувавши у такий спосіб своє життя, Яну та Вероніці не залишилося нічого іншого, як щасливо «перепурхувати з місця на місце», мов вивірки, та насолоджуватися товариством одне одного, ніби відчуваючи, що щастя буде недовгим.

Ще однією характеристикою чарівної «юнки з очима білочки» [65, с. 28–29] стала **срібна шпилька**. Для Георгового тата вона набула магічного значення – акуратний аксесуар перетворив дівча з грайливим личком із фройнерського трамваю на витончену леді, погляд якої породжує незбагнений міцний зв'язок із Яном. Коли Вероніка, йдучи разом з Яном до церкви, знову зашпилила волосся тією ж шпилькою, заколка набула для нього нового значення: втілювала спокій, упевненість та обіцянку, що вони тепер назавжди разом, а Ян «став часткою казки, отієї незбагненої містики» [65, с. 105]. Після інтимної розмови з татом Георг також збагнув, що їхній Помаранчевій дівчинці і справді зараз бракує срібної шпильки у волоссі.

Наступним атрибутом, котрий пронизує та фокусує навколо себе всю історію Помаранчевої дівчинки в призмі радості, є **помаранчі**. Саме фрукти відтінювали ясне обличчя Вероніки, яке привернуло увагу Яна, на апельсини дивився збентежений юнак, коли соромився заглянути їй у вічі, помаранчі стали, нехай і не дуже вдалим, приводом підійти до дівчини. Завдяки яскравим «оранжевим сонечкам» [65, с. 32] Ян зрозумів, наскільки неповторною, «нереальною, як міраж» [65, с. 32] є дівчина в оранжевому анораку: «Так, ніби кожнісінька помаранча має особливе значення для неї. Справді, Георгу, мені здалося, що кожна помаранча унікальна, абсолютно незамінна» [65, с. 23]. На відміну від постаті Помаранчевої дівчинки, котра втілює «позадійсність», «надчасовість» та невимовну перманентну радість, помаранчі маркують пошуки, сум, страх втратити кохану, а також множинність варіантів припущень щодо долі незнайомки. Здатний до кропіткого аналізу, а також наділений багатою фантазією студент прораховує неймовірну кількість варіантів, навіщо могло знадобитися дівчині стільки помаранч: вона хвора та змушена дотримуватися дієти [65, с. 26], їй доручили приготувати апельсиновий десерт на 100 гостей [65, с. 26], вона страждає через алергію, тому п'є свіжий, щойно вичавлений апельсиновий сік [65, с. 27], готується до лижного переходу Гренландією та закупає фрукти [65, с. 27], має велику небагату родину і як найстарша сестра пригощає молодших помаранчами [65, с. 28], працює доглядальницею в Червоному Хресті [65, с. 28] тощо. Проте був один із варіантів,

думка про який руйнувала Яна – дівчина є мамою, має кремезного чоловіка та крихітку Ранвейг і поспішає додому [65, с. 28]. Тож, помаранчі були не тільки «єдиним реальним слідом у пошуку» [65, с. 39] незнайомки, але й головною задачею, котру мав розв'язати закоханий юнак. Задача ускладнюється готовністю Яна сприймати все у помаранчево-чарівних тонах, готовність зануритися у помаранчеву казку, лиш би тримати за руку Помаранчеву кохану, «побувати в Помаранчевій країні, вдихнути повітря з кислуватим присмаком помаранчі, яким дихала вона, походити вулицями, якими вона ходила, а, може, навіть посидіти на лавочках, на яких і вона сиділа» [65, с. 77–78]. Ставши частиною «помаранчевої історії», Ян дозволяє і синові зануритися в казку: «Може, тоді, у трамваї, у ньому зринуло неусвідомлене бажання закружляти з нею в помаранчевому вальсі» [65, с. 30–31].

Смислова концентрованість символу помаранч сягає й поза історію Яна Улава та Вероніки. Помаранчі – не тільки те, що уможливило кохання, але й те, що історію цього кохання донесло до безпосереднього його учасника – Георга. Головна проблема, пов'язана із татовим комп'ютером, полягала у загадці пароля: жодна із можливих комбінацій не запускала роботи комп'ютера. Тільки прочитавши батьків лист, син зміг вирішити цю загадку: «Я ж мав підозру, що моїм родичам забракло елементарної фантазії, і набрав слово з дев'яти літер: ПОМАРАНЧА. Комп'ютер клікнув і відкрив таблицю зі списком так званих директорій на твердому дискові» [65, с. 138]. Вочевидь, саме тому Ян написав листа Георгові: лише дитина, нездатна до упереджень, може досягнути до казки.

Для повноцінного розуміння історії цього кохання символічного значення набувають різноманітні деталі. До прикладу, в історії про Помаранчеву дівчинку, тобто в житті Яна Улава, та Георгових буднях важливе місце належить **понеділку**: «Але я скрупульозно зважував факти, аналізував їх і одного чудового дня прийшов до висновку: обидві зустрічі з Помаранчевою дівчинкою трапилися в понеділок. Як я раніше цього не помітив!» [65, с. 39]. Зважимося припустити метафоричність цього дня тижня та його смислове навантаження: для Яна та Вероніки понеділок був не лише початком тижня, але й початком величної пригоди, вінцем якої стала поява

Георга. Подібного смислу набувають обставини прочитання хлопчиком листа: «Я помітив, що він налив собі великий келих віскі. Інколи Йорген попиває віскі, але тільки в п'ятницю та суботу. Того дня був понеділок» [65, с. 63]. Тож Георг одержує лист теж у понеділок – для нього ця історія теж почнеться із самого початку, трансформуючи радість писання (самоосмислення батька) у радість читання (самопізнання сина).

Важливим атрибутом, котрий надає суті історії батьків Георга, є **біла тойота** та її водій. Сучасний автомобіль був для Яна Улава певним зламом: «Того пообіддя дівчина [...] сіла в біле авто – то була тойота, за кермом якої сидів чоловік. Мені не випадало кинутися їй услід. Я не мав жодного бажання опинитися віч-на-віч із незнайомим чоловіком. Авто тим часом рушило, завернуло за ріг вулиці й зникло» [65, с. 42]. Радісний від потенційної зустрічі молодик вирушає у далеку подорож, аби побачити кохану, яка його також любить, але через складні (невідомі йому) обставини змушена певний час провести в Іспанії, а, натомість, його мрії руйнуються. Тільки згодом Георг та читач дізнаються, що водієм автівки був Йорген, другий чоловік мами. Він не заважав кохання Вероніки та Яна, відступився вбік.

Казковість/чарівність історії Яна та Вероніки збагачена атрибутами із потужним смисловим контекстом. Серед таких варто виокремити церкву, дзвони та Різдво. Втративши будь-які надії зустріти чарівну незнайомку із пакетом помаранч у руках перед тим, як іти у Святвечір до родини, Ян Улав вирушає до **церкви**. Підсвідома потреба людини, котра вірить у Бога та чуда, зайти до храму зцілює її. Тому Ян, котрий «вирішив, що найімовірніше застати її в Катедральному соборі, чи радше, що це не так уже й неймовірно...» [65, с. 47–48] зустрічає Помаранчеву дівчинку на лавці під час передріздвяної літургії. Церковні **дзвони**, на думку батька Георга, є одним із магічних помічників його незвичайної коханої: «Бо інакше, який сенс у дзвонах... Хіба дзвони дзвонять не для того, щоб перешкодити Помаранчевій дівчинці замакітрити голову юнакові?» [65, с. 55]. Звучання дзвонів відтворює стан душі Яна та його Вероніки, виділяючи зі світу та підносячи над ним. Неземне значення **Різдва** робить це свято важливим атрибутом радості в історії двох закоханих. Видається, що Різдво втілює кохання батьків Георга, втілює, за словами

Л. Анпилової, «одну із головних “центробіжних сил”, [...] найбільшу дорогоцінність людства» [1, с. 7]. Присутність витонченої леді, яку до цього дня Ян бачив лише в оранжевому анораку, на літургії напередодні Великого свята утверджує тата Георга у незвичайності коханої: «Я знав, що вона шпигує в нашому світі. Але вона одна із нас, стояла в соборі й раділа народженню нашого Спасителя. У цьому не було нічого поганого, навпаки, я вважаю її поведінку виявом великодушності» [65, с. 51]. Володіючи здатністю вірити та не втративши, попри свій дорослий вік, любові до казки, Ян знав, що новонароджене Боже Дитя принесе йому щастя – зустріч із нею: «Це шаленство, я свідомий цього, бо ще не втратив притомності духу. Але то був Святвечір. Навіть якщо часи дива минули, ми таки мали один день, коли все могло трапитися. Усе на світі. Коли ангели спускаються на землю, а вулицями, немовби так і має бути, пурхають зграйками помаранчеві дівчатка. Я наздогнав її аж перед Верхньою Замковою вулицею, пройшов повз неї, обернувся і весело привітався: “Гарного Різдва!”» [65, с. 51]. Символічним є Янове зіставлення Вероніки з Попелюшкою, а настання Різдва із тим моментом, що відділить казку від реальності, надає історії динамічності та стирає межі між дійсностями у свідомості реципієнта: «Але хіба не кривдно водночас, що Помаранчева дівчинка подалася ген аж до Іспанії, жодного разу навіть не натякнувши мені про це в ті зачаровані хвилини, коли ми, тримаючись за руки, простували до Замкового парку, а дзвони ось-ось мали сповістити про настання Різдва, і Попелюшці слід було поквартитися, аби встигнути ускочити в карету за кілька секунд до того, як вона обернеться гарбузом?» [65, с. 76].

Важливим атрибутом для окреслення рецептивного горизонту радості в історії про Помаранчеву дівчинку є **сльози**. Щоразу прощання після зустрічі Яна та Вероніки супроводжувалися краплинами сліз у куточках її очей: це трапилося при другій зустрічі у кав'ярні, коли «вона розквітла усмішкою і ніжно потиснула мою долоню. А потім відпустила мою руку, велично підвелася з-за столу і вийшла надвір з помаранчами в оберемку. Я помітив сльози в її очах» [65, с. 34], це повторилося після передріздвяної літургії, коли «Помаранчева дівчинка глянула мені в очі, ніби благала про щось, просила розуміння, просила бути мудрим і терплячим. У її очах

знову зблисли сльози» [65, с. 59]. Стурбований такою реакцією, Ян не міг збагнути, що є причиною її смутку, адже юнакові здавалося, що симпатія є взаємною. Читаючи лист батька, доповнений роздумами його адресата (Георга), читач поступово пізнає/розуміє різні причини цих сліз, які, подібно до білої тойоти, приховують важливу таємницю: по-перше, дівчина сумує через невідворотність тривалої розлуки, по-друге, вона не може приховати сліз радості, тому що бачить готовність Яна чекати та наполегливість у творенні стосунків із нею. Зрештою, сльози Вероніки втілюють її образу – Ян її не впізнав: «Я знову глянув на Помаранчеву дівчинку. Раптовий дроз пронизав моє тіло, напевно, приблизно так відбувається пробудження від глибокого гіпнозу. Я міцно, з усієї сили стиснув її руки і ледь не вибухнув плачем» [65, с. 87]. Вони від дитинства не розлучалися, відтоді, як навчилися ходити, а тепер він її не знає. Закінчилася історія, а сльози залишилися: стоячи за дверима синові кімнати та почувши перший рядок найулюбленішої пісеньки («Маленьке хлопча любить мале дівча...»), Вероніка пошепки плаче, бо для неї ніколи не помре той, хто є її буттям. Сльози здатні очистити: прочитавши листа Яна до сина, «Помаранчевій дівчинці знову набігли на очі сльози» [65, с. 131]. Очевидно, вона також потребує послання, яке чітко проставить три крапки у її житті, бо ж «любов ніколи не переминає. Пророцтва зникнуть, мови замовкнуть, знання зникне [...] тепер же застаються: віра, надія, любов – цих троє; але найбільша з них – любов» [261, с. 12].

Важливим рецепційним значенням сповнений образ **листівки**, яку Ян Улав одержав від Помаранчевої дівчинки, хоча не обмінювався з нею особистою інформацією: «Так ось: на листівці красувався казковий помаранчевий гай з написом поперх великими літерами “PATIO DE LOS NARANJOS”, що означає – наскільки мені вистарчає моїх мізерних знань іспанської мови – “Помаранчевий сад”. Я ж казав тобі, що вмію тлумачити знаки. Помаранчевий сад! Серце застугоніло в грудях. Такий стан, Георгу, спричиняє підвищений тиск крові. [...] На звороті було лише кілька слів: Я думаю про тебе. Стане тобі снаги почекати ще трохи?» [65, с. 74–75]. Одержане послання було не лише нагадуванням для Яна, що Вероніка пам'ятає про нього, але й загадкою, котру йому треба було розв'язати.

Проте важливі для закоханого чоловіка слова стали поштовхом вирушити за нею, пришвидшити час зустрічі, втрутитися у правила гри, придумані не ним.

Важливими рецептивно-смісловими координатами сповнені також **Джмелина/Ірисова вулиця**, де почалася історія любові, котра для Яна та Вероніки, а тепер і Георга, стала історією всього життя. На цій вулиці вона знайшла своє найкраще продовження: Ірисова вулиця сповнена не лише пахощами квітів та плодових дерев, але й настроєм любові, спокою та довіри. Якщо Джмелина вулиця символізує радість дитинства, радість кохання та сімейного достатку, то подвійним та неоднозначним постає образ **голуба**. Коли щасливі Ян та Вероніка, тримаючись за руки, виходили із Катедрального собору, видається, що голуби на даху «може, саме тієї миті [...] перебували на сьомому небі...» [65, с. 72]. Водночас голуб став для закоханих провісником біди, в чому вони переконуються згодом: «Дорогою ми натрапили на білого голуба, що лежав мертвий у стічній канаві. [...] Ми були такими молодими. Ми жили в казці. У ній не було місця мертвому голубові в стічній канаві. Принаймні, не білому. Так диктували правила. Ми плакали. Білий голуб був поганою прикметою» [65, с. 100–101]. Чи біда, проанонсована мертвим птахом, була неминучою/невідворотною, чи покаранням за недотримання пристрасним Яном суворих правил гри, невідомо. Батько сподівається, що можливо його синові стане наснаги розгадати зловісний ребус долі. Саме в цьому варто відзначити потенційно відкриту рецептивну перспективу – інтенція навмисно прихована, але водночас і репрезентована як прихована, що потребує розкодування.

Важливість аналізу «радісних атрибутів» історії про Помаранчеву дівчинку зумовлена особливим значенням цієї історії для рецепції роману Ю. Гордера. Особливо цінним елементом сприйняття тексту, як відомо, є ідентифікування. Погоджуємося, що «ідентифікування варто розглядати передусім як один з найефективніших механізмів інтерактивної взаємодії тексту та читача і водночас як один з найпростіших шляхів актуалізації та конкретизації тексту»⁵ [94, с. 191].

⁵ «Ототожнювання та самоототожнювання може бути одним із параметрів характеристики особистісної структури реципієнта» та «незважаючи на термінологічну розмитість понять ідентичності та самоідентичності як механізмів наближення художньої дійсності до дійсності читача, а також як ферментів злиття горизонтів цих дійсностей в

Йдеться про ментальний одночасний зв'язок автора-читача та батька (автора)-сина (читача). Проаналізовані атрибути внутрішньотекстової дійсності історії Яна–Вероніки дають змогу романним читачам (= реципієнту художнього світу як імпліцитно передбаченого) ототожнити себе поступово з читачем адресованого йому послання, надалі дійовими особами історій, а потім – делегованими «вищою силою» виконавцями. АР 2 стають тим важливим ключем, що забезпечує цілісне сприймання художнього світу дитинства, а також його максимальне розуміння.

Скажімо, **фотоальбом** зі світлинами символізує в романі присутність Яна Улава у сучасному для його сина світі. Коли Георг бере в руки фотоальбом, то він ніби оживляє тата (послугуємося авторським означенням персонажа – «тато». – *Р. К.*), дозволяє йому хоч трішки побути біля себе. Хлопцеві видається, ніби фотографії належать іншому, не нинішньому часові, адже ці докази татової присутності у синовому житті залишили слабкі сліди у його пам'яті: «Я не певний, наскільки добре пригадую свого тата. Очевидно, мені тільки здається, ніби я його пам'ятаю, насправді ж його образ закарбувався в моїй пам'яті з фотографій, які я бачив не раз. Хоча твердо знаю, що один-єдиний спогад таки справжній: ми сиділи на терасі й дивилися на зорі» [65, с. 3]. Тож фотоальбом не просто фіксує батькову присутність колись, але й утверджує у дійсності/справжності цього факту в Георговій свідомості тепер. Для кожної людини бачити на фото рідного, якого нема серед живих, є своєрідним випробуванням, тому що синтезує радість бачити того, кого вже нема, страх володіти його фото та страх його викинути: «Я маю світлину, на якій тато лежить в лікарняному ліжку. Його обличчя там дуже вихудле. Я сиджу в тата на колінах, а він притримує мене за руки, щоб я, бува, не впав на нього. Він намагається усміхатися мені. Світлину було зроблено за кілька тижнів до татової смерті. Ліпше б я її не мав. Але вона є, і викинути я її не можу. І не дивитися на неї теж не можу» [65, с. 5].

Перші слова батька, звернені до осиротілого сина, вказують на дуже важливий атрибут їхньої спільності – **жовту шкіряну канапу**: «Чи добре тобі сидіти, Георгу?

естетично значущий досвід читача, їх усе-таки можна схематично звести до кількох функціональних позиціювань реципієнта щодо світу тексту та його персонажів» [94, с. 191].

Я хочу, щоб ти зручно вмовстився, бо я розповім тобі хвилюючу історію... А може, ти навіть уже вигідно улігся на жовтій шкіряній канапі. Якщо ви не замінили її іншою, а цього знати мені не судилося» [65, с. 11]. Насамперед, це спільний простір батька і сина, що колись був їхнім теперішнім. Це також і вихідний пункт мандрівки, яку запропонував Ян. Диван є тим, що є спогадом хлопчика та водночас щоденним нагадуванням, що когось бракує у життєвому просторі: «На одній зі світлин ми сидимо з татом на жовтій шкіряній канапі у вітальні. Схоже, він розповідає мені щось дуже гарне. Канапа й далі стоїть у вітальні, але тато на ній більше не сидить» [65, с. 3].

Ниткою, котра міцно пов'язує минуле тата – 1990 рік, коли молодий Ян Улав докладає усіх зусиль, аби стати вивченим лікарем, та його майбутнє – 2000-ні роки, коли він вже не зможе обійняти кохану та взяти за руку сина, є **книга, яку пишуть разом** Георг Рьоед та його тато Ян Улав: «Мій тато помер одинадцять років тому. Мені тоді сповнилося лише чотири роки. Я не сподівався на нову з ним зустріч, але ось тепер ми удвох пишемо книжку. Це найперші рядки нашої книжки, їх пишу я, а тато приєднається трохи згодом. Він більше має що розповісти» [65, с. 3]. Написання цієї книжки – не лише велика честь та відповідальність для хлопця, який відчуває себе самотнім і позбавленим рідної людини, хоча вже давно має вітчима, але потребує СВОГО тата. Ця книжка – це, за словами самого тата, «арифметична задача», оскільки вона репрезентує непросте завдання, кропітку працю та «витягування» тяжких спогадів: «Отож, у цій арифметичній задачі, тобто під час останньої нашої зустрічі, ми перебуваємо у двох часових вимірах. Неначе стоїмо кожен на своїй імлистій гірській вершині й намагаємося розгледіти один одного. Між нами пролягла уже віддана забуттю долина [...]. Та все ж я намагатимусь дотримуватися теперішнього часу [...] увесь час пам'ятаючи про час майбутній – лише твій час, коли ти читатимеш мого листа» [65, с. 14]. Це і шанс для Яна Улава побути татом дорослого сина, зробити його «співучасником» таємничої історії, і таким способом стати з ним найкращим другом, нехай і навздогін, щоби бодай якось надолужити вкрадені нещадним часом моменти.

Основною передумовою для написання книги і втілення у життя задуму Яна є відповідальне прочитання сином **листа від тата** та спроби відповісти на важливі, поставлені ним запитання. Запитання, що цікавлять тата, є, на подив сина, актуальними для Георга – політичний стан країни (наприклад, хто є прем'єр-міністром Норвегії чи як зветься Генеральний секретар ООН), новинки в науці (яких успіхів досягли астрономи у дослідженні космосу), а особливо винахід телескопа Габбла (вивченню саме цього питання Георг присвятив багато свого часу): «Він написав листа в майбуття [...]. Іноді нам хотілось би, щоб нашого листа хтось прочитав не відразу, а, скажімо, за чотири години, чотирнадцять днів чи сорок років. Розповідь про Помаранчеву дівчинку саме й була таким листом. Листом, написаним Георгові, хлопчині дванадцяти чи чотирнадцяти років, тобто синові, якого тато ще не знав і, можливо, ніколи й не пізнає [...]. Лист від мого тата – це прозвучало майже з такою ж страхітливою урочистістю, як заповіт [...]. Те, що я читатиму листа від людини, якої вже нема серед нас, сповнювало мене таким урочистим хвилюванням [...]. То було дивне відчуття – тримати в руках важкий рукопис. Немов розгортаєш фотоальбом з новими, ще небаченими світлинами, на яких зображено тата і мене» [65, с. 6–10]. Урочиста схвилюваність хлопчика межує з відчуттям відповідальності, що своєю чергою змушує Георга подекуди шукати глибинний зміст татових слів та припускати його наміри. Батькові дуже залежало на відповіді Георга.

Виражена Яном Улавом інтенційність його письма має визначальний вплив на сприйняття Георга та читача. Часова модель роману функціонує на рівні інтерпретації як пусковий механізм у процесі «прилаштування» читацького горизонту та його трансформацій. **Годинник і час** набувають у творі метафорично-уточнювального значення: завдяки часу стає можливою подорож батька з сином, проте лише часові референції повертають читача у визначену оповідачем площину. Виглядає, що тільки людина, котра помирає та відчуває мізерність днів та годин, що залишилися, здатна розсунути та звузити часові межі: «Я дивлюся на годинника. Минула лише година, відколи я відпровадив тебе до дитячого садочка» [65, с. 13]. Бажання стримати час, аби довше бути-тут, створює бачення

безапеляційності/непорушності часу, оскільки «зłodії вже на порозі», а «непрошені гості почали висмоктувати життєві сили» [65, с. 14]. Ментальне перебування в декількох часових площинах спочатку Яна Улава, а потім його сина, забарвлюють для реципієнта художній світ роману багатою палітрою реальностей: дивлячись на сина, котрий у садочку поспішає до дітей і не знає, що скоро стане сиротою, загострює Янове розуміння, наскільки в нього обмаль часу. Чітке розмежування часу на татів теперішній і майбутній – час Георга – поглиблює відчуття трагедії та підводить читача до розуміння суті питання Яна Улава з його перспективи: «Час, Георгу... Що таке час?» [65, с. 29].

Ян Улав був переконаний, що син зрозуміє його потребу у спілкуванні, навіть таким дивним способом, і не помилився. Кожна фотографія є надзвичайно цінною для хлопчика, бо створює ілюзію, що тато поруч, от-от зайде у кімнату. Неприємні спогади не завжди витісняються з пам'яті, вони теж є частиною історії життєвої дороги. **Постать хворого батька** видається нам втіленням емоційної (душевної) порожнечі через його відсутність, яку неможливо заповнити в жодний спосіб. Проте викинути з пам'яті, забути про нього, поставити крапку у давно минулій історії означало б обірвати останні ниточки до по-справжньому рідної людини, тата, який є тільки ЙОГО татом, а не їхнім з Міріам. Тому більше ніхто не повинен/не може бути «вплутаним» у справу двох чоловіків. Георг триматиметься навіть за найслабшу нитку, що вестиме до тата.

Символічними видаються **обставини**, за яких хлопчик читає татового листа. Сповнений піднесеними очікуваннями Георг потребував спокою та тиші для прочитання послання. Природа та погода цього вечора наче підсилюють урочистий настрій дитини: тихий вечір і густий сніг за вікном, чисте небо, всіяне зірками, рецептивно акцентують на цінності й невідомості батькових та хлопчикових емоцій. Читання листа постає як інтерв'ю, взяте сином у батька, котре, хоч і спекулятивно для стороннього погляду, дало змогу надолужити багато втрачених розмов, спільних переживань, прогулянок, веселощів та споглядань на зоряне небо. На нашу думку, особлива, рецептивно зумовлена символіка зосереджена у тому, що своїм листом до сина покійний батько намагається не просто нагадати про себе, він

хоче познайомитися з дорослим Георгом, якого ніколи не обійме. Батько намагається зацікавити сина своєю історією, запитати його поради та, ймовірно, переконатися, що прожите було не дарма.

Важливого символічного значення набувають зовсім, на перший погляд, непримітні речі буденного життя кожної дитини – іграшки. Велика іграшкова залізниця фірми BRIO, зелений триколісний велосипед чи **червоний спортивний автомобіль** – не лише атрибути щасливого дитинства хлопчика Георга із Джмелиної вулиці в Осло, але і той кадр фільму, в якому тато наче кричить до сина, що справді був у його житті: «Тоді тато наполіг, щоб ніхто й ніколи не смів викидати червоного дитячого спортивного автомобіля [...]. Нізащо не викидайте спортивного автомобільчика, – сказав тато. – Дуже вас прошу не робити цього. Він багато важив для нас із Георгом в останні місяці. Я хочу, щоб Георг зберіг його. Розкажи йому коли-небудь про моє побажання. Розкажи, коли він підросте і помудріє, щоб зрозуміти, чому я так прагнув зберегти цю машинку для нього. Тому-то старий спортивний автомобіль не опинився на смітнику чи блошиному базарі ... Автомобіль був не просто автомобілем. Він був поштовою скринькою...» [65, с. 9]. У своєму листі Ян Улав подекуди звертається до маленької дитини, якою запам'ятав Георга. Але відразу отямлює себе, що читатиме це послання вже дорослий Георг Рьоед, з яким треба розмовляти вже у поважному та серйозному тоні. Проте в ці останні ЇХНІ дні він є все ще татом маленького золотоволосого хлопчати, тому й обирає як поштову скриньку улюблену іграшку сина. Батько сподівається, що син збереже у своєму житті цю важливу для них обох річ, і таким способом закарбує і пам'ять про тата. Така ж асоціативна панорама визначає рецептивне значення дитячої залізниці. Ян Улав в останні дні свого життя, відвівши сина у садочок, пише йому лист, кидаючи погляд на улюблену забавку Георга: «Ось тепер, пишучи, я кидаю на неї поглядом. На підлозі передпокою безладно лежать рейки, вагончики та кораблики, так, як ти їх щойно покинув» [65, с. 12]. Тато докладав усіх зусиль, аби можна було запам'ятати його саме таким: веселим, усміхненим та безтурботним. А також переконаний, що Георг, дивлячись на дитячу залізницю на підлозі своєї кімнати, відчує поряд тата, який з такою віддачею грався з ним.

Достатньо важливе значення для сприймання та окреслення рецептивного горизонту має ще один символ дитинства/радості. Для батька **велосипед** усміхненого сина, який, на відміну від нього, не здогадувався, наскільки короткотривалим є це сімейне щастя, є теперішнім, а для Георга минулим, яке без сумніву було, але пригадати його важко: «А зеленого триколісного велосипеда не забув? Он він новенький, ніби щойно з конвеєра, стоїть на посипаній жорствою стежці. Якщо ти його не забув, то, напевно, лише тому, що стоїть той велосипедик досі десь у гаражі або майстерні, старий і понищений – я так собі гадаю. Чи може, він закінчив свої дні на блошиному базарі?» [65, с. 12–13]. Тато припускає, що син цього не пам'ятає, а речі, що нагадують про тата, збереглися випадково, але виникає враження, що батько чекає, аби ці здогадки були заперечені, а речі збережені через необхідність пам'яті про НЬОГО. Для максимальної деталізації рецептивного контексту радості варто акцентувати на тому, що речі, які з підростанням дитини знаходять своє місце в комірці чи на горищі, здатні зберегти справжні, ніким не навіяні/навіяні усіма спогади.

Ключем для розуміння таємничої батькової історії, символом збереження пам'яті є його **комп'ютер**. Містичним та загадковим для Георга, а також читача видається незацікавленість сім'ї цим важливим для тата і для нього атрибутом, бо ж саме на цьому комп'ютері було надруковано листа ЙОМУ: «Він же на ньому писав мені листа! Звичайно, вони спробували його запустити, але їм забракло фантазії, щоб розгадати пароль. У комп'ютерів того покоління пароль складався з певної кількості літер. Навіть мамі виявилось не під силу його зламати! Неймовірно! Отож комп'ютер просто винесли на горище...» [65, с. 10]. Батько і сам пригадує у листі комп'ютер, на якому вони з сином гралися. Він проводить свої останні дні серед речей Георга та своєї коханої. Запам'ятати їх вигляд, запах і дотик – єдине, що може забрати зі собою Ян Улав [65, с. 12]. Особлива роль належить комп'ютеру як місцю зберігання батькових записів: «Коли я вирішив писати ось цю книжку разом з ним, то уявляв собі редакторську роботу в парі з ножицями та клеєм. Тепер мій задум буде набагато простіше здійснити, ніж здавалося спершу [...] у мене з'явилося реальне відчуття, що цю книжку пишемо ми з татом удвох» [65, с. 138].

Наступним атрибутом, що втілює радість спів-буття Яна та Георга (навіть у позавимірному значенні), є **кімната** хлопчика. Колись вона була кімнатою студента-медика Яна Улава [65, с. 62–63]. У момент написання листа вона вже була Георговою, і батько невпевнено сподівається, що так і є надалі. Усвідомлення хлопчиком, що його ліжко було колись татовим, матеріалізує батькову постать у його свідомості. Читачеві видається, що в момент читання Георгом Янового листа, батько сидить поряд із хлопчиком, своєю присутністю сповнює його життєдайною силою. Потреба Георга замкнути кімнату, зумовлена зовсім не його правом «на недоторканність приватного життя» [65, с. 44], а потребою побути наодинці з тим, хто вперше за одинадцять років знову тут.

Матеріальним символом, що створює часову паралель, є **гостьова книга**. Товстий зошит зберіг не лише дитячий Георгів малюнок лемінга жовтим і чорним олівцями, але й доторк рук Яна Улава. Книга є тим, що через довгий час може взяти в руки 15-літній хлопчик і повернутися назад у часі – на коліна свого батька. Так само створює часові референції й **зірка**, фотографія якої привертає увагу Георга. Зв'язок між астрономічним зацікавленнями Георга та особливою увагою батька до телескопу Габбла викликає у хлопчика відчуття «рідності» та радості від того, що з татом у них не тільки спільна ДНК. Прочитавши татового листа, Георг докладає усіх зусиль, щоб вплутати і маму в цю містерію минулого: хоча їй належить визначальна роль у татовій історії життя, участь у ній Георга оновлює події минулого, роблячи їх категорично незабутнім теперішнім: «Замість відповіді я показав на велику зорю-планету, яка саме сходила на східному пружі неба. [...] Бачиш он ту планету вгорі? – мовив я. – Це – Венера, а ще її називають Ранішньою зорею. Щоразу дивлячись на неї, тато думав про тебе» [65, с. 134]. Відтак, зоряне небо стає притулком та дзеркалом трьох рідних душ.

Серед локальних АР, котрі створюють цілісне рецептивне тло, доцільно виокремити **сад** як матеріально втілений доказ правдивості сказаного у листі батька. Лейтмотив саду сягає найдавніших часів двопластової оповіді Ю. Гордера та супроводжує читача до кінця роману. «У великому саду на Конюшинній, між кущами, квітами та деревами» [65, с. 88] почалася справжня дитяча дружба

Вероніки та Яна, котра згодом стала початком для нової історії двох життів. Екзистенційно значуща любовна пригода Яна Улава увесь час вплутує у життя молодого чоловіка різні сади: зображення «казкового помаранчевого гаю з написом поверх великими літерами “PATIO DE LOS NARANJOS”» [65, с. 74–75] на листівці, яку Ян отримав від коханої, «гарний невеличкий плеканий помаранчевий садок», що «тулився під боком величезного собору» [65, с. 78] у Севільї, куди Ян, попри всі заборони та перешкоди, мчав назустріч Вероніці. Щасливе возз'єднання закоханих також символізоване раєм у тому саду на Джмеліній вулиці, де почалося їхнє кохання: «Першого року на Джмеліній вулиці ми зайнялися облаштуванням саду. [...] Тут порядкувала Вероніка. У цьому саду я прожив майже усе своє життя. Тепер він належав їй. Теплими днями вона виносила поміж дерева мольберта і малювала все, що там росло й буяло» [65, с. 112]. Зимовий сад біля будинку стає тим, що закарбовує радість батька, котрий перед своїм відходом має змогу під зоряним небом із сином на колінах зафіксувати своє буття – буття у світі, буття з сім'єю, буття зі своєю дитиною: «Але однієї ночі ти прокинувся. Саме про це я й хотів розповісти. Я сидів у зимовому саду і раптом побачив, як ти чалапаєш зі своєї кімнати до вітальні, протираючи очка й роззираючись довкруги. [...] Я вийшов із зимового саду й узяв тебе на руки. Ти сказав, що не можеш заснути» [65, с. 119–120]. Сад переживає свого господаря, приховуючи у своїх пахощах його присутність. Звертаючись до сина, Ян Улав бачить його в саду: «Зрештою, я залюбки можу уявити собі тебе в зимовому саду в старому кріслі-гойдалці, в якому ти так завжди полюбляв сидіти» [65, с. 11]. Отож, сад є місцем щастя, дружби, сімейного спокою та благодаті, а також цінним татовим місцем, що значно деталізує рецептивний контекст твору.

Серед емоційних АР, що пронизують історії тата–мами та тата–сина, варто виділити **страх**. З перспективи людини, котра усвідомлює кінець, що невблаганно насувається на неї, вочевидь, страх є єдиним можливим адекватним ставленням. Страх Яна Улава – це страх бути самотнім, покинутим, «силоміць викинутим з цього світу» [65, с. 119], страх, коли «відмовлено у праві на життя» [65, с. 119]. Молодий лікар-хірург, який тільки почав жити, наділений талантом, обдарований

прекрасною сім'єю, не здатен опанувати злість: «Я лютую від усвідомлення, що одного дня мене не стане – я зникну, до того ж, не на тиждень чи два, чи чотири, і навіть не на чотири століття, а навіки. Я почуваюся жертвою ошуканства, бо спершу кажуть: “Ласкаво просимо, до твоїх послуг увесь світ! Ось тобі твоє брязкальце, ось тобі іграшкова залізниця, а ось школа, до якої підеш восени!” Та вже за мить чується регіт: “Ха-ха-ха! Ми тебе одурили!” І весь світ вихоплюють мені з рук... Я почуваюся зрадженим. Нема за що ухопитися. Порятунку чекати нізвідкіля. Я втрачу не лише навколишній світ, я втрачу не лише все і всіх, кого любив. Я втрачу самого себе. Гоп – і нема мене!» [65, с. 145]. Тато не хоче налякати сина чи «заразити» його раціональним скептицизмом – він ніби пояснює, що не хотів покидати Георга, не обрав собі та своїй сім'ї такої долі. Символіка страху має особливе значення, адже додаткового акцентує домінанту радості в процесі рецептивного осягнення художнього світу. Раціональне сприймання скінченності свого тут-буття виразно корелює зі свідомою готовністю продовжитися в новій реальності «тут-небуття-присутності», а отже, формує емоційно-психологічний простір інтерпретації наративу дитинства в «радісному» онтологічному сприйманні.

Одним із концептуальних, знакових атрибутів, до яких вдався Юстейн Гордер, є прийом **гри**. Насамперед, ідеться про ігрову поетику стильової манери автора роману, спрямовану на читача-Георга та так званого зовнішнього читача (романного), причому «під ігровою поетикою розуміється художня система, елементи котрої мають підвищений ігровий модус і націлені на гру з читачем» [121, с. 436]. Лист від покійного батька, знайдений у дитячій машинці, Помаранчева дівчинка, етапи пошуку Яном Улавом коханої та розв'язання пов'язаних із цим задач – усе це, на перший погляд, гра. Читаючи роман, читач передусім «вживається» в гру, однак реципієнт вже інакше пізнає суть придуманої гри у контексті оповіді. Спілкування батька з тим сином, котрого він не знає, набуває ігрового характеру. Проте у романі гра набуває буттєвого значення. Історія кохання Георгового батька, яка згодом приведе на світ його самого, розгортається за чітко визначеними ігровими правилами: «Спершу треба зачекати на Помаранчеву дівчинку, а потім з'явиться шанс бачитися з нею щодня... Думка про це

переповнювала мене **радістю**. Не така вже й погана угода» (позначення напівжирним наше. – *Р. К.*) [65, с. 60]. Дотримання цих правил гарантує казковий кінець. Власне, для смислонаповнення радісного світопереживання вирішальна роль відведена думці/думкам, котрі уповільнюють час буття і проектують час небуття. Саме тому видається, що така казковість не випадкова: трапитися незвичайна ситуація може тільки з тим, хто здатен бачити магію в дощовому будні, радіти власному буттю у Всесвіті: «Всесвіт дуже давній, вів я далі. Йому, мабуть, не менш, як п'ятнадцять мільярдів років. Та все ж нікому ще не вдалося довідатись, звідки він узявся. Усі ми живемо в одній-єдиній безмежній казці, про яку ніхто нічого не знає. Ми танцюємо, бавимося, базикаємо й регочемо у світі, походження якого для нас незбагненна загадка. Цей танець і гра є музикою життя, – сказав я» [65, с. 123]. Готовність стати казковим героєм розплющує людині очі для іншого життя, де все якось зумовлене та неодмінно чарівне.

Полісемантичність гри у цьому контексті набуває серйозності. Із сином батько розпочав гру, яка вартує життя. Умовою цієї гри було одне запитання, яким Ян Улав задавався багато разів, а тепер ставить синові: «Чи вибрав би я життя на Землі, наперед знаючи, що смерть несподівано вихопить мене з нього та ще й, можливо, у мить щасливого захмеління? Чи на самому порозі вибору подякував би і відмовився від цієї авантурної гри “візьми-віддай”?» [65, с. 124], при цьому відразу обумовлює: «Бо такі правила гри. Якщо обереш життя, то обереш і смерть» [65, с. 126]. Читач помічає не традиційну дихотомію життя–смерть, а їх обов'язкову єдність. Ян Улав звертається і до комп'ютерних ігор, ведучи розмову зі сином. Дитяча забавка набуває для Яна важливого життєво-пізнавально-оцінного статусу: «Щоразу, коли ми “помирали” у грі, з'являлося нове поле, і гра починалась спочатку. Якби ж то знаття, чи існує отаке “нове поле” і для наших душ» [65, с. 127]. Можливість жити знову, навіть якщо гра – єдиний для цього спосіб, підіймала дух молодого важко хворого чоловіка. Виглядає, що зв'язок, заново встановлений між татом і сином, частково створив нового Георга, який наприкінці власної розповіді у батьковому стилі звертається до свого читача: «Я готовий побитися об заклад з тобою, що існують тисячі дрібних нюансів, які могли би змінити плин історії стосунків твоїх

батьків і позбавити тебе усілякого шансу потрапити у Велику Містерію» [65, с. 149], запрошуючи його до власноручного створення дива.

Обрамлююча та смислооб'єктивуюча роль оповіді «Помаранчевої дівчинки» належить **спогадам**. Спогад Георга є маркером буття тата, оскільки «бути – означає бути для іншого і через нього – для себе» [23, с. 344]. Взявши до рук лист від покійного батька, Георг намагається зрозуміти, чи читатиме він послання від людини, котра є в його серці. Очевидно, таке «себе-передналаштування» визначає подальше сприйняття. Свідомість хлопчика підштовхує його до читання: «Я не певний, наскільки добре пригадую свого тата. Очевидно, мені тільки здається, ніби я його пам'ятаю, насправді ж його образ закарбувався в моїй пам'яті з фотографій, які я бачив не раз» [65, с. 3]. Ймовірно, лист від тата заповнить певні дитячо-рецептивні прогалини, що перешкоджають створенню цілісної картини. Прочитавши та по-синівськи проживши історію батька, Георг переконаний: «ТУ НІЧ НА ТЕРАСІ Я ПАМ'ЯТАВ! Вона закарбувалася в надрах моєї пам'яті. Випалилася тавром на моєму серці. Читаючи про неї, не раз відчував, як мене лихоманило. Досі я ніби нічого й не пам'ятав, та зоряна ніч ніколи й не згадалась, якби не татів лист, але тепер яскраво спливла в пам'яті. МОЖЛИВО, ЦЕ МІЙ ЄДИНИЙ СПРАВЖНІЙ СПОГАД ПРО ТАТА! [...]. Але пригадую зачаровану ніч на терасі. Тобто пригадую її по-своєму. Немов казку або кольоровий сон» [65, с. 128]. Георг та Вероніка («Час до часу я чув, як вона схлипує. Отже, мама не забула Яна Улава» [65, с. 148]) оживили Яна спомином про нього. Саме це потрібно було батькові: тільки син та кохана непідробними емоціями та пам'яттю врятовують батька від страшної самотності та мороку.

Світ дитинства Юстейна Гордера нерозривно скріплений із поняттями **радість та казки**. Упродовж розгортання сюжету роману «Помаранчева дівчинка» радість залишається, на нашу думку, лейтмотивом, однак видозмінюється завдяки рецепції головного героя та читача, що різняться між собою; обраний жанр роману-загадки Ю. Гордера є обумовленим та обов'язковим, «позаяк він продовжує інтенційно задану онтологічну лінію: неймовірно складне, часом парадоксальне, питання проектує максимально складну рецепцію, розгортання нарації щораз активніше

розширюватиме “горизонт сподівання” аж до того моменту, коли читачеві стає зрозуміло, що меж цього розширення не існує загалом» [158, с. 68].

«Калейдоскоп» спогадів, вражень, думок та настроїв повертається відповідно до задуму батька, однак «видає» зображення винятково завдяки готовності хлопчика сприйняти й увібрати сугестований смисл. Згідно з Р. Бартом, класичний текст, «подібний до маркізи [...] також задумливий: переповнений смислами (в чому ми мали можливість переконатися), він, схоже, зберігає про запас деякий останній смисл, котрий він не огортає у слово, але для котрого тим не менше залишає вільне та почесне місце [...] Адже якщо класичному тексту нічого сказати помимо того, що він каже, то принаймні він «дає зрозуміти», що висловив не все; ось ця алюзивність і кодифікується за посередництва задумливості, що є знаком самої себе, – так, ніби, заповнив текст, але при цьому панічно боячись, як би він не заповнився остаточно й безумовно, дискурс доповнює його поміткою «і так далі», символізуючи повноту» [19, с. 196]. Це зауважуємо й у рецепції художнього світу «Помаранчевої дівчинки», де не тільки все сказане набуває смислу, а мовчання набуває статусу доступної лише обраним та змодельованої згідно із особистісним читацьким досвідом цінності. Символіка роману значно розширює контури герменевтичного кола, адже поєднання різних значеннєвих векторів формує не лише новий світ в уяві Георга, але й продовжує екзистенцію світу, давно завершеного (після смерті Яна Улава). Саме предметні означники, що закарбували духовний діалог, обмежили рецептивну волю читача, повели інтерпретаційні зусилля в заданому автором напрямі. Пошуки сенсу життя привели хворого батька до потреби спілкування з майбутнім сином, якого лише можна уявити в загальних обрисах. Як не було певності в інтенції Яна Улава, так і нема певності в інтенції Юстейна Гордера, однак авторська настанова значно ближча до очікуваного «щасливого фіналу»: (пере)відкривання колись реального світу в новому витку екзистенційної спіралі несподівано трансформує трагедію втраченого батька у сповнену натхнення та енергії пошуку дитячу спонуку продовжити діалог(-и) – попри щоденні нерозуміння, побутові образи та невимовлені слова.

З погляду рецепції роману-загадки Ю. Гордера доцільно зазначити схожість стилю норвезького автора із манерою «творця ідеї» «Зразкового Читача» У. Еко, на яку вказує М. Зубрицька: «[...] провокації очікують читача буквально на кожній сторінці роману [...] Саме інтуїція та ерудиція читача має підказувати йому вибір моделі чи моделей для найповнішого осягнення світу текстуальних значень. Читач у такому випадку має широкий діапазон інтерпретаційних можливостей [...]» [94, с. 250]. Окрім того, проведений аналіз символічного дискурсу творення художнього світу твору дає підстави стверджувати, що роман «Помаранчева дівчинка» закладає власну модель людського досвіду, котра надалі моделює під свої потреби власного «життєво ерудованого» читача.

Отже, проаналізовані символи дитинства у романі засвідчують непересічність у структуруванні художнього світу в парадигмі радості, а також у розбудові смислових пластів, що творять художній простір твору Юстейна Гордера.

3.3. Реінтерпретація трагедії: трансформація рецептивного горизонту роману Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» у контексті радості

Літературознавчі дискусії незмінно оприявнюють зв'язок інтенційності авторського моделювання та перспективної множинності рецептивних площин. Видається, що письменники постмодерністичної та постпостмодерністичної літератури виробили власне, частково відмінне від класичного, ставлення до диктату автора. М. Гірняк розглядає авторську свідомість крізь призму самостійності читача: «Звичайно, митець може навіть не усвідомлювати реального змісту створеного і не здогадуватися, який горизонт прочитання тексту обере реципієнт – чи він наближатиметься до тексту як до художнього твору чи як до філософського» [53, с. 228]. На наш погляд, фокус ставлення до авторської позиції повернувся в напрямку абсолютизації: автор не прагне абсолютної влади над власним твором, проте, будучи домінантним елементом власноруч створеної художньої дійсності, без якого вона не функціонує, він запрограмовує потенційний напрям входження реципієнта у текст. Власне у такому ненавмисному впливі

письменника на літературний твір як на його можливе нове існування полягає інтенційна авторитарність. З одного боку, варто погодитися з А. Компаньоном, адже і справді «тексти зовсім не домагаються від нас, щоб ми розуміли їх як вираження суб'єктивності їхнього автора» [116, с. 97–98]. Водночас відкритий перед читачем художній світ постпостмодерністичної літератури переконливо засвідчує власну суб'єктивність і не лише «запрошує до розуміння», але й окреслює горизонти цього розуміння, понад те – вказує та наполягає на конвенційному дотриманні позначених «рецептивних координат».

У контексті дослідження своєрідності рецептивних механізмів та їх практично-постологічного втілення увагу привертає роман Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», що демонструє «концептуальну роль сім'ї в художньому світі цілого» [58, с. 39]. Безумовно, важливим елементом рецептивного аналізу постає, за наявності, автобіографічне тло написання літературного твору. Цей компонент аналітичної парадигми чітко задекларований у романі американського письменника. Американець у другому поколінні, євреї за походженням, Джонатан Сафран Фоер раптово увійшов у коло авторитетних авторів сучасності. Роман з чітко вираженою автобіографічною домінантою «Все освітлено» (англ. “Everything is Illuminated”) приніс Дж. С. Фоєру заслужений мистецький успіх. Важливою у плані розуміння творчості письменника є ремарка стосовно особливо вираженої «тяглості» та перехідності творів автора з одного в інший, певної постологічної спадкоємності. Автобіографічний мотив, заданий у першому романі, не втрачає своєї ролі у наступному («Страшенно голосно і неймовірно близько»), проте вбирає у себе домінанту пам'яті, а також гострого переживання за людське буття: «Лише той, хто ніколи не почувався твариною, міг поставити знак “не годувати тварин”» [239, с. 37], що закладає підвалини для роману «Поїдання тварин, або М'ясо» (2009), а також поступово вдається до зумовлених особливістю свідомості текстових варіацій (роман-гіпертекст «Дерево кодів», 2010) і своєрідно вирішується у романі «Ось я» (2016), метафорично названому за старозавітною відповіддю Авраама на численні випробування.

Власне популярність трагічного сюжету, до якого автор апелює у творі (літературний двійник Дж. С. Фоера – Джонатан – відвідує місця Східної Європи, де ймовірно колись мешкав його дідусь Луї Сафран, про якого внук зовсім нічого не знає), демонструє актуальність вибраного літературного вектору, уможливлуючи у такий спосіб появу на світ аналізованого у межах цього дослідження роману «Страшенно голосно і неймовірно близько». Трагедія, що, на перший погляд, замикає сюжетне коло роману, гостро пережита автором: ймовірно, саме такий тривалий час (4 роки) знадобився для уможливлення її літературної артикуляції письменником: «Як і мистецтво в цілому, роман виявляє здатність особливого володіння часом – проживання його як теперішнього, наповненого смислом, усвідомленого, наявного, відчуття кожної миттєвості плинного часу через включення співпереживання, сприйняття його через творчий процес як спрямованості до “назавжди”, що уможливлює єдність часів як підґрунтя пам’яті» [165, с. 189]. А особливої трагічності літературний твір набуває через обрану автором перспективу переживання трагедії: перспектива життєвого досвіду, світосприймання та світопереживання 10-річного хлопчика Оскара Шелла.

Аналізуючи структуру авторської інтенційної моделі, читач входить у твір та помічає, що роман становить не лише сукупність переживань дитини, котра раптово втратила батька та поступово утверджується в думці, що разом із ним втратила весь світ. Твір Дж. С. Фоера – це мозаїка трагедій, «мікс» болю й туги, страху та відчаю. З цієї причини вважаємо роман твором психологічного типу (за К. Юнгом)⁶. Попри це, автор жартує, а читач не дивується з цього, а, навпаки, «вплутується» у задуману ним пригоду. Ймовірно, доцільно зауважити, що поняття трагедії Дж. С. Фоер дещо модифікував: те, що сталося 11 вересня 2001 року, не змінило світу і не зруйнувало його – страшні події виокремили з маси таких, як Оскар. Понад те: Оскар став тим, хто засвідчив парадоксальну трансформацію, адже упродовж року цілеспрямовано

⁶ Основою є «те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі – все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим. Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденності до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичаєним (*an sich Gewöhnliche*), те, що відчуте приглушено або болісно, а тому і те, що його соромляться, чи що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти та людяності» [260, с. 123].

трансформовував трагедію родини, надавши їй пафосу радісного переживання та радісного переродження самого себе.

З огляду на вказану множинність трагічних мотивів вважаємо за необхідне зробити спробу їх типологізації, а також детально проаналізувати кожен із них як вияв самодостатнього елементу парадигми радості з погляду репрезентації рецептивних особливостей художнього світу.

Трагедія події. Терористичний акт 11 вересня 2001 року. Головною трагедією життя родини Шеллів, що центрує сюжет роману та вводить читача у рецептивну схему твору, є втрата батька, Томаса Шелла. 40-річний перспективний чоловік завжди мріяв стати вченим, але бажання бути схожим на батька, котрого ніколи не знав, перемогло, і голова сімейства Шеллів присвятив своє життя сімейному ювелірному бізнесу (алюзивно простежується момент біографії Дж. С. Фоера, який також працював у ювелірній крамниці, а також мріяв дізнатися щось про свого дідуся). Несправедлива та безглузда випадковість (хоча, досягнувши достатньої глибини твору, читач усвідомлює, що, можливо, все сталося закономірно) перериває життя чоловіка та залишає осиротілою його сім'ю. Очевидно, така біда не мине з часом та не забудеться ніколи, проте особливого значення вона набуває з огляду на психологічну інакшість сина загиблого: хлопчик-школяр із вираженою соціопатією та психічними особливостями втратив єдину людину, котра була йому потрібною на світі («Я підсунувся **неймовірно близько** (тут і далі виокремлення шрифтом наше. – Р. К.) до нього, так що майже ткнувся носом йому в пахву» [239, с. 22]). Ці стосунки демонструють цілком «непрозаїчні» відносини батька з сином: тато був для Оскара самим життям: «Того вечора на сцені, під черепом, я почувався **неймовірно близьким** до Всесвіту, і водночас, **страшенно самотнім**. Уперше в житті я замислився над тим, чи життя взагалі варте тих зусиль, яких треба докласти, щоб жити. Що саме робить його вартим цього? Що такого жахливого в тому, щоб завжди бути мертвим, нічого не відчувати, і навіть не бачити снів? Що такого чудового у можливості щось відчувати і бачити сни?» [239, с. 157]. Самотність без батька була його самотністю та окремішністю від світу: з відходом найближчої людини межа між Оскаром та довкіллям стала нездоланною.

Надмірна емоційність («емоційнотливість» [239, с. 223]) хлопчика, відчуття всіх емоцій одразу та дитяче невміння опанувати власну свідомість породжує сприйняття світу крізь призму двох ключових понять: «СТРАШЕННО» та «НЕЙМОВІРНО», а також в уявно-чутому «Польоті джмеля» Римського-Корсакова – мелодії, що максимально точно передає камертон звучання обох слів у близькому смислового сусідстві. Видається, що уява дитини ділить світ на максими і лише так його сприймає. Власне, таке чорно-біле (з акцентуванням на чорному) переживання втрати тата подвоює біду, що спіткала Шеллів. Через непереборне відчуття самотності (мама проводить весело та гучно час із Роном, а бабусі іноді стає забагато) хлопчик придумує різні корисні винаходи, що в кожному разі пов'язані із батьком. До прикладу, Оскарові знадобився б чарівний чайник, «який читав би мені татовим голосом перед сном або навіть цілий хор чайників, які б заводили приспів із “Жовтої субмарини” “Бітлз”» [239, с. 7], або «величезні кишені, у яких могли б вміститися навіть наші сім'ї, наші друзі, і навіть люди, яких немає у нашому списку, навіть незнайомці, яких ми ніколи не бачили, проте все одно хотіли б захистити. Нам потрібні кишені для цілих округів і міст, кишені, що могли б вмістити цілий Всесвіт» [239, с. 78], бо таким способом він сховав би тата від усього світу, він залишив би його тільки для себе та ніколи не розлучався б із ним. Попри свій юний вік хлопчик розуміє власну особливість та складність «виживання» у світі, який не задумується, що «кількість небіжчиків збільшується, а Земля не змінюється у розмірі? Можливо, одного дня просто не стане місця для нових мерців?» [239, с. 9]. Такий світ Оскарові не потрібен, але йому нема куди дітися: він живе, сумуючи за татом, картаючи себе, що не підняв слухавки, коли тато дзвонив із палаючої вежі – Оскарові важливо дорослішати з таємницею, котра «стала чорною дірою усередині мене, у яку провалювалися всі щасливі моменти в моєму житті» [239, с. 76]. Трагедія дитини, яка вбачає катарсис та радість у сумуванні/тузі за татом («Щоразу, коли я виходив на пошуки, тягар у мене на серці ставав трохи легшим, бо я наближався до тата. Але водночас, він ставав і тяжчим, бо я віддалявся від мами» [239, с. 71]), розширює та поглиблює (а цим значно ускладнює) рецептивний горизонт твору, задаючи йому радісний вектор читацького

очікування/сподівання та невтомної надії на вихід із замкненого кола. Лише перегорнувши останню сторінку твору, читач впевниться, що коло є не замкненим, а пропонує невинну тяглість існування. Виглядає, що біль та безвихідь Оскара зумовлюють його екзистенцію, наповнюючи її сенсом: «Я шукаю уже понад шість місяців, і досі не дізнався ані краплини того, чого не знав шість місяців тому. Навпаки, я навіть зменшив свої знання, бо пропустив усі заняття з французької із Марселем. А ще мені довелося наговорити цілий гуголплекс брехні, через що мені дуже соромно за себе, а ще я потурбував цілу купу людей, які тепер ніколи не стануть моїми друзями, а ще тепер я сумую за своїм татом ще більше, ніж коли почав ці пошуки, хоча почав їх саме для того, щоб перестати за ним сумувати. [...] Я більше не витримую цей біль» [239, с. 281]. Сказана брехня та неказана правда завдають хлопчикові необхідних йому страждань. Можливо, те, що він нічого не дізнався про тата, розпалює в його серці іскру надії, що Томаса нема серед мертвих, про нього не згадують як про минуле.

Оскарове життя набуває сенсу в домінанті радості з відкриванням конверта з написом «Блек» («Тієї ночі, коли я прийняв рішення, що пошуки замка – це мій найважливіший *raison d'être*, найперший перед усіма іншими, я мусив знову почути його голос» [239, с. 72]): 162 мільйони замків у Нью-Йорку та величезна кількість Блеків, котрі проживають у місті, засмучують хлопця через необхідність тривалих пошуків, але водночас дарують надію, що довготривалі пошуки означатимуть довгий шлях пліч-о-пліч з батьком. Загадковість, проголошена художнім стилем Дж. С. Фоера, набуває своєї кульмінації, коли хлопчик усвідомлює, чому мама не цікавиться ним, коли він надовго йде з дому, ні про що його не розпитує та не налагоджує з ним материнського контакту (хоча дитина цього й не потребує): жінка наперед обдзвонює всіх Блеків, тому вони з радістю погоджуються розмовляти із дивною дитиною: «Мої пошуки були п'єсою, яку написала моя мама, і вона знала її кінцівку ще тоді, коли я був на початку шляху» [239, с. 326]. Мамі Оскара небайдужа її дитина, просто жінка занадто любить його, так само, як занадто цінує спогад про, мабуть, ніколи як зараз потрібного їй поряд із собою Томаса. Стосунки Оскара та його мами стають справжніми завдяки/у межах/попри трагедію (залежно

від читацького сприймання), що з кожним новим днем заново застилає їхнє життя: «Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті **страшенно складно**, а її погляд в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і **неймовірно простим**. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином» [239, с. 363]. «Складно-простий» (домінування одного з двох елементів цієї взаємодоповнюючої/протиставної кореляції над іншим також визначається залежно від особливості суб'єктивної рецепції) мамин погляд відновив той автентичний/правдивий надреальний «триєдиний» зв'язок: «тато–мама–Оскар», зруйнований паперовим світом: «Може, якби ми жили у безпаперовому світі, який науковці точно колись створять, тато міг би бути живим?» [239, с. 363]. Хлопчикові необхідно жити, він не прагне забути того, що сталося, він завжди житиме із зображенням падаючої з вежі людини в уяві.

Так, рецепція події у контексті трагедії вписується у визначене смислове поле понять «страшенно» та «неймовірно», а далі цілком неочікувано і малозрозуміло при першому «наближенні» до твору входить у нове – інтерпретаційне – поле, для якого ключем-переходом від пізнаного/особистісно пережитого до сприйнятого та осмисленого стає радість. Онтологічний сенс «розщеплює» її на розмаїті відтінки настрою та міркування: радість таємниці, радість може-не-смерті-батька, радість дистанції без видимого фінішу, радість нового зближення з мамою, радість входження у ворожий і чужий для Оскара світ тощо. Трагічна подія виявляє не фатальність завершення дитячого часопростору, в якому єдиним стрижнем та опорою був батько, це радше – дозвіл для Оскара Шелла жити/бути і далі, перегортати наступні сторінки свого життя в оточенні близьких людей.

Трагедія втрати. Зупинка життя бабусі Оскара. Складно уявити існування матері, яка своє життя присвятила вихованню сина, а в один момент втратила весь світ. За 40 років до жахливої трагедії, що розділила все навколо на ДО та ПІСЛЯ, жінка вже пережила одну катастрофу – стала найщасливішою на світі, дізнавшись про свою вагітність від коханого чоловіка, та водночас ним же покинутою і зрадженою. Томас Шелл, знайомий з дитинства, кавалер старшої сестри Анни, балакучий юнак, здавалося, назавжди оселився у серці дівчини, якій було цілком

достатньо знати, що він є, навіть із її сестрою. Випадкова зустріч із занадто мовчазним Томасом у кав'ярні через тривалий період часу та пропозиція позувати йому для скульптури забарвлює життя дівчини, а одруження та життя за чітко встановленими правилами сповнює її існування відчуттям справжності та щастя: навіть якщо він втратив здатність розмовляти, їхнє спілкування вимірюється доторками та словами, написаними всюди, навіть якщо вона ніколи не стане мамою.

У своєрідному підсумку свого життя, яким став лист до внука, бабуса не просто зізнається Оскарові в найсокровеннішому та замовчаному, а, насамперед, бесідує зі собою, гортаючи сторінки свого життя: «Жоден із нас не вказав на: “Я люблю тебе”. Не було ніякого виходу із цієї ями. Ми не могли ні перелізти її, ні знайти її межі. Я жалкую, що витратила ціле життя на те, щоб навчитися жити, Оскаре. Якби я могла прожити життя заново, я б усе зробила інакше. Я б змінила своє життя» [239, с. 205]. Бабусі Оскара вдається побачити з сьогоденної перспективи зрілої літньої пані, яка два роки тому втратила єдину дитину, пережиті дні, години, хвилини, миті: «Моє життя було суцільним пробілом» [239, с. 197]. Книга, що містить багато порожніх аркушів, книга, написана молодого жінкою, є найпереконливішим її поясненням/самоосмисленням власного життя. Багато років потому їй видається, що, маючи ще один шанс пережити все знову, вона вчинила б не так, і тоді, можливо, доля склалася б інакше: аналізуючи історію своїх стосунків з Томасом (чоловіком), вона знову переживає час такого рідного їй мовчання. Навіть коли через сорок років повернеться той, хто спочатку майстерно створив, а потім раптово та не менш вміло зруйнував її світ, вона буде самотньою: «Абетка звучала я, ю, ь, щ... Годинник ходив так-тік, так-тік... [...] Навколо нас щось відбувалося, але нічого не відбувалося між нами» [239, с. 348–349]. Бо, врешті, між ними, хоч із «поморщеної» перспективи, як Дамоклів меч, висить те саме німе, але дуже гучне запитання: «І взагалі, як сказати “Я люблю тебе” людині, яку ти любиш?» [239, с. 351]. Артикуляція «гучності» невимовленого знову-таки моделює рецептивний дискурс, адже повертає читача до смислонаповненості поняття «страшенно» і цим посилює трагічне сповідання бабусі Оскара, що знову-таки увиразнює радість самого факту такого сповідання.

Життя жорстоко внесло власні корективи та забрало в неї спочатку одного необхідного (молодій жінці) як повітря Томаса, а через багато років іншого необхідного (мамі) як повітря Томаса. Все ж залишилася нитка, що міцно прив'язала жінку до життя – Оскар. І чим більше часу минає від смерті Томаса, тим міцнішою стає нитка потреби, виснувана Оскаром: «Коли я дивилася на тебе, моє життя набувало сенсу. Навіть прикрощі мали сенс. Вони були необхідними для твого існування» [239, с. 256]. Тільки внук відтінював бабусину печаль, а вона глибоко сумувала разом із ним: «Ми їхали у лімузині разом. Я не могла перестати до тебе торкатися. Мені весь час було мало тебе. Для цього мені потрібно було мати більше рук. Я спостерігала, як ти жартуєш із водієм, але я бачила, що насправді ти страждаєш. Його сміх і був твоїм стражданням. Коли ми стояли біля могили, і труну почали опускати вниз, ти закричав, наче звір. Я ще ніколи не чула нічого подібного. Ти був пораненим звіром. Цей звук досі лунає у моїх вухах. Я витратила сорок років на те, щоб знайти його, щоб він звучав у моєму житті і став моєю історією. Твоя мама відвела тебе вбік і пригорнула до себе. Могилу твого тата закидали землею. Сипали землю просто на труну мого сина. А там нічого не було. Усі звуки замкнулися всередині мене» [239, с. 257]. Крик Оскара став їхнім спасінням – осиротілих бабусі та внука. Життя опісля триває для них на тлі цього «страшенно голосного» розпачу.

Рецептивний горизонт бабусиної трагедії окреслює ще один контур «неймовірного» та «страшенного» – мовчання жінки та позареальний крик хлопчика. Звуки від Оскара «замкнулися» в душі бабусі і так відбулося їхнє «зріднення» назавжди, адже їх поєднує однакова трагедія. Два способи емоційного переживання однієї трагедії своєрідно продовжують один одного – подія моделює втрату, що своєю чергою набуває статусу найважливішої у житті події. Своєрідний інтерпретаційний парадокс вбачається у пізнанні художнього світу роману – невимовний біль і страждання кожної окремої людини, помножуючись та взаємосплітаючись, виростають у ментально-психологічну радість, що огортає зранені та вмиє осиротілі душі.

Трагедії втеч–повернень–мовчання. Долоні Томаса Шелла-батька.

Окремим розділом казки про велику радість, радість того, що назавжди стало минулим, є життя дідуса Оскара, Томаса Шелла. Чоловік, котрий заблукав поміж викарбуваними на його долонях ТАК і НІ, а кожного вечора «брав зошит із собою у ліжко і гортав сторінки свого життя...» [239, с. 27], котрий разом зі здатністю розмовляти втратив найголовніший шанс – шанс бути щасливим. Попри це, його життя також пронизане відчуттям радості: він все ж має/мав сина, має внука, а також має дозвіл, нехай мовчки, нехай через сорок років, проте бути поруч із коханою. Видається, що трагедії в житті цього чоловіка постають калейдоскопом випробувань, без яких життя б не відбулося зовсім: стосунки із дівчиною Анною, мрії стати скульптором, поступове «розтрачання» усіх слів, останнім з яких було «Я», шлюб із сестрою Анни та щасливе мовчання удвох, звістка про майбутню дитину, покинута дружина, така сама, проте радісна для Томаса, звістка про вагітність Анни, бомбардування Дрездена, смерть Анни та її дитини, і надалі просто існування, не «задля», не «через», не «завдяки», не «всупереч» – без батьківських клопотів, переживань та недоспаних ночей. Усе життя дідуса Томаса Шелла визначене межами, заданими «ТАК» і «НІ»: «Коли взимку на морозі я потираю однією рукою іншу, то зігріваю себе тертям «ТАК» і «НІ». Коли я аплодую, то висловлюю своє захоплення союзом «ТАК» і «НІ». Коли я хочу показати слово «книга», я розтуляю долоні – для мене кожна книга є балансом між «ТАК» і «НІ», особливо ця книга, моя остання книга. Чи розбиває мені це серце? Звичайно, так, щохвилини, щодня, це розбиває моє серце на більше частин, ніж воно взагалі має. Я й гадки не мав, що колись стану таким тихим, та більше, нічим, я взагалі раніше ні про що не думав. Як же все змінилося, відстань між мною та моїм відчуттям щастя збільшувалася не через людей довкола, не через бомби та руїни – це все робив я, я і мої думки, злаякісна пухлина мого небажання відпустити минуле» [239, с. 26].

Учинок, за який чоловік слушно картає себе упродовж багатьох мовчазних років, був цілком усвідомленим та виваженим: «Я знав, що саме збираюся зруйнувати те, що тільки вона могла б склеїти до купи, але ж у мене було тільки одне життя» [239, с. 146]. Така ясність та самозрозумілість чоловіка виглядають особливо

руйнівними чинниками у його історії. Варто лише на мить уявити його дружину, яка, налагоджуючи спільний побут та будень, готуючись до спільного подолання труднощів та проблем із коханим чоловіком, навіть не здогадується, що це все рукотворно конечне й одного дня він піде принести їй журнали, аби вона вдосконалювала свою англійську, та не повернеться.

Лист, написаний Томасом синові (як згодом з'ясується, теж Томасу), є пристанівком для його душі, вмістищем для думок та, можливо, чимось єдино справжнім у його житті: «Я тобі все це розповідаю, бо ніколи не стану твоїм батьком, а ти – моєю дитиною. [...] Якщо тобі це видається простим, то знай, життя просте, як гора. Твоя мати також страждала, але вона вибрала життя, і вона жила, тому будь їй і за сина, і за чоловіка. Я не чекаю, що ти коли-небудь мене зрозумієш, а тим більше, що ти зможеш мені пробачити, ти можеш взагалі ніколи не прочитати цих слів, якщо твоя мати їх тобі не передасть. Мені пора. Я хочу, щоб ти був щасливим, я хочу цього більше, ніж бажаю самому собі знайти своє щастя, хіба це також звучить просто? Я йду, я вирву сторінки із цього зошита, вкину їх до поштової скриньки перед тим, як сяду на літак, і адресую листа “Своєму ненародженому синові”, і більше я ніколи не напишу ні слова, я йду, мене тут більше не існує. З любов'ю, твій батько» [239, с. 148]. Ці слова видаються водночас радісними та сумними: читач обов'язково відчує тугу батька, який ніколи ним не стане, біль чоловіка, який ніколи не спокутує за вчинене (завданий біль) своїй дружині. У листі синові Томас не намагається виправдати себе, бо, з одного боку, добре розуміє незворотність часу та непоступливість минулого, проте, з другого боку, ймовірно, чоловік не наважується зізнатися сам собі, що, маючи другий шанс, вчинив би так само: «Ось у чому полягає трагедія любові: найбільше у світі ти любиш те, чого немає поруч» [234]. Власне, в чіткому усвідомленні невтішності власного життя і полягає глибинна суть трагедії Томаса Шелла. «Іноді я чую, як тріщать мої кості під тягарем усіх життів, які я не так і не зміг прожити» [239, с. 125] – днем, коли він онімів для інших та для себе, коли втратив дитину, що не народилася, а потім двічі втрачав уже народженого сина (коли покинув його матір та 11 вересня), чоловік відзначає для себе той час, коли він помер: для себе, світу,

сім'ї, що так і не стала його сім'єю, а, зрештою внука, який понад усе на світі потребував його – свого ДІДУСЯ.

Отож, для пізнання радості в контексті переживання трагічності життя Томаса Шелла (старшого) особливо цінним стає вже неодноразово згадуваний простір мовчання. Знову-таки в сугестуванні «неймовірного» та «страшенного» розгортається художній світ особливо трагічного світовідчуття, адже переживається втрата не лише того, що відбулося, але й того, що навіть потенційно не могло відбутися.

Трагедія потрібного/зайвого: літній пан Блек. Зазвичай вважається, що коли людина, яка дуже важко переживає власне лихо, зустрічає іншу згорьовану людину, починає відчувати, що її найважчий тягар полегшується. Мабуть, так мало б статися і з Оскаром, який у пошуку чергового Блека потрапляє в гості до свого сусіда, про існування котрого не знав: «Як така самотня людина могла прожити поруч зі мною усе життя? Якби я знав про це, я приходив би сюди, щоб скласти йому компанію. Або робив би для нього прикраси. Або розповідав би йому кумедні жарти. Або виступив би перед ним із концертом на тамбурині» [239, с. 181]. Оскарова глибока любов до людей, попри виражену соціопатію, тільки породжує провину ще перед одним літнім чоловіком. Пан Блек, який довгий час, а саме 24 роки по смерті дружини, був наодинці зі своєю трагедією, сумував за втраченим за буденними клопатами часом з жінкою та як покарання для самого себе забивав по цвяху в дерев'яне ліжко, завдяки дивакуватому хлопчикові-сусіду (який увімкнув його слуховий апарат) знову отримав світ до своїх послуг: «Тоді абсолютно нізвідки за вікном пролетіла зграя птахів – **страшенно голосно і неймовірно близько**. Їх булодесь із двадцять, мабуть. Може, більше. Але вони здавалися єдиним цілим, бо якимось чином абсолютно точно знали, що робити. Містер Блек схопився за вуха і видав якісь незрозумілі й дивні звуки. Він почав плакати – я точно знав, що не від радості, але й явно не з горя. Я прошепотів: – Із вами все гаразд? Мій голос викликав у нього нові сльози, і тоді він ствердно кивнув головою. Я запитав його, чи хоче він почути ще якісь звуки. Він кивнув “так”, від чого його щоками потекли сльози» [239, с. 184]. Раптове вмикання звуку з довколишнього світу створює

враження, що вже стало невід’ємним настроєвим тлом роману, що проектує його рецептивний горизонт – «страшенно» та «неймовірно». Хлопчик-максималіст представив вже давно чужий для чоловіка світ йому вповні: «страшенно голосний» та «неймовірно близький» політ птахів відкрив багаторічну завісу перед втомленим самотністю Блеком. Чоловік-легенда, який «прожив геть усі дні двадцятого століття» [239, с. 168], багато років присвятив створенню особливого бібліографічного каталогу з іменами людей, з якими він був знайомим або про яких знав. Картки, що містили лише імена та опис людини одним словом, стали для Оскара цікавим та водночас дуже неприємним відкриттям: він побачив картку з іменем Стівена Хокінга та інших відомих і поважних людей, але не знайшов свого батька. Була навіть картка на ворожого Мохаммеда Атту, що атакував вежі, а на Томаса Шелла не було. Оскарові стало сумно та образливо, бо він перед кожним новим знайомством, яке давалося йому дуже непросто, щиро сподівався, що хоча б ще раз почує про тата. Проте задумавшись, хлопчик зі здивуванням виявляє, що і сам не знає, як охарактеризував би свого батька за допомогою одного слова: «Ювелір? Атеїст? А літредактор – це одне слово, чи два?» [239, с. 177].

Знайомство із мандрівником Блеком стало не тільки радісною, а й корисною пригодою в житті Оскара: він не просто здобув друга, який супроводжував його в гості до інших Блеків, катався разом з ним на каруселях, метро («Майже всю відстань до Бронксу ми проїхали на метро, від чого мені було **неймовірно страшно**, але коли ми виїхали нагору і я побачив ці занедбані бідні райони, мені подумалося, що під землею було краще» [239, с. 215]) та розповідав цікаві житейські історії – знайомство з чоловіком «подорослішало» Оскара, «змусило мене замислитися, чи були біля мене ще такі ж самотні люди?» [239, с. 181]. Ця дружба дуже потрібна хлопчикові, який не має ні тата, ні дідуся: «Саме тому я й винайшов пристрій, який сигналізував би, якби пташка наближалася **неймовірно близько** до будівлі і пускав **страшенно голосний** пташиний крик з іншого хмарочоса, щоб птах полетів на нього. Так вони відбиватимуться від одного будинку до іншого» [239, с. 275]. Можливо, якби знайомство з сусідом відбулося раніше, а вони із татом стали

винахідниками, то не було б «того дня», того літака, тієї зустрічі, того безглуздя, яке коштувало мільйонам сімей зламаних життів.

Багатоплановість роману Дж. С. Фоера мотивує до бартового порівняння «із небозводом – пласким і водночас бездонним, рівним, безкрайнім, дзеркально гладким; що подібно до авгура, який малює кінцем свого жезла уявний чотирикутник перед тим, як приступити до гадання за польотом птахів, коментатор окреслює в тексті зони читання, щоби простежити здійснюваний в них рух смислів, оголення кодів і перетікання цитації» [19, с. 40]. Важливими, рецепційно зумовлюючими, елементами історії, яку оповідає Дж. С. Фоер, є вставні фрагментарні історії, що підсилюють градус створеної автором емоційної напруги, а «завдання читача полягає в тому, щоби відшукати таємну пружину видимих потрясінь» [98, с. 11]. Постать пана Блека не випадково стає важливим знаком-ключем до розуміння контексту радості в романі Дж. С. Фоера. Літній чоловік свідомо та самопереконаливо обирає самотність як спосіб «доіснування/доживання». Але він не лише мовчить – він на додачу і не чує, у такий спосіб відрізавши нитки зв'язку зі світом, від якого отримав лише численні трагедії, несумісні з його здатністю їх пережити. Оскар повертає панові Блеку можливість ще раз подумати і ще раз прийняти рішення, тож радість нововідкривання себе значно розширює інтерпретаційну перспективу роману.

Повороти рецептивно-трагічного «калейдоскопу».

Хіросімска трагедія пані Томоясу. Вписаним у рецепційну парадигму романної трагедії як головного (роз)кодувального ключа є інтерв'ю, представлене Оскаром Шеллом у класі: жінка, яка під час атомного бомбардування Хіросіми втратила доньку, розповідає «репортеру» Оскару про пережитий жах: «Коли я почула, що ваша організація збирає свідчення очевидців трагедії, я не могла не прийти. Вона померла в мене на руках зі словами: “Я не хочу помирати”. Ось яка на вигляд смерть. Не має значення, якого кольору уніформа в солдат. Не має значення, наскільки професійна у них зброя. Думаю, якби кожен бачив те, що бачила я, на світі ніколи б не було війни» [239, с. 209]. Виглядає, що не випадковим став вибір хлопчиком теми для відкритого заняття у школі: ймовірно, підліткові потрібно

говорити про свою біду, проте не зовсім сформована, але особлива свідомість хлопчика обирає для цього «завдання» осиротілу матір, яка також втратила свою дитину найнесправедливішим шляхом – через чужу, не свою війну. Так і він, Оскар Шелл, незрозуміло навіщо був позбавленим тата.

Трагедія батька загубленої дівчинки як пре-інтерпретація власної трагедії Шеллів. День, який приніс горе у сім'ю бізнесмена-ювеліра Томаса Шелла, здається, нічим не відрізнявся від інших. Мама Томаса, не здогадуючись, що саме в ці хвилини її син доживає у страху своє життя, плела білий шарф для внука та слухала по телевізору інтерв'ю батька зниклої дівчинки: «Пам'ятаю його брови. Пам'ятаю його сумне гладко поголене обличчя [...]. Час від часу я дивилася на телевізор. Час від часу я дивилася на свої руки, які плели для тебе шарф. Час від часу я дивилася крізь своє вікно на твоє» [239, с. 248]. Материнська інтуїція просилася бути поруч зі своїм сином, але через його зайнятість бабусі достатньо в цей дивний момент передчуття знати про присутність бодай онука. Чоловік, який втратив доньку, все ще вірив у її порятунок, і тільки її мертве тіло змусить його перестати чекати. Так сталося із бабусею та Оскаром: «неймовірно порожня» [239, с. 359] труна постала для них дверима, через котрі Томас вийшов з цього світу та незабаром обов'язково повернеться.

Трагедія Рут Блек. Оскар невпинно шукає відповіді на запитання, сформульоване одним словом «Блек», і ці пошуки зводять хлопчика з різними людьми: по-своєму нещасними та зболеними. Однією з них є чергова Блек, Рут Блек: «За декілька метрів від мене стояла літня жінка і розглядала мене, від чого я почувався **страшенно** ніяково. У руках вона тримала планшет із затискачем для паперу, а одягнена вона була старомодно. Я пообіцяв собі, що не відвернуся першим, але не витримав її погляду» [239, с. 271]. Жінка-екскурсовод на «Емпайр-стейт-білдинг» вразила Оскара та його «друга у пошуках» Блека своєю інакшістю: «жива, але самотня» [239, с. 279] Рут по-особливому переживає свою трагедію. Коли її чоловіка, торгового агента, не стало, жінка не змогла піти до порожнього дому, а залишилася на оглядовому майданчику, куди колись її чоловік пускав сонячні зайчики. Увійшовши в цю сумну історію, читач наважується припустити (бо

«неможливо досягти жодної всеохопної незмінної правди» [16, с. 45]), що, можливо, вона також плекає згасаючу надію: звідси, із найвищої будівлі Нью-Йорка, вона колись таки побачить його.

Трагедія Рона. Всі персонажі, котрі є частиною розповідно-оповідної системи роману, зображені в момент переживання біди – одні більш гостро, інші зуміли «розмішати» (не «розчинити», а саме зробити частиною багато чого іншого, різного) свій біль у потоці буднів. Ненависний осиротілому Оскарові Рон, мамин друг, той, який подарунками хоче, на думку хлопчика, стати йому ближчим та відірвати його від батька, також втілює для реципієнта невимовний сум. Останні сторінки роману знайомлять читача (але також і самого Оскара) із цим чоловіком: «У мене була сім'я, Оскаре. Дружина і донечка. [...]. Вони потрапили в аварію. [...]. Ми з твоєю мамою познайомилися у групі підтримки для людей, які втратили своїх рідних. Саме тоді ми і почали дружити. [...]. Я плачу весь час» [239, с. 352]. У цей момент чоловіки, дорослий Рон та малий Оскар, неймовірно зблизилися: жоден із них не переступить через свою трагедію заради іншого. Видається, що автор навмисне не розкривав таємниці Рона (насправді, секретом це не було, просто глибоко ображений Оскар не намагався дізнатися щось про чоловіка), аби читач так само, як хлопчик виробив власне негативне враження до того, хто жалюгідно намагається втішити вдову. І тільки в той момент, коли реципієнт цілком «розбитий» трагічним відчуттям приреченості та вважає, що всі кульмінації історії пережиті, Дж. С. Фоер ніби запевняє, що **кожен** джокер у колоді карт є сумним та безпорадним.

Справді, «кожен художній твір – це мить, кожен вдалий твір – певна позиція, моментальна зупинка процесу, коли він відкривається наполегливому оку. Якщо художні твори – відповіді на свої власні запитання, в такому разі вони й самі справді стають запитаннями» [158, с. 76]. Читач після знайомства із «життєво допитливим» Оскаром вибудовує власну парадигму запитань – причому, це не залежить від наполегливості читача, оскільки твір особливою поетикою сам обирає свого читача. Парадигма рецепції радості завдяки художньому світові роману Дж. С. Фоера здобувається на значне смислове розширення, позаяк дає можливість трансформувати інтенційні пропозиції – до важливих елементів творення і

структурування інтерпретаційного контексту додаються особистісні трагедії. Певною мірою відбувається катарсис у пізнанні та переживанні радості, коли через незворотні втрати народжуються нові життєві відкриття. Саме так, на нашу думку, реалізується «діяльність читача, котрий освоює художній світ відповідно до своєї домінанти світомислення» [148, с. 202] у парадигмі радості.

3.4. «Автор–герой–читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії»

Рецепція як спосіб комунікування/спілкування читача із літературним твором постає множинною грою: грою тексту й контексту, твору та об'єктивної реальності, автора та читача за посередництвом героя, художньої та позатекстуальної дійсності. Різноманітні варіанти кореляцій механізмів закодування та розкодування смислів маркують екзистенцію літературного твору. Співвідношення й узгодження/пристосування авторського та читацького горизонтів, особливості нового, «злитого» горизонту визначають рівень рецепції та читацького входження у твір. Стосовно зв'язку автора та реальності, що постає основою для творення художньої дійсності (модифікації визначаються при цьому авторською інтенцією) погоджуємося із М. Лановик: «В кожному оригінальному творі внутрішнім горизонтом постає суб'єктивний чуттєвий досвід його автора, а зовнішнім – світ. У злитті цих горизонтів у творі фіксується ставлення митця до зовнішньої реальності крізь призму внутрішнього, його стосунки зі світом» [141, с. 43]. Медіатором цих стосунків постає герой, який втілює риси, задані автором, та «припасовує» світ твору до світу читача. Надалі у творчу співпрацю вступає читач, котрий частково погоджується із запропонованими йому правилами, але здатен змінювати їх залежно від своєї перспективи та досвіду.

У цьому рецепційному полі в особливий спосіб відбувається «розкодування» сенсу повісті «35 кіло надії»: протагоніст, 13-річний хлопчик-підліток, стає особливим посередником між світами дорослих – світом автора та його читача (тут акцентуємо на видовій належності твору, котру визначаємо як – література про дітей, а тому ототожнюємо читача і дорослого). В «поліадресованості» твору

полягає його особливість: призначена, насамперед, для юнацтва, повість є розлогою репрезентацією для роздумів та тлумачень дорослим читачем. Цінність твору, що ментально доступний як для дорослого, так і для дитини, зауважила О. Папуша, яка вбачає перспективність такого твору в тому, що він надалі може «розгортатися в безмежжя інтертекстуальних прочитань, визначати сприйняття літератури в цілому, адже всі наші смаки, весь наш слух і неповторний голос походять з дитинства...» [189, с. 95]. Видається, що здатність до читання та перечитування «багатопризначеного» твору селекціонує та плекає «правильного» читача, оскільки «вчитування в текст поступово асимілює уяву читача у зображений чи виражений простір авторського життєвого (чи емоційного) досвіду, перипетійна складова твору сприймається частиною умовно-реального світу, фікційність якого осмислена, однак дійсність – бажана, а тому відчута» [159, с. 300]. Власне емоційна зв'язність світу дорослого та дитини в межах авторської фікційності відкриває, на нашу думку, перспективу літературознавчого аналізу повісті «35 кіло надії».

13-річна самотня дитина ненавидить школу та шукає любов – на перший погляд видається, що сюжет типовий та особливої емоційної напруги чекати не варто. Проте поступове вчитування у твір і вбачання фотографічної відповідності описаного авторкою героя та пересічної сучасної дитини провокує читацький інтерес побутового рівня: чи/як може дитина у перехідному віці переступити власну ненависть до школи або побороти її? Така проста інтрига започатковує тривалий рецепційний шлях, особливий формат якого визначається невеликим обсягом твору.

Складні стосунки школяра Грегуара Дюбоска зі світом почалися зі складних стосунків удома. Взаємне нерозуміння батьками одне одного та сина увиразнилося в перший день дошкільного життя Грегуара: «Вона стала мене умовляти. Я заплакав. Вона підняла мене на руки, я завищав. І тоді вона заліпила мені ляпаса. Першого в моєму житті. От так. От тобі й школа. Так почався жах» [283, с. 10]. Сльози радше через образу, ніж через біль, залишили пекуче тавро у пам'яті, що потребувала тепла та радості. Цей випадок, вочевидь, став визначальним у ставленні хлопчика до рідних, дорослих довкола (навіть незнайомих), світу назагал. Школа, на думку 13-річного підлітка, вже вдруге відрахованого зі школи, зіпсувала йому життя: «Мама

плаче, а батько верещить на мене, чи, навпаки, мама кричить, а батько мовчить. А мені погано, коли вони такі, та чим я можу зарадити? Що їм сказати? Нічого. Я нічого не можу їм сказати, тому що, якщо відкрию рот, буде ще гірше» [283, с. 10–11]. Заклопотані буденними справами батьки втратили шанс стати справжніми батьками – не лише тими людьми, що годують, вдягають та возять на відпочинок, а тими, хто зробить світ кращим задля своєї дитини. Відстороненість Грегуара від світу віддзеркалює його становище у сім'ї – хлопчик із «золотими руками» [283, с. 22] не знає похвали та гордості, бо, виявляється, тільки оцінки в школі є мірилом людяності та правильного життя. Тільки прощаючись із сином на час його навчання у коледжі далеко від дому, тато зумів промовити ніколи раніше не сказані, але дуже потрібні слова: «Знаєш, я ніколи тобі не казав, але думаю, ти хороший хлопець... Дуже хороший» [283, с. 100]. Все ж читач не вірить батькові до кінця, знаючи, що саме сім'я, найближчі люди зробили дитину нещасною. Глибока приреченість дитячого існування, в чому переконується читач, все-таки є помилковою: не все втрачено, поки хлопчик не звик до такого життєвого розкладу, де всі сваряться, плачуть та звинувачують одне одного. В дитячій свідомості постійно жевріє вогник надії, що все налагодиться, тільки треба перебути проклятий шкільний час з найменшими втратами (очевидно, тому в щоденник завжди записана тільки половина завдань). Так, у рецептивне поле вписується «коло» радісного очікування, адже свідомість продовжує простувати до горизонту, на якому/за яким дитинство стане дитячим (= радісним, щасливим, зрозумілим, простим тощо).

Момент «потопання» у творі тут не усвідомлюється читачем, проте окремі моменти сюжету, що все ж вихоплюють його з «тимчасово нової реальності», дають змогу читачеві відчутти «присутність рефлексій тексту над самим собою» [55, с. 15], що своєю чергою сприяє формуванню нової ментальної площини – читацької свідомості як складної екзистенційної категорії.

Єдиною світлою плямою та добрим спогадом у поганій частині житті Грегуара (після трьох з половиною років, коли мама вперше завела до школи) є його дошкільна вихователька Марі. Талановитому хлопчикові, який постійно знаходив заняття для рук, вчителька сподобалася своєю працьовитістю та ставленням до

життя: «Вона казала: не даремно прожитий той день, коли ти щось зробив своїми руками» [283, с. 14]. Саме Марі окреслила необхідні Грегуарові життєві координати: «понад усе на світі мені цікаві мої руки і те, що вони здатні змайструвати» [283, с. 14–15]. Незважаючи на те, що саме це ускладнювало йому життя, хлопчик зумів знайти себе винятково завдяки мудрій та передбачливій Марі. Сучасне суспільство, точно представлене Анною Гавальдою, не потребує щасливих умілих людей, а потребує виконання певного плану: в цьому випадку йдеться про добре написані контрольні роботи та здані нормативи. Дитина, котра протестує проти світу, який нав'язує їй свої принципи, стає недбалим двієчником та посміховиськом. Проте особистісною трагедією дитини є не таке ставлення до неї оточуючих, а категорична неготовність рідних захистити її.

Втіленням світового зла у свідомості безуспішного учня є, звісно, вчителі: «Мадам Даре я ненавидів. Ненавидів її голос, її кривляння, те, що вона вічно оточувала себе улюбленцями» [283, с. 17]. Виглядає, що, маючи невимовне бажання заподіяти зло вчителям, Грегуар принципово відмовляється вчитися: дитина в жодному разі не робитиме того, чого не розуміє. Авторка чітко промовляє до свого, особливо дорослого, читача: власне такий антагонізм дорослого та дитячого світів мав би розвивати людство. Дитина потребує розуміти, вона здатна і хоче співпрацювати з дорослими, але вносить свої правила та корективи: робити треба усвідомлені речі. До прикладу, Грегуар не розуміє суті відпочинку з батьками, які не хочуть проводити час разом: «Ідіотизм. Потратити купу грошищ, їхати в таку далечінь, щоби всю дорогу рватися додому... Скажете, не ідіотизм?» [283, с. 61]. Дитячий «пластиліноподібний» розум потребує пояснень, але їх відсутність усамітнює дитину та розширює прірву, яку з часом не вдасться подолати, навіть за великих бажань та зусиль.

Усе ж життя малого «проблемного» Грегуара освітлене радісним ліхтариком – його дідусем Леоном: «Мій дід Леон – такой самий майстер на всі руки, як і я, тільки у нього до того ж ще й голова на місці» [283, с. 33]. Він єдиний, хто розуміє внука та, мабуть, по-справжньому любить Тотошу (так дід називає Грегуара). Дідусевий закуток, «Леонленд» – «це все моє життя. Моє сховище і моя печера Алі-

баби» [283, с. 31]. Символіка радості може бути віднайдена у максимальному зближенні наче чужих світів (дорослого та дитячого) через два поляризовані поняття – сховище (місце, де нікого нема) і печера Алі-баби (місце, де є все). Посадити на коліна, розповісти історію свого життя, пожартувати та підтримати розгубленого хлопчика – не вартує багато зусиль, але здатен на це лише дідусь. Тільки він вміє дати гідну відповідь несправедливим батькам Грегуара: їхнім сваркам через відрахування сина після другого класу дідусь протиставив розуміння, терпеливість та невичерпну віру в можливості свого внука: «От бачиш, малий, ніхто й гроша ламаного не поставив би на цю нещасну черепаху, аж до болю повільно вона повзла... І все-таки вона прийшла першою... А знаєш чому? Тому що черепашка була молодець, наполеглива і працелюбна. Ти теж такий, Грегуаре... Я ж це знаю, я бачив тебе за роботою. Бачив, як ти годинами сидиш не ворухнешся, коли шліфуєш дерев'яшку чи макети свої розфарбовуєш... Ти такий самий молодець, як та черепаха» [283, с. 36]. Тільки літньому чоловікові вдалося встановити нерозривний контакт з дитиною, полюбити інакшого, ніж інші, складного Грегуара, стати йому радником та найкращим другом. Стати другом з дитиною, підростання якої випало на час тотальної модернізації, є складним завданням – хлопчикові треба переказувати застарілі істини та пояснювати правила життя, йому потрібний тубілець, який виведе його з джунглів самотності, товариш, який зуміє жорстко вказати на справжні помилки (що стосуються життя, а не школи). Дідусь зумів це: «Я тебе не розумію! Ти ненавидиш школу і робиш усе, щоби затриматися в ній якомога довше... [...] Ні, справді, не розумію я тебе. Загалом так, на діда Леона можеш більше не розраховувати. Я люблю самостійних людей, котрі вміють досягати своїх цілей, зрозуміло? Терпіти не можу ледарів, котрі тільки й знають, що скаржитися, і надодачу вилітають зі школи за погану поведінку! Збожеволіти!» [283, с. 38–40]. Тільки той, хто вміє щиро поспівчувати, може/має право насварити Грегуара. Слова та докори батьків нічого не означають для дитини, а дідусеві слова гострим лезом вражають хлопчика. Дідусь зумів підібрати ключ до «важкого підлітка»: страх втратити єдину близьку людину, відчуття власної провини у дідусєвих проблемах зі здоров'ям та дорослої відповідальності за нього

перегортають нову сторінку життя хлопчика. Грегуар знаходить навчальний заклад, де хотів би вчитися та застосувати свої вміння, завдяки дідусевій підтримці складає іспит, а, досягнувши першої перемоги у своєму житті, втрачає землю під ногами – дідусь потрапляє в лікарню та впадає в кому.

Новий якісний етап у житті Грегуара Дюбоска ознаменований хворобою його дідуся – нова історія стосунків світу дитини та світу дорослих: тепер не дорослі завинили перед ним у його негараздах та невдачах, а він, будучи вже не дитиною, але ще й не дорослим, несе відповідальність за інший дорослий світ, вхід у який стане для нього можливим тільки із видужанням діда Леона: «Мені жилося непогано, але щасливим я не був. Я мучився від того, що нічим не можу допомогти дідові Леону. Я б гори звернув для нього, я б дав, якщо потрібно, розрізати себе на шматочки й підсмажити на повільному вогні. Я готовий був нести його на руках через всю землю, притискаючи до грудей, я б усе що завгодно стерпів, лиш би врятувати його, та для чого, якщо все одно зробити нічого не можна було. Лише чекати» [283, с. 103–104]. Раніше красивий, але наскрізь брехливий чужий світ [283, с. 48–53] став до болю близьким, бо в ньому була усмішка дідуся: «Коли він так до мене усміхався, я розумів, що це людина, котру я люблю більше ніж усіх на світі, і що вона не має права помирати. Ніколи» [283, с. 55]. Грегуар, який раніше не бачив себе серед оточуючих, не розпізнавав своєї маленької худорлявої постаті у світі, тепер хотів стати світом лише для однієї людини, якій він завдячував усім, що має та (що значно важливіше) може мати: «Залишилось лише два вузли. Я поплював на руку, потім на другу. “Дідусю, ось я, дивися! Я посилаю тобі мою силу. Я посилаю тобі мою волю. Візьми їх. Візьми! Вони тобі потрібні. Ти того разу допоміг мені своїм знанням, а я допоможу тобі тим, що у мене є: візьми мою молодість, моє завзяття, моє дихання, мої мускули, вони маленькі, проте вдатні. Візьми їх, дідусю! Візьми все... Будь ласка!”» [283, с. 106–107]. Світлий пафос та надія на добро таки переважили над боротьбою дорослого та дитячого світів, поєднавши їх у цілість: внукових молитов вистачило, щоб дідусь розплющив очі. Перше, чого потребував Тотоша-старший (Грегуар також любляв так називати дідуся) – приїхати до внука,

навіть здолавши далеку дорогу, бо він мав засвідчити: вони житимуть – обоє, по-різному, але разом, бо вони є цілим світом один для одного.

«Розкодування» індивідуально-рецептивної моделі, що ґрунтується на емоційних максимах, потребує диференціації смислових пластів. Передусім важливого значення набуває пізнана самотність підлітка, що в звичних для цього віку «емоційних координатах» втілюється надзвичайно експресивно: «Закінчувався червень, і в жоден колеж з вересня мене приймати не хотіли. Батьки рвали волосся на собі та один на одному. Сили не було це зносити. А я тільки стискався з кожним днем, щоб мене якнайменше помічали. Я казав собі, що якщо так зменшуватися, зменшуватися, то можна врешті-решт зовсім зникнути, і тоді всі проблеми відпадуть самі собою» [283, с. 41]. Протагоніст недвозначно для реципієнта встановлює межі відповідальності за репрезентований та пізнаний світи: артикулюючи власну відцентровість (все відбувається/стається/обертається завдяки/через/довкола нього), Грегуар вимагає від того, хто намагається пізнати його особистісну драму, також стати частиною його емоції. Звичайно, домінантою сприймання є метафоризація наративу – підліток насправді не прагне зникнути, радше навпаки – він шукає способи донесення своїх переживань з наміром виправити ситуацію конфліктного співіснування в опозиції «дорослість»–«дитинство».

Світ дорослих також полярно позиціонує хлопчика: він водночас – найголовніше у родині та найскладніше у налагодженні узвичаєного трибу життя. Спостерігаючи за перебігом конфлікту батьків і розуміючи, що Грегуар у властивій для нього манері мовчки експлікує драматичну напругу, дідусь Леон порушив «центробіжність» плину думок свого внука, адже спробував його переконати (наполегливо та категорично): «І от ще, останнє, більше я з тобою про це розмовляти не буду. Це дуже важливо, що я хочу тобі сказати... Я хочу тобі сказати, що цапаються твої батьки не через тебе, ні. Справа в них самих і лише в них. Ти не винен, ти тут ні до чого, чуєш? Цілком ні до чого. Скажу тобі більше: навіть якби ти був круглим відмінником і першим учнем у класі, вони б усе одно цапались. Їм лише довелось би знайти інший привід, от і все» [283, с. 68–69]. Таким способом, була знята частина відповідальності за існування світу, в котрому «все не так»/«все

неправильно». Однак у ситуації, коли дідусь серйозно занедужав, саме Грегуар стає ключовим «гравцем» у руках долі, позаяк лише він може утримати зв'язок діда Леона із життям, лише йому належить домінуюча роль у триванні життя. Бабуся, котру було не впізнати («Зате я навідав бабусю і був шокований, коли її побачив, такою вона виглядала маленькою та худорлявою. Як мишеня, її не видно було в широкому синьому халаті» [283, с. 97]), знову повернула хлопчика у його світ (саме його, з погляду окреслення рецептивного кола – того світу, який творить Грегуар): «Іди попрацюй трохи, Грегуаре. Запусти механізми. Візьми в руки інструменти. Погладь дошки. Поговори з ними з усіма, скажи їм, що він скоро повернеться. Бабуся беззвучно плакала» [283, с. 97]. Отже, внутрішня потреба бути важливим, самоцінним та цінним для близьких людей вселяє у Грегуара впевненість, визначає напрям його думок, формує позитивний світопростір.

Беручи до уваги твердження В. Ізера про те, що «література привносить у світ дещо таке, чого в ньому ще не було і що повинно проявити себе, щоб стати доступним для розуміння» [98, с. 11], повість А. Гавальди виглядає частково спрощеною та позірно простою для сприймання. Все ж позбавлений численних перипетій чи таємниць та максимально «емоційований» твір вибудовує власну рецепційну схему, де «центром моделі світу є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності, її відносини з суспільством» [89, с. 145], тому авторка веде читача лабіринтом реальності, представленим як часовий відтинок дорослішання 13-літнього героя Грегуара Дюбоска. Попри простий (з огляду на композицію) сюжет, досить звужену персонажну систему та деякі інші зовнішні елементи, детальний аналіз дає простір для трактування твору як деталізованої авторської інтенції, як розмови, «у яку кожний учасник приходить зі своєю “свідомістю”, зі своїми кодами і субкодами, у якій завжди відбувається переклад з “мови на мову” і трапляються непорозуміння, але саме тому ця розмова є діалогом, який не має завершення, є пізнаванням Іншого, що його ніколи не зможемо пізнати до кінця» [56, с. 31]. Очевидно, класично правильне літературне комунікування становить значно більше, ніж розуміння читачем сюжету та проектування сюжету на власний досвід – рецепція як гра кодів (авторського, читацького та фікційного)

декларує тривалий процес творчої співпраці: «Намагання реципієнта “смакувати” твір у його свіжості зобов’язують адресата не лише сприймати текст у світлі власних кодів, а й брати до уваги умови, в яких він з’явився. Непереборне бажання кожного читача віднайти істинне значення тексту, або принаймні наблизитися до досягнення закладеного в ньому сенсу, неодмінно передбачає спроби розшифрувати первісно закладені в творі авторські інтенції» [55, с. 11]. При цьому робота над пізнанням твору синтезує читацькі передочікування та ментальні установки, що стануть вирішальними у творенні нового рецептивного горизонту.

Аналізуючи літературні теорії XX століття, М. Зубрицька вдається до суголосних особливо із представниками рецептивної естетики тлумачень читача як «одного з гравців на великому полі літературної гри, як актора текстуального дійства, як співтворця Тексту» [94, с. 45]. Така позиція читача у літературних теоріях XX століття надавала творові універсальності та «полізначності», а також упривілейовувала читача самостійністю та авторською «ненав’язливістю» подальшої художньої інтерпретації: «Художній текст – автономна замкнена і композиційно завершена структура із складною павутиною значень. [...] Текст, завершуючись композиційно, має феноменальну властивість і далі функціонувати в просторі й часі через неперервність діалогу з різними читацькими аудиторіями, завдяки якому відбувається актуалізація та конкретизація його значень. Буття кожного художнього тексту має сенс лише в одвічному русі, у прориві до розімкненості, у складній мережі соціокультурних взаємозв’язків, у його залученні в історію та в сучасність суспільства, окремої особи і, відповідно, у залученні історії та життєвого світу суспільства і кожного реципієнта у його історію» [94, с. 179–180]. Трансформація авторського тексту, насамперед, в авторський твір (оскільки першим читачем, який робить текст твором, вважаємо автора) надає йому статус постійного буття, котре оновлюється із кожним новим прочитанням твору. Вхідження того самого твору в різні світи, а точніше, створення постійно нових світів з одного і того ж твору, маркує безперервний процес створення, де кожна нова інтерпретація є новою його смисловою реалізацією.

Висновки до розділу 3

1. Дослідження онтологічного дискурсу рецепції художнього світу дитинства в прозі про дітей сучасних авторів (Юстейна Гордера, Джонатана Сафрана Фоера, Анни Гавальди) засвідчує, що література про дітей репрезентує досить специфічний «продукт розумової праці» (Ж.-П. Сартр), адже це не лише художній текст, який має необхідні передумови для здійснення спочатку рецепції, а згодом – інтерпретації. Особливість процесу його сприймання полягає передусім у тому, що результат ціннісно зорієнтованих пошуків автора передбачає наявність не просто адресата, а саме того, котрий аксіоматично визнає та приймає запропоновану йому модель художнього світу. У цьому світі онтологія пошуку істини/сенсу/базових принципів тощо відштовхується від домінанти «дитинства» з усіма необхідними значеннєвими кодами та формальними ознаками. Вивчення рецептивної стратегії творів про дітей дає підстави стверджувати, що вона змодельована за названим алгоритмом: перше психологічно-емоційне «занурення» у текст деталізується й уточнюється синхронно із розгортанням художнього світу, а далі відбувається дисиміляція особистого та представленого літературним твором. Тож, проза сучасних письменників переконливо виводить поетологічну парадигму із параметрів «тексту-задоволення» у горизонти «тексту-насолоди».

2. Виявлено, що рецептивний контекст повісті «У дзеркалі, у загадці» значно зумовлений інтертекстуально. Водночас художній світ повісті увиразнює важливий елемент рецептивного горизонту – мовчання тексту, що дає можливість віднаходити домінанти рецепції трагічного наративу твору. Попри дискусійність питання про «ідеальне читання», дослідження своєрідності сприймання фікційного світу повісті дає підстави для максимального наближення саме до такої категорії, а кожне наступне звернення до тексту чи твору лише вкорінюватиме та поглиблюватиме джерела радості у творі сучасного норвезького письменника.

3. Дослідження рецептивно-смыслотворчих домінант у пізнанні радості в романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» переконує, що перед виконанням аналітичних процедур варто дефініювати компонент дитинства як елемент художнього світу, адже для цілісної рецепції літературного твору важливо

усвідомити двоїсту природу дитинства: з одного боку, це «вихідна точка», намір автора при написанні твору, з іншого, – це ціль автора, те, до чого він приходить (вже разом із читачем) наприкінці твору. Пізнання створеного художнього світу дитинства, його рецептивно-інтерпретаційної екзистенції значною мірою гармонізується цілісним комплексом символів, якими оперує Ю. Гордер. Доведено, що обрамлююча та смислооб'єктивуюча роль оповіді «Помаранчевої дівчинки» належить спогадам, а світ дитинства у відтворенні норвезьким письменником нерозривно скріплений із поняттями радості та казки. Отож, упродовж розгортання сюжету роману «Помаранчева дівчинка» радість залишається, на нашу думку, лейтмотивом, однак видозмінюється завдяки рецепції головного героя та читача, що різняться між собою.

4. Дослідження трансформації рецептивного горизонту роману Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» в дискурсі реінтерпретації трагедії ґрунтується на важливому елементі рецептивного аналізу, яким, на нашу думку, є автобіографічне тло твору. Рецептивна проекція структури авторської інтенційної моделі відкриває перед читачем світ не лише сукупності переживань дитини, котра раптово втратила батька та поступово утверджується в думці, що разом із ним втратила весь світ. З огляду на множинність трагічних мотивів зроблено спробу їх типологізації, а також детально проаналізовано кожен із них як вияв самодостатнього елементу парадигми радості з погляду репрезентації рецептивних особливостей художнього світу. Досліджено, що рецепція події у контексті трагедії вписується у визначене смислове поле понять «страшенно» та «неймовірно», а далі цілком неочікувано і малозрозуміло при першому «наближенні» до твору входить у нове – інтерпретаційне – поле, для якого ключем-переходом від пізнаного/особистісно пережитого до сприйнятого та осмисленого стає радість.

5. Виокремлення емоційних максимумів двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» зроблено у смислотворчому ланцюгу «автор–герой–читач». «Розкодування» індивідуально-рецептивної моделі, що ґрунтується на певних

емоційних спалахах, потребує диференціації смислових пластів, а домінантою сприймання є метафоризація, що посилює пізнання радості дитинства.

ВИСНОВКИ

Здійснивши тривалу та складну мандрівку в лабіринтах сучасного художнього тексту про дитину (дитинство), мусимо погодитися із влучним та переконливим твердженням, що «цей світ (Світ Слова. – Прим. наша. – *Р. К.*) володіє унікальною здатністю наближатися до людини і своєю силою впливати на її світовідчуття та світорозуміння, підводити її до самостійних рефлексій на сутність власного існування і до активного розгортання тих значень, якими насичене Слово і які воно з надією на подальшу співпрацю приносить до свого реципієнта» [55, с. 5].

У дисертації структуровані та конкретизовані теоретично-методологічні засади дослідження поетики радості у контексті створення художньої моделі сучасної літератури про дітей та її подальшого рецептивного розкодування в призмі «радісних» смислів. Зокрема, представлене у дисертації розгортання науково-теоретичного та методологічного дискурсу дало можливість дослідити ключові передумови для проекції радості як етико-естетичної та філософсько-світоглядної категорії у просторі літературно-художнього твору. Отже, у дослідницьке коло була залучена одна з ключових і незмінно актуальних проблем – аспекти сутності та призначення художньої літератури.

Здійснений аналіз витоків літературно-художнього осмислення концепту «радість» у світовій літературі в контексті історико-типологічного дослідження категорії «радість» як поетологічного чинника, конкретизований у визначеній часовій тривалості (початок XX століття – початок XXI століть), дав підстави для з'ясування закономірностей історико-літературного процесу. Смислові трансформації «радісних контекстів» літератури про дітей увиразнили логічне перетворення аксіологічної, світоглядно-моделюючої, естетично значущої ідеї початку XX століття (роман Е. Портер) у філософсько-літературні рішення початку XXI століття (історія філософії у викладі Ю. Гордера). Концептуалізація ідеї про «радісний промінь серед сірих буднів» допомогла окреслити трансцендентні контури світопізнання крізь призму радості, де в єдиному естетичному просторі синтезовані художні прийоми моделювання та філософські засновки творення цієї моделі, подані у романі Юстейна Гордера «Світ Софії», котрий, на переконання

автора, допомагає пізнати/осмислити/реалізувати «радість ноші століть на власних плечах».

Дослідження ідіостильової репрезентації дитинства у прозових творах про дітей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди здійснене через аналіз домінантних принципів моделювання художнього світу творів в призмі поняття «радість». З одного боку, для подолання певного когнітивного дисонансу як об'єктивного настрою переходнової доби, а з другого – для віднайдення способів усунути тривогу сучасної людини, котра має виразну потребу хоча б часткового геометричного впорядкування світу (щоб його сприйняти, пізнати й зрозуміти), результати проведеного дослідження засвідчили продуктивність застосованої комплексної методології до вивчення поетологічних особливостей сучасної літератури про дітей (на матеріалі окремих творів Юстейна Гордера, Джонатана Сафрана Фоера, Анни Гавальди), зокрема у призмі радості.

У дисертації показані філософсько-світоглядні, етико-естетичні, поетологічні особливості розгортання «нарративу радості» в обраних для дослідження творах. Видається важливим, що дослідницький хронотоп, конкретизований у дисертації, репрезентує смислові константи початку двох століть – XX і XXI, тих точок переходнової доби, що яскраво засвідчують кардинальну зміну ціннісних парадигм. Якщо на зламі XIX–XX сторіч відбувся «вибух найнесподіваніших інтелектуальних ідей» (ідея «смерти автора», ідея тиші й мовчання як свідчення кризової симптоматики в межах культурних і літературних ситуаціях), то початок XXI століття актуалізує нову якість людської креативної свідомості, зосереджену у формулі «пам'ять плюс надія», що відкриває єдино можливий шлях людині початку XXI століття до пізнання світу та себе у ньому – шлях через «відкритість» («відкритість життю», «відкритість смерті», «відкритість минулому», «відкритість майбутньому»). Отож, інтервал виміром у століття у поєднанні з дистанцією, що пролягла крізь надзвичайно велику кількість перешкод і перепон на шляху людської екзистенції, створив новий «онтологічний хронотоп», для якого потрібні значущі основи, загальні смислотвірні чинники. Для нашого дослідження таким концептуальним поняттям стало поняття радості, що в системі наукових підходів,

методологічних прийомів, аспектів поетологічного дискурсу було транспоноване у матерію художнього тексту, що репрезентує світ «дитинства не для дітей».

У дисертації розкрита своєрідність художньої образності у творах про дітей та виявлені особливості моделювання художнього світу дитинства в окремих творах, що репрезентують національні літератури. Із застосуванням низки наукових методів було проведено цілісне та системне, перше у вітчизняному літературознавстві, дослідження моделювання та рецепції парадигми радості у прозовій творчості сучасних авторів (Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, А. Гавальди). Прийоми аналізу та синтезу дали можливість виявити закономірності й тенденції проблемно-тематичної, образної та стильової конкретизації художнього світу сучасної прози про дітей; порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний методи сприяли визначенню та осмисленню типологічних явищ у репрезентації «радості» в сучасній літературі про дітей, а також дослідженню оригінальності ідіостилю авторів, чиї твори становлять об'єкт дослідження; метод структурного аналізу дав змогу окреслити контури та вивчити специфіку творення художніх моделей радості в аналізованих творах і визначити способи подальшого аналізу їх рецептивних проекцій; завдяки поетологічному методу деталізовані ключові рівні поетики досліджуваних творів; історико-літературний метод сприяв увиразненню тенденцій репрезентації обраної проблеми у просторі художньої літератури у столітній ретроспективі; метод рецептивної естетики дав можливість визначити і реалізувати основні підходи до пізнання концепту «радість» у прозі про дітей. Поглибленому аналізу обраної проблеми сприяли також принципи феноменологічного та герменевтичного дослідження тексту, деякі прийоми методів лінгвостилістичного та інтертекстуального аналізу, окремі аспекти синергетичного підходу, методика *close reading*.

У дисертації окреслені та досліджені «рецептивні горизонти» сучасної світової прози про дітей, а також конкретизована парадигма радості в художньому світі сучасної прози про дітей. Зокрема, у роботі досліджено основні етапи моделювання художнього світу в «наративі радості» у сучасній прозі про дітей з урахуванням того, що однозначно структурувати літературний твір майже неможливо, адже у

певний спосіб диференційовані текстові рівні на площині рецепції здобувають невичерпну множину смислів, значень та розумінь. Застосувавши поняття художньо-аналітичної моделі у форматі термінологічного компромісу, в обраному напрямі вивчення поетики літературного твору дослідницькі зусилля здобули певну послідовність, завершеність, цілісність, і таким способом вдалося віднайти точки опори, що, на нашу думку, є важливими для функціонування поетологічної парадигми радості в сучасній прозі про дітей.

Виконане дисертаційне дослідження дає підстави стверджувати, що концептуалізація домінанти «радість» у просторі літератури про дітей кінця XX – початку XXI століть втілюється в особливій організації поетологічних мікросистем, передусім їх художніх моделей та жанрово-стильових рішень, у формуванні цілісної художньої парадигми, а також у розгортанні специфічної системи рецептивних координат. У роботі з'ясований сенс поняття «радість», вивчено специфіку його онтологічних пластів та особливості репрезентації у науково-методологічному дискурсі, досліджено генезу рецепції та інтерпретації категорії «радість» у контексті становлення філософської думки (від доби Античності до періоду постнекласичної філософії), проведено аналіз витоків літературно-художнього осмислення концепту «радість» у світовій літературі (через визначення «вихідної позиції» поетологічного дискурсу). У дисертації представлено історико-типологічне дослідження категорії «радість» як поетологічного чинника і таким способом з'ясовані деякі закономірності історико-літературного процесу. Дослідження обраної проблеми відбулося через структурування і конкретизацію дефінітивного ряду поняття «парадигми», зокрема, у контексті поетологічного закодування та подальшого рецептивного розкодування «радісних» смислів у літературі про дітей. У роботі системно та цілісно досліджено поетикальну репрезентацію дитинства у прозових творах про дітей Ю. Гордера, Дж. С. Фоера, Анни Гавальди. Зокрема, детально проаналізовані домінантні принципи моделювання художнього світу їхніх творів у призмі поняття «радість»; показані філософсько-світоглядні, етико-естетичні, поетологічні особливості розгортання «нарративу радості», розкрито своєрідність художньої образності у творах про дітей. Досліджений дискурс радості дав

можливість окреслити і дослідити «рецептивні горизонти» сучасної світової прози про дітей.

Категорія радості, центральна для проведеного наукового дослідження, стала тим смислотворчим стрижнем, на який послідовно «нанизані» усі ключові філософські відкриття чи нововідкриття (від доби Античності до сьогодення). Підсумком системного вивчення значного історико-філософського контексту стало те, що для подальшого поетологічного аналізу була створена концептуальна база – певний самоцінний та самодостатній аналітичний сегмент, «філософія радості». Крізь призму цієї категорії стало можливим ретельне аргументоване дослідження цілісного інтелектуально-естетичного дискурсу, його генези, трансформацій, розбудови світоглядно-ідеологічних засад. Адже історія «радісних контекстів» представлена як логічне перетворення ціннісної та світоглядної ідеї початку XX століття у філософсько-літературній проекції початку XXI століття.

У дисертації представлено дослідження образно-стильових домінант моделювання художнього світу в «наративі радості» сучасної прози про дітей, при цьому поняття художньо-аналітичної моделі застосоване задля формування термінологічного підходу до проблеми, що об'єднала авторів одного покоління, але представників різних національних літератур, і тексти, суголосні концептуалізації радості, однак відмінними за поетологічними рішеннями. Один із можливих рівнів функціонування художньо-аналітичної моделі представлений через дослідження екзистенційних вимірів дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». Досліджено, що статика (фізична), незворушність і постійність (психологічна) дому виразно корелює із контурами герменевтичного кола, де вихід «за межі» не означає втрати, навпаки – це вихід на новий рівень само/буття-пізнання-розуміння-сприймання. Тому метафорично дзеркальна та загадкова модель часу гармонійно поєднується з онтологічними контурами. Натомість часопросторові «координати» пам'яті як домінанти моделювання художньої дійсності у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» створюють рецептивний ефект, коли у читача може скластися враження, що він губиться в часових нашаруваннях подій у романі, але радість, що пронизує часопростір,

повертає сприймання у потрібну часову конкретизацію дійсності. Моделюючи роль радості увиразнена часопросторовими маркерами, їй належить роль змістового лейтмотиву, сюжетотвірного чинника, а також генологічної домінанти (означивши «Помаранчеву дівчинку» «багаторівневим романом-казкою»).

У процесі створення художньо-аналітичної моделі радості в просторі дитинства досліджено також проблему розуміння особи/особистості як центру художнього моделювання сучасної прози про дітей/дитинство. «Особоцентричність» у поєднанні із прийомом замовчування/приховування є композиційною домінантою моделювання світу дитинства (із акцентом на «страшенно» та «неймовірно») в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько», засвідчуючи феноменальність персоносфери твору, художня модель якого увиразнює індивідуальні характери, подає максимальну біографічну деталізацію, вибудовується в домінуванні радісного контексту. Сміслова тріада «самість—самотність—усамітнення», застосована для аналізу художньо-аналітичної моделі повісті Анни Гавальди «35 кіло надії», дає підстави стверджувати, що художній світ не лише прагне до максимальної «справжності», але й переконливо її «омовлює» (як у формах прямої мови, так і через невластиву пряму мову: внутрішній монолог, потік свідомості).

Дослідження онтологічного дискурсу рецепції художнього світу дитинства у прозі про дітей сучасних авторів виявляє особливості процесу сприймання, що «вирастає» з очікування відомого адресата (котрий аксіоматично визнає та приймає запропоновану йому модель художнього світу). Вивчення рецептивної стратегії творів про дітей дає підстави стверджувати, що вона реалізується за алгоритмом: перше психологічно-емоційне «занурення» у текст деталізується й уточнюється синхронно із розгортанням художнього світу, а далі відбувається дисиміляція особистого та представленого літературним твором. Отож, аналізована проза сучасних письменників переконливо виводить поетологічну парадигму із параметрів «тексту-задоволення» у горизонти «тексту-насолоди».

Досліджений інтертекстуально зумовлений рецептивний контекст повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці», де художній світ набуває особливого

звучання через мовчання тексту, а це своєю чергою значно посилює домінанти трагічного наративу твору. Вивчення рецептивно-смыслотворчих чинників у пізнанні радості в романі «Помаранчева дівчинка» переконує, що компонент дитинства як елемент художнього світу має подвійне призначення: це і «вихідна точка» як намір автора, і «фінальна точка» як мета автора. Рецептивно-інтерпретаційна екзистенція роману, як засвідчив проведений аналіз, гармонізується комплексом символів, що сприяють репрезентації обрамлюючої та смислооб'єктивуючої ролі спогадів, а світ дитинства представлений норвезьким письменником у домінанті радості та казки.

Дослідження особливостей трансформації рецептивного горизонту роману Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» проведене в дискурсі реінтерпретації трагедії і ґрунтується на важливому автобіографічному аспекті. Множинність трагічних мотивів представлена через їх типологізацію, в той час, як кожен мотив показаний як самодостатній елемент парадигми радості в художньому світі. Дослідження рецептивного горизонту розгорнуто у семантико-смысловому полі понять «страшенно» та «неймовірно».

Для дослідження рецептивної специфіки смыслотворчого ланцюга «автор–герой–читач» були виокремлені емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». Завдяки такій диференціації проведено «розкодування» індивідуально-рецептивної моделі, що ґрунтується на певних емоційних спалахах і потребує уважного вивчення смыслових пластів, домінантою сприймання яких є метафоризація.

Зосередження науково-дослідницького дискурсу на читачеві як реципієнтові радості в художньому світі прози про дітей дає підстави зробити висновок про деякі закономірності розгортання художнього світу та виявити прикмети авторського стилю: у повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці» радість стає водночас текстом, контекстом та метатекстом, адже, з одного боку, втілює смыслову та композиційну домінанту у створенні художнього світу, а з іншого, – продуктивно й переконливо впливає на сприймання його, репрезентованого у своєрідний образно-метафоричний спосіб; у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка» цілісність

рецепції створеного художнього світу дитинства досягається майстерно репрезентованими символами; радість залишається сюжетно-фабульним лейтмотивом, однак видозмінюється завдяки рецепції головного героя та читача, що різняться між собою; в романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» реінтерпретація трагедії засвідчила «парадокси радості», яка трансформувала смисл твору-«міксу» болю, туги, страху, відчаю, адже рецепція події у контексті трагедії, вписаної у смислове поле «страшенно» та «неймовірно», конкретизує катарсис у пізнанні та переживанні радості, коли через незворотні втрати народжуються нові життєві відкриття; у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії» домінанта метафоризації наративу забезпечує «розкодування» індивідуально-рецептивної моделі твору.

Отже, синтез науково-методологічних підходів до пізнання світу радості у світі дитинства (чи світу дитинства у призмі радості), сприяв проведенню цілісного та системного дослідження простору сучасної літератури про дітей. Вивчення поетики радості в сучасній літературі про дітей (у досить обмеженому сегменті художнього дискурсу) додатково переконує, що «світ цілком може існувати без літератури. Але ще краще може існувати і без людини» [214, с. 106]. Тому онтологічно-естетична гармонія можлива лише за умови забезпечення, а далі утримування цілісної рівноваги між автором та його інтенційними спонуками, текстом із його незчисленними рецептивними проекціями і читачем, котрий неминуче має стати Зразковим. Світ образів, емоцій та ідей, який створили Юстейн Гордер, Джонатан Сафран Фоер, Анна Гавальда, здобувся на екранізації: 1999 року – «Світ Софії» (Норвегія, Швеція, Ерік Густавсон); 2008 року – «У дзеркалі, у загадці» (Данія, Норвегія, Еспер В. Нільсен); 2009 року – «Помаранчева дівчинка» (Норвегія, Ева Дар); 2010 року – «35 кіло надії» (Бельгія, Франція, Олів'є Ланглуа); 2012 року – «Страшенно голосно та неймовірно близько» (Англія, Стівен Долдрі). Цей світ пронизаний настроєм оптимізму, життєвої енергії та творчої сили, що видається надзвичайно вартісним як для сучасного читача, так і для вдумливого дослідника літератури. Тому поетологічна парадигма як «дисциплінарна матриця» новітнього літературознавства має доволі значні перспективи для максимального увиразнення її

класичної структури, зокрема, у концептуалізації радості як однієї з домінантних засад художності, що своєю чергою переконливо центрує науково-аналітичний дискурс гуманітаристики у її метамодерністичних проекціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анпилова Л. История любви сквозь оптику экспрессионизма : поэтика рассказа В. Катаева «Зимой». *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Зарва. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 7–12.
2. Ансельм Кентерберийский. Просложон. Москва : Канон, 1996. 400 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
4. Антология мировой философии : в четырех томах / ред. кол. : В. Соколов и др. Москва : Мысль, 1969. Т. 1. 936 с.
5. Антология мировой философии : в четырех томах / ред. кол. : В. Соколов и др. Москва : Мысль, 1970. Т. 2. 776 с.
6. Антология мировой философии : в четырех томах / ред. кол. : В. Соколов и др. Москва : Мысль, 1971. Т. 3. 760 с.
7. Антология мировой философии : в четырех томах / ред. кол. : В. Соколов и др. Москва : Мысль, 1973. Т. 4. 708 с.
8. Антология кинизма. Фрагменты сочинений кинических мыслителей : Антисфен, Диоген, Кратет, Керкид, Дион / сост. и пер. И. Нахов. Москва : Наука, 1984. 398 с.
9. Асмус В. Жан-Жак Руссо. Москва : Знание, 1962. 47 с.
10. Асмус В. Платон. Москва : Мысль, 1969. 245 с.
11. Астрахан Н. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
12. Афасижев М. Эстетика Канта. Москва : Наука, 1975. 134 с.
13. Бальбуров Э. Художественно-философский неосинкретизм в русской литературе начала XX века : диссерт. на соиск. ученой степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы, текстология». Новосибирск, 2006. 310 с.

14. Барабаш М. Простір часу та час простору: на межі ілюзії світів. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 310–316.
15. Барабаш С. Мистецька взаємодифузія як спосіб існування явищ у пейзажі Ліни Костенко. *Studia Methodologica : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 170–178.
16. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
17. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 491–496.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
19. Барт Р. S/Z. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
20. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 406–415.
21. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. 502 с.
22. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Литературно-критические статьи*. Москва : Художественная литература, 1986. С. 121–290.
23. Бахтин М. 1961 год. Заметки. *Бахтин М. Собрание починений : в семи томах*. Москва, 1997. Т. 5. 344 с.
24. Башляр Г. Новый рационализм / предисловие и общая редакция А. Зотова. Москва : Прогресс, 1987. 374 с.
25. Бежан О. Мотив Голокосту в новітній американській та російській літературі : (В. Стайрон, Дж. Фокс, А. Кузнецов, В. Гроссман) : автореф. дис. на здобуття

- наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Дніпропетровськ, 2013. 19 с.
26. Беленький М. Спиноза. Москва : Молодая гвардия, 1964. 238 с.
 27. Белімова Т. П'ятдесят відтінків сірості, темряви і свободи, або Експлуатація популярних казкових наративів у сучасній художній прозі. *«У тридев'ятому царстві» : феномен казки в літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.) : збірник / ред.-упор. С. Журавльова.* Бердянськ, 2014. С. 18–20.
 28. Бергсон А. Вступ до метафізики. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької.* Львів : Літопис, 2001. С. 73–83.
 29. Бирик С., Сюта Г. Словник іншомовних слів : тлумачення, словотворення та слововживання. Харків : Фоліо, 2006. 623 с.
 30. Бійчук Г. Концепція гри як принципу організації та інтерпретації художніх текстів. *Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 1.* Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. С. 36–41.
 31. Біличенко О. Комунікаційний простір казки. *«У тридев'ятому царстві» : феномен казки в літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.) : збірник / ред.-упор. С. Журавльова.* Бердянськ, 2014. С. 25–27.
 32. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох. Київ : Факт, 2007. 720 с.
 33. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 519 с.
 34. Богин Г. Обретение способности понижать : Введение в филологическую герменевтику. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/bogin_ponimaniye.pdf (дата звернення: 23.05.2016 р.)
 35. Бойцун І. Дзеркало як код ініціального обряду в текстовій площині казки. *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. статей / відп. ред. В. Зарва.* Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 308–315.

36. Бураго С. Человек, язык, культура : становление смысла. *Язык и культура*. Киев : Украинский институт международных отношений при Киевском университете им. Тараса Шевченко, 1992. С. 3–10.
37. Валла Л. Об истинном и ложном благе ; О свободе воли / отв. ред. А. Горфункель. Москва : Наука, 1989. 474 с.
38. Васирина К. Тема дитинства та проблема виховання у шахрайській літературі Англії доби Відродження. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 227–231.
39. Васільєва Г. Інфантильний модус у «Фаусті» Й.-В. Гете. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 132–136.
40. Васильєва Т. Афинская школа философии : философский язык Платона и Аристотеля. Москва : Наука, 1985. 161 с.
41. Виц Б. Демокрит. Москва : Мысль, 1979. 212 с.
42. Вовк О. Основні завдання української дитячої літератури (роздуми над проблемою). *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 241–249.
43. Волковецька Н. Філософія любові як шлях до самопізнання. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва*. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 115–123.
44. Воронов А. Интуитивная философия Бергсона. Москва : Знание, 1962. 48 с.
45. Габитова Р. Философия немецкого романтизма : Гельдерлин, Шлейермахер. Москва : Наука, 1989. 159 с.
46. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і деконструкція: дискусія Г.-Г. Гадамера та Ж. Деріди. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 281–285.
47. Гадамер Г.-Г. Поезія і філософія. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 264–271.

48. Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 272–280.
49. Гайдамавичене И. Проблема нравственной ответственности в философии Ж.-П. Сартра : автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. филос. наук. Вильнюс, 1967. 16 с.
50. Галич В. Олесь Гончар : мить і вічність. *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва.* Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 133–151.
51. Галич О. Методологія літературознавства. *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва.* Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 29–31.
52. Ганич Д. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Вища школа, 1985. 360 с.
53. Гірняк М. Жанрова парадигма прози В. Петрова-Домонтовича в контексті проблеми авторської самоартикуляції. *Studia Methodologica : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов.* Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 226–236.
54. Гірняк М. Особливості хронотопу в романі Ольги Токарчук «Мандрівка Людей Книги». *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка.* Львів, 2014. С. 299–309.
55. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко. *Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів.* Львів : Літопис, 2004. С. 5–20.
56. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. *Teka Kom. Pol.-Ukr. Zwiqz. Kult.* Lublin : OL PAN, 2011. С. 22–31.

57. Гиршман М. Литературное произведение : теория и практика анализа: учеб. пособие. Москва : Высшая школа, 1991. 160 с.
58. Гиршман М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 560 с.
59. Голянич М. Словотвір та художній текст. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2012. Вип. 1. С. 29–35.
60. Городиська О. Философия Средневековья и эпохи Возрождения : текст лекций по курсу «Философия» для студентов всех форм обучения. Харьков : НТУ «ХПИ», 2015. 44 с.
61. Горфункель А. Философия эпохи Возрождения. Москва : Высшая школа, 1980. 367 с.
62. Гребінь С. Дитинство як соціокультурний феномен : соціально-філософський аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії». Житомир, 2014. 20 с.
63. Гринишин Д. Иммануил Кант : ученый, философ, гуманист. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1984. 146 с.
64. Гордер Ю. Більшість із нас вірить, що ми є частиною великої таємниці. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/52218/> (дата звернення: 30.03.2016 р.)
65. Гордер Ю. Помаранчева дівчинка. Львів : Літопис, 2005. 152 с.
66. Гордер Ю. Світ Софії : роман про історію філософії. Львів : Літопис, 1997. 577 с.
67. Гордер Ю. У дзеркалі, у загадці. Львів : Літопис, 1998. 157 с.
68. Дантовские чтения : сборник. Москва : Наука, 1968. 232 с.
69. Дарданело Тосі Л. Маленький путівник до радості. Львів : Свічадо, 2013. 156 с.
70. Делёз Ж. Различие и повторение. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 384 с.
71. Денисова Т. Невинний Адам ХХІ сторіччя (Дж. С. Фоер «Надзвичайно голосно та неймовірно близько»). *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 174–184.

72. Денисова Т. Про літературу США : вибрані статті українського американіста часів Незалежності. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. 531 с.
73. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Москва: Мысль, 1979. 620 с.
74. Добко Т. Св. Тома Аквінський про остаточну мету людського життя в «Сумі теології», I-II. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна: серія «Теорія культури і філософія науки»*. Харків-Суми, 2011. № 940. Вип. 41. С. 84–89.
75. Дуркалевич В. Пам'ять як механізм сакралізації минулого : «Атлантида» Анджея Хцюка. *Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 217. Т. 205. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. С. 35–38.
76. Дьяченко Н. Римские стоики : Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий : опыт прочтения : монография. Харьков : О. О. Савчук, 2014. 154 с.
77. Еко У. Надінтерпретація текстів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 549–563.
78. Еко У. Поетика відкритого твору. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 525–538.
79. Еко У. Поміж автором і текстом. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 564–578.
80. Еко У. Реторика та ідеологія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 539–548.
81. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
82. Єщенко М. Любовна тематика крізь призму абсурду в сучасній новелістиці. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва*. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 50–59.

83. Жаборюк А. Бароко : (доба, людина, стиль, художній світ) : посібник з історії світової художньої культури. Одеса : Астропринт, 2015. 204 с.
84. Жулинський М. «Людина від природи хоче читати...». *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. Київ, 2008. № 9. С. 6–10.
85. Заверталюк Н. Екзистенційна проблематика оповідань В. Винниченка для дітей та про дітей. *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 412–418.
86. Загарницька І. Дитинство як соціальний феномен : філософська концептуалізація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії». Київ, 2013. 36 с.
87. Зайцева К. Наративні моделі в сучасній дитячій літературі : (на матеріалі української, білоруської прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Київ : Логос, 2015. 19 с.
88. Заиченко Г. Джон Локк. Москва : Мысль, 1988. 207 с.
89. Залевська О. Екзистенційна проблема вибору у малій прозі Ростислава Єндика. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 145–149.
90. Зборовська Н. Казки як психотерапія для дорослих і дітей. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. Київ, 2008. Вип. 9. С. 71–80.
91. Зубрицька М. Дискурс обмеженої і необмеженої інтерпретації : Дискусії довкола роману Умберто Еко «Маятник Фуко». *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 258–268.
92. Зубрицька М. Теорія діалогізму М. Бахтіна. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 404–405.

- 93.Зубрицька М. Теорія іронії Річарда Рорті. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 761–762.
- 94.Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
- 95.Іваненко В. Конструювання можливих світів як спосіб підліткового самоутвердження в романі Єна Бенкса «Осина фабрика». *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 224–228.
- 96.Івасів А. Інтимний лист і сфера сакрального (на романі любовного епістолярію Пантелеймона Куліша). *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 96–100.
- 97.Івашків В. Історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року»: штрихи до характеристики художнього простору. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 199–208.
- 98.Ізер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание. URL: <http://papusha.at.ua/index/0-6> (дата звернення: 03.05.2016 р.)
- 99.Ізер В. Процес читання : феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 349–366.
100. Ингарден Р. Исследования по эстетике. URL: <http://papusha.at.ua/index/0-6> (дата звернення: 26.04.2016 р.)
101. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 176–206
102. Ісакова М. Кристал дитинства : слід Л. Керрола в психологічній прозі В. Вулф. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 207–212.

103. История эстетической мысли в 6-ти томах / учред. М. Овсянников и др. Москва : Искусство, 1985.
104. История философии в кратком изложении / пер. с чеш. И. Богута. Москва : Мысль, 1991. 590 с.
105. Кайку М. Візії: як наука змінить ХХІ сторіччя / пер. з англ. А. Кам'янець. Львів : Літопис, 2004. 544 с.
106. Касперський Е. Про теорію компаративістики. *Література. Теорія. Методологія* / упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
107. Качак Т. Тема втраченого дитинства у сучасній прозі для дітей та юнацтва (на матеріалі автобіографічної прози Володимира Рутківського). *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 113–119.
108. Кердівар Н. «Шхуна «Колумб» : поетика закритого твору. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 450–461.
109. Кизилова В. Дитяча література : стан. Проблеми. Перспективи *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 236–240.
110. Кизилова В. Специфіка хронотопу пригодницько-історичної повісті В. Рутківського «Сторожова застава». *Література. Діти. Час : вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Рівне, 2013. Вип. 4. С. 63–69.
111. Кириченко М. Гуманістичні засади розуміння людської природи у філософії Д. Юма та їх сучасні інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії». Київ, 2003. 16 с.
112. Коваль М. На перехрестях історії: трансформація світосприйняття дитини у процесі творення новочасної американської ідентичності (на

- матеріалі роману Дж. Юдженідеса “Мидлсекс”). *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 181–186.
113. Коваль М. Простір досвіду в романі Кормака Маккарті «Кривавий меридіан». *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 163–170.
 114. Козлик І. Методологічні напрацювання Нонни Копистянської: спроба предметної проблематизації. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 25–34.
 115. Козлик І. Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття перша. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. Івано-Франківськ, 2003. Вип. 9. С. 2–9.
 116. Компаньон А. Демон теории. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
 117. Кононенко В. Словесні символи: проблема інтерпретації. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2012. С. 3–11.
 118. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
 119. Копистянська Н. Поняття «жанр» у його сталості та змінності. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 45–62.
 120. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
 121. Корниенко О. Типологія форм игрової поезики в літературі. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 436–450.

122. Кохан Р. «Автор – герой – читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. Харків, 2017. Вип. 76. С. 246–250.
123. Кохан Р. Екзистенційні виміри дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Spheres of Culture. Branch of Ukrainain Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 313–321.
124. Кохан Р. «Коли розірветься срібна вервечка з гладенькими перлами...» : символ вічності у повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час»*. Вип. VI : *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Українська література для і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (11 жовтня 2016 року)*. Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2016. С. 82–87.
125. Кохан Р. Лабіринтами радості : концептуалізація історико-філософського дискурсу. Львів : Друк-Захід, 2018. 106 с.
126. Кохан Р. Онтологія читання : рецепція художнього світу дитинства. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць*. Київ : Університет «Україна», 2016. Вип. 33. С. 208–217.
127. Кохан Р. Пригода Оскара Шелла: реінтерпретація пережитої трагедії (роман Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Філологічні науки : зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва*. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 212–220.
128. Кохан Р. «Радісна» модель трагічного світосприймання у романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. Ткачука*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 45. С. 280–291.

129. Кохан Р. Радість пізнання як смислова константа роману Юстейна Гордера «Світ Софії». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. Ткачука*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 44. С. 212–217.
130. Кохан Р. «Самість – самотність – усамітнення»: парадокси радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». *Султанівські читання : зб. статей / редкол. : І. Козлик й ін.* Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2017. Вип. VI. С. 185–195.
131. Кохан Р. (Само)рецепція дитинства в калейдоскопі поколінь (за повістю Анни Гавальди «35 кіло надії»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. Ткачука*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 46. С. 290–301.
132. Кохан Р. Символіка дитинства в художньому світі роману Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка». *Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія : Філологічні науки*. Полтава, 2016. Вип. 23. С. 91–97.
133. Кохан Р. «СТРАШЕННО» та «НЕЙМОВІРНО»: рецептивні максими самотності в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько». *Науковий журнал «МОВА І КУЛЬТУРА»*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. Вип. 20. Т. II (187). С. 74–80.
134. Кохан Р. Хронотоп радості у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка». *Вісник Львівського Університету. Серія : іноземні мови*. Львів, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 120–127.
135. Кохан Р. Читач як реципієнт РАДОСТІ у художньому світі Юстейна Гордера. *Науковий журнал «МОВА І КУЛЬТУРА»*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 19. Т. III (183). С. 65–72.
136. Кремень В., Ільїн В. Філософія : мислителі, ідеї, концепції : підручник. Київ : Книга, 2005. 528 с.

137. Кугут Ю. Дзеркало дитячого світу в романі Т. Г. Вайта «Меч у камені». *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 125–131.
138. Кудрявцев О. Ренессансная апология наслаждения (К прочтению некоторых мест «Утопии» Томаса Мора). *История социалистических учений : сб. статей*. Москва : Наука, 1986. С. 197–228.
139. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 228 с.
140. Ладивір С. Радість розвитку : взаємодія дорослого і дитини. Київ : Редакції газет з дошкільної та початкової освіти, 2013. 125 с.
141. Лановик М. Феноменологія і проблеми інтерпретації художнього тексту. *Studia Methodologica: альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд.: М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 42–48.
142. Левицька О. Історіографічні аспекти дослідження поетики художнього часопростору. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 179–188.
143. Література. Теорія. Методологія: наук. вид. / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька ; пер. з польськ. С. Яковенко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
144. Літературознавчий словник-довідник / авт.-уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
145. Лосев А. История античной эстетики : софисты, Сократ, Платон. Москва : Искусство, 1969. 714 с.
146. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
147. Лурье С. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования. Ленинград : Наука, 1970. 664 с.

148. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. 400 с.
149. Маніфест гуманної педагогіки. URL: <http://gumannaja-pedagogika.ru> (дата звернення: 19.07.2016 р.)
150. Марк Аврелій. Наедине с собой : размышления. Ростов-на-Дону : Ростовское книжное издательство, 1991. 172 с.
151. Марк Аврелій. Наединці з собою : роздуми / пер. з грец. Р. Паранька. Львів : Літопис, 2007. 212 с.
152. Мартинець А. Екзистенція кохання через призму бачення Януша Вишневського на прикладі роману «Самотність в мережі». *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 12–20.
153. Мартинець А. Соціальний аспект сучасної казкової історії : відгомін минулого чи данина моди. *«У тридев'ятому царстві» : феномен казки в літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.) : збірник / ред.-упор. С. Журавльова*. Бердянськ, 2014. С. 91–93.
154. Мацевко-Бекерська Л. Дитинство як етичний феномен : інтрадієгетичний наратив у просторі дитячого тексту (на матеріалі української малої прози кінця XIX-початку XX ст.). *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. Київ, 2008. Вип. 9. С. 104–111.
155. Мацевко-Бекерська Л. Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект. *Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Вип. 1. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. С. 18–24.
156. Мацевко-Бекерська Л. Інтерпретація як спосіб пізнати сенс літературного твору. *Вісник Прикарпатського національного університету:*

- філологія. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 11–15.
157. Мацевко-Бекерська Л. Казкові наративи у прозі Марка Леві. *«У тридевятому царстві» : феномен казки в літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.) : збірник / ред.-упор. С. Журавльова. Бердянськ, 2014. С. 95–97.*
 158. Мацевко-Бекерська Л. В. Концепт любові як домінанта форматування точки зору в романі Ю. Гордера «Помаранчева дівчинка». *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 68–79.*
 159. Мацевко-Бекерська Л. Концепт читання як умова організації наративу в дитячій літературі. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 298–307.*
 160. Мацевко-Бекерська Л. Наративна природа онтологічних пошуків дитячого тексту. *Іноземна філологія. Український науковий збірник. Львів, 2007. Вип. 119. С. 173–180.*
 161. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть) : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» ; 10.01.01 «Українська література». Київ, 2009. 407 с.
 162. Мацевко-Бекерська Л. Рецептивна панорама сакрального сенсу в повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 205. Т. 217. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. С. 56–60.*
 163. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століття у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.
 164. Маценка С. В. Генаціно : про механізми дитячого світосприйняття як по етологічний принцип художньої творчості. *Іноземна філологія. Український науковий збірник. Львів, 2007. Вип. 119. С. 166–172.*

165. Маценка С. Часово-просторові параметри музично-романної діалогової моделі. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 189–198.
166. Михайлов Е. Наивно, супер : Зачем Джонатан Фоер пишет о Холокосте и 11 сентября. URL: <http://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/books/227476-foer> (дата звернення: 26.10.2016 р.)
167. Михаленко Ю. Философия Д. Юма – теоретическая основа английского позитивизма XX века. Москва : Изд-во Акад. Наук СССР, 1962. 151 с.
168. Михед П. Крізь призму бароко : статті різних років. Київ : Ніка-Центр, 2002. 334 с.
169. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. з пол. В. Гуменюк ; наук. ред. В. Іванюк. Сімферополь : Таврія, 2005. 407 с.
170. Міщенко О. Урбаністичний дискурс в українській дитячій літературі. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 161–165.
171. Назаревич Л. Екзистенційність як домінантна риса літератури доби модернізму. *Studia Methodologica : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 103–110.
172. Нарский И. Давид Юм. Москва : Мысль, 1973. 177 с.
173. Науменко Н. Дивосвіт Ігоря Калинця. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 151–159.
174. Ницше Ф. Весёлая наука (La gaya Scienza) / пер. с нем. А. Николаева. Харьков : Фолио, 2013. 556 с.

175. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 55–70.
176. Новик О. Проблема культурної парадигми простору у творчості українських романтиків (на матеріалі творів Олекси Стороженка). *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст.* / відп. ред. В. Зарва. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 96–106.
177. Нямцу А. Онтологія традиційних максим в літературі. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка.* Львів, 2014. С. 133–146.
178. Огар Е. Сучасна дитяча книга і світ дитинства. *Іноземна філологія. Український науковий збірник.* Львів, 2007. Вип. 119. С. 84–87.
179. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літературі. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 324–326.
180. Папуша О. Наратив дитячої літератури : специфіка художнього дискурсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2004. 19 с.
181. Папуша О. Наративна комунікація в дитячій літературі. *Studia Methodologica : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов.* Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 86–96.
182. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2009. 296 с.
183. Петрусь О. Пошук дитиною національної та особистісної ідентичності в романі Пітера Акройда «Англійська музика». *Іноземна філологія. Український науковий збірник.* Львів, 2007. Вип. 119. С. 200–206.

184. Петрушенко В. Філософія : Курс лекцій. Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти III–IV рівнів акредитації. Київ : Каравела ; Львів : Новий світ-2000, 2002. 544 с.
185. Пилип'юк О. Поетологічні аспекти концепції «археології знань» Мішеля Фуко. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 24–31.
186. Пивоев В., Шредер С. А. Бергсон и проблемы методологии гуманитарного знания. Москва : Директ-Медиа, 2013. 113 с.
187. Пискунов А. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики. Москва : Просвещение, 1981. 582 с.
188. Платон. Діалоги : пер. з давньогрец. Харків : Фоліо, 2008. 347 с.
189. Плотников Н. Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея. Москва : Дом интеллектуальной книги, 2000. 232 с.
190. Подосельнік Ю. Дитячі образи артуріани : особливості інтерпретації (на матеріалі англо-американської літератури фентезі ХХ ст.). *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 351–369.
191. Поліщук Н. Особливості наративу дитячого сприйняття в англійському вікторіанському романі. Контекст сестер Бронте. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 200–206.
192. Поліщук Н. Постмодерністський дискурс Європи: координати простору і часу. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів : 2014. С. 289–298.
193. Поппер К. Логика и рост научного знания. URL: <http://www.mpda.ru/data/219/627/1234/Логика%20и%20рост%20научного%20знания.pdf> (дата звернення: 20.07.2016 р.)
194. Портер Е. Поліанна / пер. з англ. Б. Гора ; за ред. Л. Герасимчука. Київ : Школа, 2004. 224 с.

195. Поспишил И. Проблема времени и пространства в литературе: ностальгия и реальность. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 69–74.
196. Потебня О. Думка й мова. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 34–52.
197. Потніцева Т. Концепт дитинства в західній літературі кінця XIX–початку XX століть. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 137–142.
198. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой : пер. с англ. / общ. ред. В. Аршинова, Ю. Климонтовича и Ю. Сачкова. Москва: Прогресс, 1986. 432 с.
199. Принцип Поліанни (значення). URL: http://uk.sciencegraph.net/wiki/Принцип_Поліанни (дата звернення: 19.06.2016 р.)
200. Рассел Б. Брак и мораль. URL: http://royallib.com/book/rassel_bertran/brak_i_moral.html (дата звернення: 20.06.2016 р.)
201. Рассел Б. Искусство мыслить / пер. с англ. Е. Козловой, О. Назаровой, С. Сычевой. Москва : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 240 с.
202. Рассел Б. Человеческое познание : Его сфера и границы. Киев : Ника Центр, 1997. 560 с.
203. Ревякина Н. Итальянское Возрождение : гуманизм второй половины XIV века – первой половины XV века. Новосибирск : Новосибирский государственный университет, 1975. 173 с.
204. Резніченко Н. Дитяча психологія у творах Є. Гуцала. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 248–253.
205. Рижак Л. Філософія як рефлексія духу : навчальний посібник. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 640 с.

206. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 305–323.
207. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 288–304.
208. Родный О. Ренессансная философия человека и смеховая культура Возрождения : грани диалога : монография. Днепропетровск : Новая идеология, 2012. 332 с.
209. Розанов В. Уединенное. Москва : Политиздат, 1990. 300 с.
210. Саган Г. Дитинство як соціокультурний простір : особливості диференціації в сучасному суспільстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. соц. наук : спец. 22.00.04 «Спеціальні та галузеві соціології». Харків, 2014. 19 с.
211. Салюк Б. Perpetum mobile дитячої літератури : типологія традиційних образів дитини-бешкетника: монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2013. 216 с.
212. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : нарис феноменологічної онтології = L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique / пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. Київ : Основи, 2001. 853 с.
213. Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною... *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 327–346.
214. Сартр Ж.-П. Что такое литература? URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=100363> (дата звернення: 04.08.2016 р.)
215. Свенцицька Е. Проблема специфіки художнього слова в сучасному українському літературознавстві. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 5–11.

216. Семенец О. Функции образа ребенка в романах «Врата ада» Л. Годе и «Танатонавты» Б. Вербера. *Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 227. Т. 239. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2014. С. 44–47.
217. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцилія / пер. з лат. А. Содомора. Львів : Апріорі, 2007. 323 с.
218. Сімаковська А. Екзистенційний хронотоп оповідання Ред'ярда Кіплінга «Beyond the pale» («За межею»). *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 227–230.
219. Славова М. Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе. ИПЦ «Киевский университет». Киев, 2002. 94 с.
220. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2002. 81с.
221. Словник української мови : в одинадцяти томах / ред. кол. : І. Білодід та ін. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
222. Современная литературная теория. Антология / сост. И. Кабанова. Москва : Флинта, 2004. 343 с.
223. Соколовська Ж., Бистров Я. Семантико-когнітивна інтерпретація художньої картини світу у перекладах повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба». *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» Прикарпатського національного університету, 1995. Вип. 36–37. С. 3–7.
224. Татаренко А. Особливості жанрових пошуків сербських постмодерністів початку ХХІ століття. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 103–110.
225. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.

226. Ткаченко А. Укрліт і етнопедагогіка. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 228–236.
227. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. Москва : Аспект Пресс, 1999. 334 с.
228. Тофтул М. Сучасний словник з етики. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
229. Туранина Н. Проблемы формирования личности ребенка в произведениях писателя Альберта Лиханова. *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вип. XX. С. 285–290.
230. Ухтомский А. Доминанта. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 448 с.
231. Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну. Київ : Грані-Т, 2011. 549 с.
232. Федоров Ф. Романтический художественный мир : пространство и время. Рига : Зинатне, 1988. 456 с.
233. Фейербах Л. История философии. Собрание произведений : в 3-х томах. Москва : Мысль, 1967. Т. 1. 544 с.
234. Фізер І. Школа рецептивної естетики. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів : Літопис, 2001. С. 347–348.
235. Философия. Основные идеи и принципы : Попул. Очерк / под общ. ред. А. Ракитова. Москва : Политиздат, 1990. 368 с.
236. Философия : учебник для вузов / под общ. ред. В. Миронова. Москва : Норма, 2005. 673 с.
237. Філософський енциклопедичний словник / ред. кол. : В. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
238. Философский энциклопедический словарь / ред. кол. : Л. Ильичёв и др. Москва : Сов. энциклопедия, 1983. 840 с.

239. Фоєр Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько / пер. з англ. О. Постранської. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. 384 с.
240. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / пер. с нем. Г. Барышниковой. Москва : Наука, 1989. 455 с.
241. Фройд З. Поет і фантазування. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 109–116
242. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 598–613.
243. Хайдеггер М. Бытие и время. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/haidegger/haidger_s6.htm (дата звернення: 19.07.2016 р.)
244. Хайдеггер М. Лист про гуманізм. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/haidegger/haidger_s6.htm (дата звернення: 19.07.2016 р.)
245. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
246. Хороб М. Мотивація психологічної характеристики героя /на матеріалі новели. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія.* Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2012. Вип. 1. С. 68–73.
247. Цяпа А. Відкритість тексту та гра з читачем в автобіографіях Е. Канетті й У. Самчука. *Studia Methodologica : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика* : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 372–379.
248. Червінська О. Алотропія культурних форм в історичному процесі. *Вісник Прикарпатського національного університету: філологія.* Івано-

- Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету, 2013–2014. Вип. 40–41. С. 16–20.
249. Червінська О. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту : Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : науковий посібник / О. Червінська, І. Зварич, А. Сажина. Чернівці : Книги-XXI, 2009. 284 с.
 250. Червінська О. «Смішна» людина Федора Достоевського в жанровій перспективі тексту. *Діалогічні обертони : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка*. Львів, 2014. С. 91–102.
 251. Червінська О., Дзик Р. Діалог з учнем : онтологічний сенс феномену дитини за Достоевським. *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119 (2). С. 158–166.
 252. Чобанюк М. Проблема дефініції сакрального в епоху постмодернізму. *Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 217. Т. 205. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. С. 97–99.
 253. Шалагінов Б. Класики і романтики : штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть. Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. 439 с.
 254. Шалагінов Б. Література – школа – читач : нові виклики. *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. Київ, 2008. Вип. 9. С. 52–59.
 255. Шалагінов Б. Образ дитинства в автобіографічному творі Й.-В. Гете «Поезія і правда». *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 125–131.
 256. Шляхова Н. «Образи «я» в образах інших людей» (феномен іншості/інакшості в естетиці М. Бахтіна. *Studia Methodologica : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України*

- Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 17–24.*
257. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр. URL: http://royallib.com/book/shopengauer_artur/mir_kak_volya_i_predstavlenie.html (дата звернення: 25.02.2016 р.)
258. Юм Д. Сочинения в двух томах. Том 1 / Давид Юм. URL: http://royallib.com/book/yum_david/sochineniya_v_dvuh_tomah_tom_1.html (дата звернення: 25.02.2016 р.)
259. Юм Д. Трактат про людську природу / Давид Юм. URL: http://royallib.com/book/yum_david/sochineniya_v_dvuh_tomah_tom_1.html (дата звернення: 25.02.2016 р.)
260. Юнг К. Г. Психологія та поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 119–138.*
261. Яструбецька Г. Любов у вимірі експресіонізму (на матеріалі поезії В. Стуса). *Актуальні проблеми слов'янської філології : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. Зарва. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 3. С. 12–20.*
262. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 368–403.*
263. Яусс Х. Р. История литературы как провокация / Ханс Роберт Яусс. URL: <http://www.web-lit.net/writer/14437/book/62670/...robert/...literaturyi.../read> (дата звернення: 15.03.2016 р.)
264. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Москва : Симпозиум, 2002. 288 с.
265. Эстетика Ренессанса : Антология : в 2-х томах / сост. и науч. ред. В. Шестаков. Москва : Искусство, 1981. Т. 1. 495 с.

266. Эстетика Ренессанса : Антология : в 2-х томах / сост. и науч. ред. В. Шестаков. Москва : Искусство, 1980. Т. 2. 639 с.
267. Aulke R. Grundprobleme moralischer Erziehung in der Moderne : Locke – Rousseau – Kant. Norderstedt : Fischer, 1999. 376 S.
268. Baasner R. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin, 1996. S. 38–42.
269. Bache-Wiig H. Krieg und Kriegserfahrung als das Ende eines Knabenidols? *Іноземна філологія. Український науковий збірник*. Львів, 2007. Вип. 119. С. 26–33.
270. Balz J. Who in the world is JSF? URL: http://www.sptimes.com/2003/05/05/news_pf/Floridian/Who_in_the_world_is_J.shtml (дата звернення: 24.10.2016 р.)
271. Caruth C. Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1996. 154 p.
272. Dilthey W. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. *Gesammelte Schriften. Bd. 7*. 1992, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1992. 8. Auflage. 381 S.
273. Dilthey W. Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus. *Gesammelte Schriften. Bd. 4*. Leipzig : Teubner, 1921. X, 583 S.
274. Döblin A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau : Walter-Vlg, 1989. 763 S.
275. Donvan J. Jonathan Safran Foer On His Latest Novel: “Here I Am”. URL: <https://dianerehm.org/shows/2016-09-08/jonathan-safran-foer-on-his-latest-novel-here-i-am> (дата звернення: 25.09.2017 р.)
276. Eco U. Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München : dtv. Verlagsgesellschaft, 1998. 3. Auflage. 320 S.
277. Feuerbach L. Grundsätze der Philosophie der Zukunft. Leipzig : Wigand, 1849. IV, 466 S.

278. Fischer F. Die Erziehung des Gewissens : Schriften und Entwürfe zur Ethik, Pädagogik und Hermeneutik. Norderstedt : Fischer, 1999. 207 S.
279. Foer J. S. Extremely Loud and Incredibly Close : A Novel. New York : Mariner Book, 2006. 326 p.
280. Foer J. S. I don't have writer's block, but am a chronic sufferer of «Jonathan block». URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/27/my-writing-day-jonathan-safran-foer> (дата звернення: 05.10.2017 р.)
281. Gadamer H.-G. Hermeneutik, I : Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. *Gesammelte Werke. Bd. 1*. Tübingen : Mohr, 1990. 494 S.
282. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1960. 494 S.
283. Gavalda A. 35 kilos d'espoir. Montrouge : Bayard Editions Jeunesse, 2002. 120 p.
284. Grondin J. Einführung in die philosophische Hermeneutik. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1991. XI, 249 S.
285. Hankinson A. Jonathan Safran Foer : «There isn't a person on Earth who doesn't smoke pot» : interview. URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/may/13/jonathan-safran-foer-there-isnt-a-person-on-earth-who-doesnt-smoke-pot> (дата звернення: 02.10.2017 р.)
286. Harris A. Relational mourning in a mother and her three-year-old after September 11. *September 11. Trauma and Human Bonds / ed. S. Coates et al.* New-York : The Analytic Press, Hillsdale, 2003. 143–164 p.
287. Hermeneutische Positionen : Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer / mit Beiträgen von H. Anz u. a.; hrsg. und eingeleitet von H. Birus. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1982. 155 S.
288. Huizinga K. Homo legens : Vom Ursprung der Theologie im Lesen. Berlin, New York : de Gruyter, 1996. 254 S.

289. Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, Buch I*. Halle a. d. S. : Niemeyer, 1928. VIII, 360 S.
290. Ingarden R. Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk. Amsterdam : Éditions Academiques «Panteon», 1938. 16 S.
291. Ingarden R. O dziele literackim : badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. 489 s.
292. Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. 440 S.
293. Ingarden R. Wstęp do fenomenologii Husserla : wykłady wygłoszone na uniwersytecie w Oslo (15 wrzesień–17 listopad 1967). Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974. 238 s.
294. Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976. 163S.
295. Iser W. Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München : Wilhelm Fink, 1994. 3. Auflage. 420 S.
296. Iser W. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz : Universitätsverlag, 1970. 38 S.
297. Japp U. Hermeneutik. Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs / hrsg. Bracker; Stückrath. Reinbek, 1997. S. 581–593.
298. Jauß H.-R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung. München, 1977. 238 S.
299. Jauß H.-R. Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz : Universitätsverlag, 1972. 1. Auflage. 75 S.
300. Jauß H.-R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz, 1967. 257 S.
301. Jonathan Safran Foer : author interview. URL: <http://www.identitytheory.com/jonathan-safran-foer/> (дата звернення: 30.11.2016 р.)

302. Jung W. Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung? *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung* / hrsg. Klaus-Michael Bogdal. Opladen, 1997. S. 159–180.
303. Kacandes I. *9 / 11 / 01 = 01 / 27 / 01 : The Changed Posttraumatic Self. Trauma at Home : After 9 / 11 / ed. J.Greenberg*. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 2003. P. 168–186.
304. Kakutani M. A Boy's Epic Quest, Borough by Borough. *The New York Times* [march 22, 2005]. URL : <http://www.nytimes.com/2005/03/22/books/a-boys-epic-quest-borough-by-borough.htm> (дата звернення: 30.08.2016 p.)
305. Kaplan E. A. Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature. New Brunswick : Rutgers University Press, 2005. 208 p.
306. Kemp W. Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Ostfildern : DuMont Reiseverlag, 1991. 299 S.
307. Klein M. Trauma in Jonathan Safran Foer's «Extremely Loud and Incredibly Close». Munich : GRIN Verlag, 2015. 29 p.
308. Konstantinovic Z. Phänomenologie und Literaturwissenschaft. München : List Verlag, 1973. 245 S.
309. Landau E. The Foer questions : Literary wunderkind turns 35 / ed. by E. Landau, CNN. URL: <http://edition.cnn.com/2012/03/04/living/jonathan-safran-foer-profile/index.html> (дата звернення: 15.11.2016 p.)
310. Lewis S. Gleich. Ethics in the Wake of the Image : The Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer. *Journal of Modern Literature*. Bloomington, 2014. Vol. 37. No. 3. P. 161–176.
311. Maier Th. Rezeptionsästhetik : Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser. München : GRIN Verlag, 2009. 10 S.
312. Marci Aurelii Antonini. *Ad se ipsum libri XII* / ed. Joachim Dalfen. Leipzig : Teubner, 1987. XL, 165 p.
313. Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie. Philosophie im 20. Jahrhundert / hrsg. A. Hügli, P. Lübcke. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1992. Bd. 1. 587 S.

314. Radstone S. «War of the fathers : Trauma, fantasy, and September 11». *Trauma at Home : After 9 / 11; / ed. J.Greenberg*. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 2003. P. 117–123.
315. Reyer W. Einführung in die Phänomenologie. Leipzig : Meiner, 1926. X, 465 S.
316. Rusterholz P. Hermeneutische Modelle. *Grundzüge der Literaturwissenschaft / hrsg. Arnold Detering*. München, 1997. S. 101–136.
317. Sartre J.-P. Was ist Literatur? Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1981. 6. Auflage. 251 S.
318. Seiffert H. Einführung in die Wissenschaftstheorie. *Geisteswissenschaftliche Methoden : Phänomenologie – Hermeneutik und historische Methode – Dialektik*. München, 1991. Bd. 2. 367 S.
319. Schmidt S.-J. Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationalen Literaturwissenschaft. München, 1975. 274 S.
320. Schneider J. Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Bielefeld, 1998. S. 213–215.
321. Schöttker D. Theorien der literarischen Rezeption. Rezeption, Rezeptionsästhetik, Empirische Literaturwissenschaft. *Grundzüge der Literaturwissenschaft / hrsg. H.L. Arnold, H. L., H. Detering*. München, 1997. S. 537–554.
322. Shephard A. Can Jonathan Safran Foer Make a Comeback? URL: <http://www.gq.com/story/can-jonathan-safran-foer-make-a-comeback> (дата звернення: 27.10.2017 р.)
323. Thomas von Aquin. Summe der Theologie. Über die Sittlichkeit der Handlung. Berlin, 1990. 207 S.
324. Turk H. Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung. München, 1976. 138 S.
325. Uytterschout S., Versluys K. Melancholy and Mourning in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*. Ghent University : Orbis Litterarum, 2008. P. 216–236.

- 326. Vogt J. Aspekte erzählender Prosa : Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. München : Wilhelm Fink Verlag, 2006. 276 S.
- 327. Warning R. Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Stuttgart : UTB, 1994. 504 S.
- 328. Weitz M. Zur Karriere des Close Reading : New Criticism, Werkästhetik und Dekonstruktion. Einführung in die Literaturwissenschaft / hrsg. M. Pechlivanos u.a. Stuttgart/Weimar, 1995. S. 354–365.
- 329. Wirth H. J. 9 / 11 as a Collective Trauma. *Journal of Psychohistory*. New Zealand : Royal Society of New Zealand, 2003. Vol. 30(4). P. 363–388.

ДОДАТОК А

**до дисертації Кохан Роксоляни Андріївни на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук (доктора філософії)**

«ПОЕТОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА РАДОСТІ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО ДІТЕЙ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Ю. ГОРДЕРА, ДЖ. С. ФОЕРА, А. ГАВАЛЬДИ)

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

- 1) Кохан Р. Онтологія читання : рецепція художнього світу дитинства. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць.* Київ : Університет «Україна», 2016. Вип. 33. С. 208–217.
- 2) Кохан Р. Пригода Оскара Шелла: реінтерпретація пережитої трагедії (роман Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Філологічні науки : зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва.* Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 212–220.
- 3) Кохан Р. «Радісна» модель трагічного світосприймання у романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство.* Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 45. С. 280–291.
- 4) Кохан Р. Радість пізнання як смислова константа роману Юстейна Гордера «Світ Софії». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : літературознавство.* Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 44. С. 212–217.

- 5) Кохан Р. Символіка дитинства в художньому світі роману Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка». *Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія : Філологічні науки*. Полтава, 2016. Вип. 23. С. 91–97.
- 6) Кохан Р. Хронотоп радості у романі Юстейна Гордера «Помаранчева дівчинка». *Вісник Львівського Університету. Серія : іноземні мови*. Львів, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 120–127.
- 7) Кохан Р. Читач як реципієнт РАДОСТІ у художньому світі Юстейна Гордера. *Науковий журнал «МОВА І КУЛЬТУРА»*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип.19. Т. III (183). С. 65–72.
- 8) Кохан Р. «Автор – герой – читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. Харків, 2017. Вип. 76. С. 246–250.
- 9) Кохан Р. (Само)рецепція дитинства в калейдоскопі поколінь (за повістю Анни Гавальди «35 кіло надії»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 46. С. 290–301.
- 10) Кохан Р. «СТРАШЕННО» та «НЕЙМОВІРНО»: рецептивні максими самотності в романі Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько». *Науковий журнал «МОВА І КУЛЬТУРА»*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. Вип. 20. Т. II (187). С. 74–80.

**Стаття у фаховому виданні України, що входить до Міжнародної
наукометричної бази Index Copernicus**

- 1) Кохан Р. «Самість – самотність – усамітнення»: парадокси радості дитинства у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії». *Султанівські читання : зб. статей / редкол. : І. Козлик й ін. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2017. Вип. VI. С. 185–195.*

Стаття у періодичному іноземному виданні

- 1) Кохан Р. Екзистенційні виміри дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Spheres of Culture. Branch of Ukrainain Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 313–321.*

НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

- 1) Кохан Р. «Коли розірветься срібна вервечка з гладенькими перлами...» : символ вічності у повісті Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці». *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час». Вип. VI : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Українська література для і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (11 жовтня 2016 року).* Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2016. С. 82–87.
- 2) Кохан Р. Лабіринтами радості : концептуалізація історико-філософського дискурсу. Львів : Друк-Захід, 2018. 106 с.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

- 1) IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ століття» : м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 15–16 жовтня 2015 року (очна участь).
- 2) Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура : сучасні аспекти співвідношення» : м. Одеса, Міжнародний гуманітарний університет, 20–21 листопада 2015 року (очна участь).
- 3) III Міжнародна наукова конференція «Українська мова і культура: здобутки і перспективи» : м. Київ, Національний авіаційний університет, 25–26 лютого 2016 року (очна участь).
- 4) Міжнародна наукова конференція «Зарубіжні письменники і Україна» : м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 14–20 березня 2016 року (очна участь).
- 5) Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво: Горизонт очікування» : м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 8–9 квітня 2016 року (очна участь).
- 6) XXV Міжнародна наукова конференція «Мова та культура» : м. Київ, 22–25 червня 2016 року (очна участь).
- 7) Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» : м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 22–23 вересня 2016 року (очна участь).
- 8) Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» : м. Львів, Львівський національний університет ім. І. Франка, 22–24 вересня 2016 року (очна участь).

- 9) Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» : м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 10–11 листопада 2016 року (очна участь).
- 10) III Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»))» : м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 7–8 квітня 2017 року (заочна участь).
- 11) II Міжнародна науково-практична конференція «Північний вітер. Скандинавський світ в освіті і культурі України» : м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, 3–4 травня 2017 року (заочна участь).
- 12) XXVI Міжнародна наукова конференція «Мова та культура» : м. Київ, 26–29 червня 2017 року (заочна участь).
- 13) X Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» : м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка 12–13 жовтня 2017 року (очна участь).

Всеукраїнські та регіональні конференції

- 1) Другий Львівський фестиваль гуманної педагогіки «Доторкнутись до небес дитинства» : м. Львів, Департамент освіти і науки, молоді та спорту Львівської облдержадміністрації ; КЗ ЛОР «Львівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти»; 10–11 червня 2016 року (очна участь).
- 2) Міжрегіональна науково-методична конференція «Актуальні проблеми професійної підготовки студентів-філологів до роботи в сучасному освітньому просторі» : м. Івано-Франківськ, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника», 03–04 листопада 2016 року (очна участь).
- 3) Всеукраїнська наукова конференція «Українська література для і про дітей : історичні здобутки й тенденції розвитку» : м. Старобільськ, ДЗ «Луганський

національний університет імені Тараса Шевченка», 11 листопада 2016 року (заочна участь).

- 4) Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка за 2016 рік : м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 7 лютого 2017 року (очна участь).
- 5) Всеукраїнська науково-практична конференція «V Султанівські читання» : м. Івано-Франківськ, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника», 26–28 жовтня 2017 року (заочна участь).
- 6) Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка за 2017 рік : м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 7 лютого 2018 року (очна участь).