

13. Miner Roy. Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature / Roy Miner. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 259 p.
 Надійшла до редколегії 30 квітня 2018 р.

УДК 821.133.1

О. Ю. КОВАЛЕНКО

Харків

РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЧЕРЕЗ ЗВИЧКУ ЧИТАТИ

*У статті досліджується походження такої звички, як читання казок на ніч і роль, яку відіграють в її появі мода на казку у літературі XVII–XVIII ст. та її подальший резонанс в європейській культурі. Вивчаються чинники ототожнення казки із вечірнім часом: ситуації, в яких вечір або ніч показані невід’ємними від обстановки, в якій розповідаються казки (описані Ноелем дю Файлем вечірні посиденьки *veillées* на фронтисписі «Казок Матінки Гуски» Ш. Перро й оповіді Шахерезади у «1001 ночі»), тенденція переймати описану у модних творах поведінкову модель, особливості розвитку жанру *conte de fées*, а саме поява фривольних казок, призначених для читання у спальні, й супутня еволюція книжкових форматів та пересит, викликаний «екстенсивним» характером створення і читання казок у XVIII ст., що зрештою зумовлює визнання їх за снотійне А. Гамільтоном, М. де Любер і Ж. Казотом. Також з’ясовується роль гри у дитячість, яку, «інфантилізуючи» казкових героїв за прикладом Ш. Перро, ведуть М.К. д’Онуа і М. де Любер, у формуванні кліше «вечірньої казки» в його сучасному розумінні, уособлюваному персонажем Оле-Лукойе у Г.К. Андерсена.*

Ключові слова: казка, рококо, Просвітництво, «інтенсивне» / «екстенсивне» читання, читання на ніч, «інфантилізація», «1001 ніч», Ноель дю Файль, Шарль Перро, Марі-Катрін д’Онуа, Маргарита де Любер, Жанна-Марі Лепренс де Бомон, Жак Казот, Я. і В. Грім, Г.К. Андерсен.

*В статье исследуется происхождение такой привычки, как чтение сказок на ночь, и роль в её появлении моды на сказку в литературе XVII–XVIII вв. и её дальнейшего резонанса в европейской культуре. Изучаются предпосылки к отождествлению сказки с вечерним временем: ситуации, в которых вечер или ночь показаны неотъемлемо от обстановки, в которой рассказывают сказки (описанные Ноэлем дю Файлем вечерние посиделки *veillées* на фронтисписе «Сказок Матушки Гусыни» Ш. Перро и повествование Шахерезады, длящееся 1001 ночь), тенденция перенимать описанные в модных произведениях модели поведения, особенности развития жанра *conte de fées*, а именно появление фривольных сказок, предназначенных для чтения в спальне, и сопутствующая эволюция книжных форматов и, наконец, пресыщение, вызванное «экстенсивным» характером создания и чтения сказок в XVIII в., обусловившее их восприятие как снотворного у А. Гамильтона, М. де Любер и Ж. Казота. Также выясняется роль игры в детскость, которую, «инфантилизируя» сказочных героев по примеру Ш. Перро, ведут М.К. д’Онуа и М. де Любер, в формировании клише «вечерней сказки» в его современном понимании, нашедшем преломление в образе Оле-Лукойе у Г.Х. Андерсена.*

Ключевые слова: сказка, рококо, Просвещение, «интенсивное» / «экстенсивное» чтение, чтение на ночь, «инфантилизация», «Тысяча и одна ночь», Шарль

Перро, мадам д'Онуа, Маргарита де Любер, Жанна-Мари Лепренс де Бомон, Жак Казот, Я. и В. Гримм, Г.Х. Андерсен.

The article deals with the origins of such a habit as reading fairy tales as well as the role the vogue for fairy tale in literature of 17th – 18th centuries and its further impact on European culture hold in its emergence. Thus, the research is focused on preconditions of identifying fairy tale with evening time: situations, where evening and night are depicted as part of setting, necessary for fairy tale telling, such as a get-together scene known as “veillées”, previously described by Noël du Fail, on frontispiece of Perrault’s “Tales of Mother Goose” and Scheherazade’s narration during 1001 nights; the tendency to bring behavioral patterns from books in vogue to real life; the peculiarities of genre’s evolution involving frivolous fairy tales destined to be read in bedroom going together with book size diminishing, and satiation, caused by “extensiveness” of writing and reading fairy tales in 18th century, which results into their perception as a soporific remedy by A. Hamilton, M. de Lubert and J. Cazotte. Also, the article studies the role of playing in childishness, especially the tendency to “infantilize” characters in tales by Ch. Perrault, M.C. d’Aulnoy and M. de Lubert in elaboration of cultural cliché of bedtime nursery tale, which has been embodied in character of Ole Lukøje, created by H.Ch. Andersen.

Key words: *fairy tale, rococo, The Enlightenment, “intensive” / “extensive” reading, bedtime reading, infantilization, “One Thousand and One Nights”, Charles Perrault, madame d’Aulnoy, Marguerite de Lubert, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jacques Cazotte, J. and W. Grimm, H.Ch. Andersen.*

Невід’ємною складовою усталеного в європейському уявлюваному образу казки є пов’язані з нею читацькі звички: розповідати казки під час вечірніх родинних посиденьок біля вогнища або читати їх дітям на сон прийдешній видається настільки природним, що навряд чи хтось замислюється над походженням таких кліше, як «вечірня казка» або «казка на ніч», і роллю, яку відіграла в їхньому усталенні літературна традиція XVII–XVIII ст.

У передмові до збірки «Історії й казки минулих днів з повчаннями, або Казки Матінки Гуски» (1695) Шарль Перро згадує про мадригал, приписаний наприкінці «Ослиної шкіри» однією «напрочуд кмітливою панянкою», якою, як можна здогадатися, була його племінниця Марі-Жанна Лерітьє де Вілландон, де згадуються няньчині казки коло коминка: «*Quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie / tenaient en le faisant mon esprit enchanté*» («Коли побіля вогнища, моя годувальниця або моя бабуся, своїми розповідями зачаровували мій розум» [18, р. 23]). Образ селянки, котра о вечірній порі, влаштувавшись із прядивом поближче до каміну, розповідає дітям казки, з’являється і на фронтисписі першої, рукописної, версії «Казок Матінки Гуски» (1695). На час дії зображеної на цій гуаші сцени вказує напівморок, що панує у приміщенні, освітлюваному вогнищем і свічками по обидва боки каміну, і видовжені, контрастні тіні її учасників. Цю ілюстрацію, приписувану самому Перро, відтворюватимуть гравер Франсуа Клузьє у виданні 1697 р. [18, р. 6], а у XIX ст. – Луї Леопольд Буайї і такий відомий ілюстратор, як Гюстав Доре, щоправда, в останнього замість селянки (на майнову і соціальну нерівність учасників сцени у Перро вказує одяг: скромні чепець і фартух оповідачки навіть композиційно протиставлені камзолу, трикутному капелюху, муфті, пишними сукнями і високими зачісками вбраних за останньою модою дітей-слухачів) бабуся, яка вже не розповідає, а читає казки [18, р. 218].

Р. Дарнтон у главі «Селяни розповідають казки» праці «Велике котяче побоїще та інші епізоди з історії французької культури» (1984) звертає увагу на те, що таку реалію, як *veillées*, вечірні посиденьки біля коминка, за якими зайняті рукоділлям, лагодженням одягу, взуття чи знарядь праці домашні переповідають старовинні казки, докладно описав Ноель дю Файль у «Селянських бесідах» (1547) [3, с. 22]:

Після вечері, з набитим як барабан черевом, добряче захмелівши, повернувшись спиною до вогнища, він (Робен) залюбки теревенив, поки вив пеньку, лагодив за останньою модою свої чоботи <...>; робота в його руках співала, а слова легко склалися у нову пісню, ніби зшиті одне з одним вмілими руками. По інший бік від нього пряла його дружина Жанна, котра відповідала чоловікові тим самим. Решта була зайнята кожен своєю справою: одні лагодили ремінці батога, інші – зубці грабель <...>. Саме тоді, коли всі були при справі і коли западала тиша, старина Робен приймався за лелечу казку з тих часів, коли звірі говорили, або про те, як лисиця крапа рибу, або про те, як з її ласки був побитий вовк, якого вона вчила рибалити, як мандрували собака і кіт; казку про лева, короля звірів, котрий зробив віслюка своїм заступником; про ворону, котра, заспівавши, загубила свій сир; про Мелюзіну; про перевертня; про фей, з якими часто-густо судачив ... [14, р. 43].

Але в той час як Перро, звертаючись до фольклорних джерел, відтворює обстановку, описану Ноелем дю Файлем, його сучасниці слідує канонам, заданим новелою Відродження. У них казки розповідають заради розради, щоб скоротати час: в «Інесі Кордовській» (1696) Катрін Бернар дружина іспанського короля Філіпа II, французженка за походженням Єлизавета (Валуа) пропонує їх своїм придворним в якості «нової розваги» («*nouvel amusement*» [12, р. 6]); у мадам д'Онуа епоніми двох «іспанських» новел-обрамлень Дон Габріель Понсе де Леон – під виглядом паломника, і Дон Фернан Толедський – під виглядом марокканського вельможі розповідають їх, щоб провести якомога більше часу зі своїми обраницями, що мешкають у зачині; в «Понурій вежі, ясних днях» (1715) Лерітьє де Вілландон менестрель Блондель Ле Нель казками «Рікден-Рікдон» і «Вбрання щирості» намагається розвіяти тугу полоненого короля Річарда Левове Серце. Дана літературна ситуація характерна для наслідувань «Декамерона» Боккаччо, які окрім неї також послуговувалися організацією оповіді за днями, – «Гептамерона» Маргарити Наваррської, «Приємних ночей» Страпароли і «Пентамерона» Базіле. Звернення до неї сприяє формуванню ставлення до казки як розважального жанру, на що вказує означення *plaisant* (фр. «приємний»), яке у XVIII ст. часто фігуруватиме у підзаголовках, а до її читання – як до заняття «несерйозного», яке згодом засуджуватимуть просвітники [8, с. 296].

Можна помітити, що серед інших наслідувань «Декамерона», збірку Страпароли вирізняє те, що в ній історії розповідають не днями безперервно, а лише увечері, що анонсується в її назві «Приємні ночі»: «Я б воліла, –

промовляє Лукреція до зібрання, – щоб щовечора, доки тут триває карнавал, <...> кожна з п'яти дівчат у послідовності, вказаній жеребом, розповідала яку-небудь казку, додавши до неї загадку, щоб ми з усією старанністю спробували її розгадати» [7, с.11]. Оскільки французькі казкарі неодноразово зверталися до цієї збірки по сюжети (Шарль Перро – до історії про володаря, який прагнув одружитися із власною дочкою (I, IV) в «Ослиній шкурі», і про Везунчика-Константино, якому кішка допомогла здобути могутнє королівство (XI, I), у «Коті у чоботях»; мадам д'Онуа – до казки про трьох золотих дітей (IV, III) в «Принцесі Ясній Зірочці» і одночасно із графінею де Мюрá – до історії про короля-порося (II, I) в «Принці-Вепрі» і «Королі-Кнурі» відповідно), неможна недооцінювати її вплив на новомодний жанр *conte de fées*, який, переживаючи період свого становлення на рубежі XVII–XVIII ст., потребував зразків, на які могли б орієнтуватися автори.

Проте набагато більший вплив на подальшу долю жанру чарівної казки мала інша збірка, «Тисяча й одна ніч», що з'явилася у перекладах Антуана Галлана у 1705–1715 рр. на тлі захоплення Сходом, яким позначилася друга половина XVII ст. і над яким свого часу іронізував Мольєр, вводячи знамениту сцену із турецькою процесією до «Містянина-шляхтича» (1670). «Тисяча й одна ніч» викликала цілу низку наслідувань: спершу перекладів інших східних казок, зокрема збірки «Тисяча й один день», куди Франсуа Петі де Лакруа поміщає персидські казки, потім пастишів на кшталт «Задига» Вольтера, пародій, таких як «Гернинка» і «Чотири Факардени» Антуана Гамільтона, «Красуня волею випадку» Жака Казота і, зрештою, галантних повістей на східні мотиви, «Султан Мізапуф» абата Вуазенона, «Софа» Кребійона-сина, «Нескромні скарби» Дідро. Авторі поводяться із образом Сходу, який слугує екзотичним тлом для згаданих творів, напрочуд вільно – так, що його географія стрімко розширюється за межі арабського світу (Тома Сімон Гьолетт переносить дію до Монголії і Китаю, Кребійон-син – до Японії, Дідро – до Конго), що дозволяє говорити про те, що саме «Тисяча й одна ніч» і пов'язана з нею літературна традиція не просто стоїть у витоків, а й підтримує моду на все східне впродовж XVIII ст., в якій згодом черпатиме натхнення романтизм («Орієнталії» Гюго, «Саламбо» Флобера, образи одалісок і сералів в живописі Енгра й Делакруа), і даниною якій, як можна припустити, є читання на ніч.

На рубежі XVII–XVIII ст. читачі казок потребували зразків для наслідування не менше за їхніх авторів. Знайомлячись із «Тисяча й однією ніччю», захоплені новомодним жанром *conte de fées* французькі придворні не без приємного подиву мали відзначити, що їхні літературні вподобання поділяють також далеко за межами європейського континенту, на арабському Сході, що справляло враження всезагального захоплення казкою і цілком передбачувано спонукало слідувати прикладу Шахерезади, котра, щоб уникнути страти, щовечора розповідала Шахріяру казки, – тим паче, що переймати звички літературних героїв завсідникам салонів, успадкованих від авторів преціозних романів (під успадкуванням варто розуміти не лише продовження традиції, а й факт безпосередньої передачі Мадлен де Скюдері

свого літературного салону мадемуазель Лерітьє [2, с. 827]), було не вперше: так, зачитуючись пасторальним романом «Астрея» Оноре д'Юрфе, придворні, вбравшись на прогулянку у стилізований під пастуший одяг, вдавали із себе нових Селадона й Астрею; а під впливом «Клелії» Мадлен де Скюдері топографія алегоричної країни Ніжності, доопрацювання і доповнення якої стало однією з улюблених розваг салонного товариства, неодноразово транспонувалася на реальні сади і парки.

Появі нових читацьких звичок сприяла й еволюція, якої у XVIII ст. зазнали книжкові формати. Словами Луї-Себастьяна Мерсьє, які наводить Роже Шарт'є в статті «Книги, читачі, читання» історичного словника «Світ Просвітництва» (2002): «На зміну манії широких полів прийшла манія *petits formats*» [8, с. 299], – маючи на увазі успіх кишенькових видань (in-16°, in-18°), які було зручно брати із собою на прогулянку, читати в дорозі і в ліжку і, головне, легко сховати від сторонніх очей у складках модних у той час фасонів суконь із пишними спідницями та драпуванням під шлейф на спині, які можна побачити на картинах Антуана Ватто, або під плащем, як це робили під час заборони на роман, запровадженої у 1737 р., книгоноші, які в такий спосіб доправляли із Голландії до Франції незаконну друковану продукцію [6, с. 125]. За читанням одного з таких видань зображена героїня картини Фрагонара «Читачка» (1776). Ця жанрова сцена незвична тим, що її повноправною учасницею є мініатюрна книжечка-*brochure*, чим зумовлений вибір покликаного укрупнити зображення «портретного» формату із нехарактерним для портрету положенням дівчини, написаної в профіль, тоді як книга, повернута до глядача на $\frac{3}{4}$. Як відомо, цей художник прославився майстерністю, з якою йому вдавалося передати особливо поціновуване людиною рококо мимолітне [4, с. 207]: ледь вловиму гру поглядів і кокетливий жест, що сповна винагороджує захопленого залицяльника, у «Щасливих випадковостях гойдалки» (1767), прихильну посмішку, котра, промайнувши у куточках губ, видає таємниці дівочого серця у «Любовній записці» (1770), поцілунок крадькома, за яким названа однойменна жанрова сцена, створена у 1780-их рр., – що згодом зацікавить імпресіоністів, серед яких особливо близьким до Фрагонара за технікою мазка, настроєм і вибором сюжетів є Огюст Ренуар, чії «Читачка» і «Гойдалка» створені у безпосередньому діалозі із його творами, а «Бал у Мулен де Ла Галет» є поверненням до естетики «галантних свят», характерного для митців останньої третини XIX ст., в числі яких був зокрема поет Поль Верлен, котрий так назве свою поетичну збірку. Тож за залитим густим рум'янцем обличчям гарненької читачки, чий погляд буквально прикутий до книги, можна здогадатися, що йдеться про твір фривольного змісту. Саме їх переважно публікували на таких форматах. У зв'язку з цим, зокрема, виникає той різновид читання у ліжку, який, за Р. Шарт'є, міг передувати любовному побаченню або замінити його [8, с. 296], і який давав підстави лікарям XVIII ст., занепокоєним «"манією читання" (*manie de la lecture*), що перетворилася на "читацьку лихоманку" (*fièvre de lecture*) і на

"читацьке безумство" (*rage de lire*)), розглядати читання в одному ряду з іншими формами самовдоволення, в тому числі й сексуального [8, с. 295].

Приналежність галантних повістей на східні мотиви Кребійона-сина, абата Вуазенона і Дідро, що примикають до казкової традиції, до лібертинських творів, а також те, що казки підпадали під заборону на роман 1737 р., сприяє тому, що із 40-х рр. XVIII ст. *conte de fées* все частіше видають на in-16°, in-18°: такими, зокрема, є примірники «Принцеси Шкаралупки і Принца Льодяника» (1745) і «Таємної історії принца Проїдохи і принцеси Лакомки» (1747) Маргарити де Любер. Показово, що таке оформлення збірок французьких казок збережуть вітчизняні книговидавці: А.В. Озеревський – у виданні «Французька літературна казка (XII–XX ст.)» під редакцією М.В. Розумовської, Г.А.В. Траугот – у виданні «Казок Матінки Гуски» Перро (1990), Д. Шиміліс – у виданні «Французька літературна казка XVII–XVIII ст.» (1990 та 1991) під редакцією О.Ф. Строева – що, відтак, мають додаткову художню цінність, оскільки дозволяють читачеві іншої епохи, що мешкає за межами Франції і не знайомий із тамтешніми традиціями книговидання, скласти уявлення, про вигляд збірок французьких літературних казок в епоху їхнього створення.

Кількість казок, що публікувалися у Франції у період з 1691 (рік видання «Грізельди» Перро) по 1737 рік (рік заборони на роман), невпинно зростала. З моменту виходу жанру *conte de fées* на літературну авансцену казки ніколи не з'являються поодинокі (за винятком «Принца Трояндового Куща» і «Ріке з чубчиком» (1696) Катрін Бернар), а входять до збірок (в цьому плані показовим є здійснене у 1694 р. в друкарні Жана-Батіста Куаняра видання віршованих казок Перро, що первинно публікувалися нарізно – «Грізельда», «Ослина шкура», «Смішні бажання», – під однією палітуркою, але кожна із власною пагінацією [19]), при чому нескладно простежити тенденцію до збільшення як кількості казок у них, так і обсягів самої казки: слідом за друкованим виданням «Казок Матінки Гуски» (1697) Перро, що включали вісім коротких казок, мадам д'Онуа, чії твори помітно розлогіші, оприлюднює один за одним чотиритомні «Казки фей» (1697) і «Нові казки, або Модні Феї» (1698), в заголовках яких намічається те тяжіння до серійності, яке надалі обігруватимуть автори наслідувань «Тисяча й однієї ночі», раз у раз використовуючи числівник «тисяча й один»: «Тисяча й один день» у Франсуа Петі де Лакруа, «Тисяча й одна чверть години» у Тома-Сімона Гьолетт, «Тисяча й одна дурничка» у Жака Казота. В короткий термін тексти казок розростаються настільки, що досягають об'єму романів, – що підкреслює Жак Казот, вводячи до своїх пародійних казок «Кошача лапка» (1741) і «Тисяча й одна дурничка» (1742) оглав, нехарактерний для такого короткого жанру, яким первинно була казка і якою вона постала у Перро, – а казок стає так багато, що антологія «Кабінет фей» із 8-томного видання Етьєна Роже 1717 р. до 1785 р., коли Шарль-Жозеф Майєр береться за її перевидання, перетворюється на 41-томну бібліотеку. Якщо до цього додати вже згадуване розширення кордонів уявного Сходу і «поглинання» все більшої кількості топонімів як самими текстами наслідувань «Тисяча й однієї ночі», так і їхніми титульними

аркушами, на яких через заборону на роман 1737 р. паризькі книговидавці, котрим закордонний віддрук загрожував неминучим розоренням, почали вказувати географічні назви з усіх куточків світу, різних часів і народів [6, р. 126], можна говорити про «екстенсивність» написання й видання казок у Франції XVIII ст. і спробувати порівняти цей процес із воєнною експансією. В той же час це дозволяє скласти уявлення про швидкість і жадібність, з якими тогочасні читачі «ковтали» твори в жанрі *conte de fées*. Вони можуть слугувати найкращою ілюстрацією описаного Р. Енгельсінгом, на якого посилається Р. Шартъє, «екстенсивного» читача, котрий поглинає чималу кількість нових книг, вириваючись із полону того обмеженого набору текстів, що, багатократно перечитуючись, завчаючись напам'ять і переказуючись, набували «сакральності», та, сприймаючи тексти відсторонено і критично, поводить з ними без належної поваги, «вільно і безцеремонно» [8, с. 296]. Це підтримувало попит на казки, але й водночас неминуче вело до пересичення і втоми від них, – що поступово перетворювало їх на снодійне, над чим іронізували самі автори.

Жак Казот у пролозі до «Тисяча й однієї дурнички» (1742), пояснюючи походження цих казок, розповідає про одну маркізу, яку п'ятнадцять діб мучить безсоння [13, р. 5] і якій, відтак, протипоказане все, що бентежить кров – шампанське, фривольні твори й епіграми, – тож вона, щоб скоріше заснути, просить знайомого абата розповісти їй котрись чарівну казку [13, р. 8 – 9]. При цьому Казот використовує прийом, який наприкінці XIX ст. Андре Жід назве *mise en abyme*, але у зворотному напрямі, проєціюючи реальність казки на реальність, в якій ведеться оповідь, і звідти – на реальність, в якій перебуває читач «Тисяча й однієї дурнички»: герої засинають, за висловом самого автора «як по команді» [13, р. 93], слухаючи і розповідаючи казки, як це відбувається із Принадником, поки Злotosяй, що звалився із Місяця, розповідає йому свою історію, і зі Злotosяєм, який із ввічливості не будить свого супутника, але й не бажає продовжувати оповідь, коли його ніхто не слухає, тож і собі вирішує поспати, – на цьому моменті абат перериває свою оповідь, помітивши, що його слухачки задрімали, і вирішує послідувати прикладу Злotosяя, – що автор, в свою чергу, вважає незайвим і для свого читача («Тепер лише читачу вирішувати, чи засинати також, якщо така думка здається йому слушною» – «*Il ne tiendra qu'au Lecteur de s'endormir aussi, si l'avis lui semble bon*» [13, р. 84]). Це іронічна алюзія на безсоння, від якого, судячи з усього, мав страждати Шахріяр, якщо він впродовж тисяча й однієї ночі слухав казки, – що робить із нього того «ідеального читача», якого пізніше уявлятиме Джеймс Джойс («*That ideal reader suffering from an ideal insomnia*» [9, с. 21]), – та його численні послідовники, як серед літературних персонажів, так і серед натхненних їхніми прикладами сучасників Казота. Крім того, як і інші автори, котрі «підказували» паризьким книговидавцям все неймовірніші топоніми, що мали дедалі менше стосунку до реальної географії, проте «пасували» до змісту їхніх творів [6, с. 126], Казот не втрачає нагоди доповнити промовистий підзаголовок свого твору «*Contes à dormir debout*» («Казки, від яких можна заснути на ходу»)

жартівливим «В Позіханії у Сонька під вивіскою Хропуна» («À Baillons, chez l'Endormy, à l'image du Ronfleur»).

Маргарита де Любер у казці «Принцеса Ліонетта і принц Кукуруіку» (1743) описує дивовижне ліжко феї Рогачки, полог якого притримували виготовлені з перламутру амури, котрі, якщо фея не могла подовгу заснути, співали або читали їй новини, газету або свіжі казки про фей («contes nouveaux qu'on faisoit sur les fées» [17, p. 88]), які в казковому універсумі мають виступати чимось на кшталт модної у XVII – XVIII ст. світської хроніки «Mercure Galant»: коли казки виявлялися особливо довгими, що було притаманне переважній більшості творів, написаних в жанрі *conte de fées*, вона «хропіла від душі» («elle ronfloit de tout son cœur») [17, p. 88].

Ще Антуан Гамільтон у віршованій передмові до «Чотирьох Факарденів» (1730) радів, що, дякуючи здоровому глузду, цей раптовий вплив халіфів і султанів із їхньою численною свитою (каламбур, заснований на багатозначності французького «suite», іншим значенням якого є продовження), який тепер повсюди заборонений, здатен заколисати хіба що малих дітлахів: «Mais enfin, / grâces au bon sens, / cette inondation subite / de califes et des sultans / qui formoit sa nombreuse suite, / désormais en tous lieux proscrire, / n'endort que les petits enfants» [15, p. 294]. Апелюючи до образів дітей – єдиних, кого, якщо вірити Гамільтону, у його час ще тішать казки, та й те, лише в якості оповіді на сон прийдешній, письменник звісно має на увазі не стільки зміст цих творів, досить фривольний навіть в одного із основоположників жанру, Шарля Перро, не говорячи вже про галантні повісті на східні мотиви, адресовані аж ніяк не дітям, скільки невибагливість юного читача, який поки що не розвинув критичне судження і смак, необхідні, щоб орієнтуватися в тому обсязі друкованої продукції, яка наводнила Францію через моду на чарівну казку. На відміну від дорослого, «екстенсивного» читача, котрий, прочитуючи одну за одною книжкові новинки в жанрі *conte de fées*, швидко переконується в одноманітності сюжетів, літературних ситуацій і характерів, – дитина залишається читачем «інтенсивним», котрий, маючи справу з обмеженим колом текстів, понад усе радітиме появи у нових того, що йому вже полюбилося.

В тому, що *conte de fées*, зародившись у світському салоні і провівши деякий час в будуарах, зрештою опиняється у дитячій кімнаті, чільна роль належить першим зразкам жанру, зокрема збірці Шарля Перро «Історії й казки минулих днів з повчаннями, або Казки моєї Матінки Гуски». Саме на її фронтисписі з'являється образ дитини, якій розповідають казки, а у посвяті Єлизаветі-Шарлотті Орлеанській зазначається: «Правда, що казки ці дають уявлення про те, що відбувається у найскромніших родин, де похвальне нетерпіння, з яким батьки поспішають просвітити своїх дітей, змушує їх вигадувати історії, позбавлені сенсу, щоб приноровитися до цих самих дітей, котрі ще не мають розуму» [20, р. III–IV]. В рукописі 1695 р. на полях «Червоної Шапочки», з'являється згадувана провідним дослідником казок Шарля Перро Марком Соріанó примітка: «Ці слова вимовляються гучним голосом, щоб налякати дитину, – так, ніби вовк зараз її з'їсть» [22, р. 153].

Обігруючи підзаголовок «Пентамерона» Базіле, в якому казки названо «забавою для маленьких діточок» («lo trattenimento de peccerille»), Перро приписує авторство цього твору дитині – своєму синові, П'єру д'Арманкуру: «Ніхто не вважатиме дивним, що дитині було приємно скласти казки, які увійшли до цієї збірки» («On ne trouvera pas étrange qu'un enfant ait pris plaisir à composer les contes de ce recueil» [20, р. I–II]). Переконати читача у тому, що ці тексти склала саме дитина були покликані проста структура, якою вони вирізняються на тлі казок мадемуазель Лерітьє, переобтяжених привнесеними із преціозного роману вставними оповідями і паралельними сюжетними лініями, стислість, за якою стоїть нетерпляче прагнення скоріше дістатися розв'язки, що зумовлює відсутність описів, які, як відомо, загальмовують розвиток дії і яких так багато у казках мадам д'Онуа, котра із задоволенням зупиняється, щоб детально змалювати інтер'єри казкових палаців, наїдки, якими частують тамтешніх мешканців, сукні казкових принцес і колісниці фей – все те, про що обожають пліткувати тогочасні придворні дами і що байдуже дітям, і по-дитячому простодушна манера оповіді про те, що дорослим може здатися непристойним (як у пасажі в «Червоній шапочці»: «Побачивши, що вона увійшла, вовк сказав їй, сховавшись під ковдрою: "Коржик і горщик з маслом постав на скриню, а сама ходи, лягай зі мною". Червона шапочка роздягнулася і лягла на постіль, але сильно здивувалася тому, який вигляд бабуся має без одягу [20, р. 54]»), в яких знаходить відображення теза Перро із III тому «Паралелей між старими і новими» (1690): «Діти говорять просто і говорять лише те, що одразу спадає на думку, не заглиблюючись у деталі. Але вони майже завжди потребують допомоги, коли йдеться про складніші речі. Ми захоплюємося всім, що б вони не говорили, якщо в цьому є сенс і розум, і зрештою, ми зносимо від них різного роду вільності, які при цьому навіть називаємо чемними» [21, р. 24]. Щоправда, на момент створення «Казок Матінки Гуски» П'єру д'Арманкуру мало виповнитися між шістнадцятьма і сімнадцятьма роками [2, с. 852–853], тож вирішальна роль у тому, як він мав бути сприйнятий, належала саме його словесній репрезентації як дитини, – прийом, до якого Перро вдається і по відношенню до персонажів казок, коли грає на двозначності слів «enfant» (дитина з точки зору віку і дитина в плані родоvodu) й спільнокореневого іспанського «infante», якому він надає перевагу перед французьким «princesse» в «Ослиній шкурі» [19, р. 9], «fille» (дівчина і донька), «petite fille» (маленька дівчинка, що при сприйнятті на слух можна зрозуміти і як омофон «petite-fille» – онука, знову ж таки, як і дитина чи донька, в сенсі віку або родинного зв'язку), чим породжує у читача невпевненість щодо того, з ким він насправді має справу, як у «Червоній Шапочці», де все, починаючи примовкою «tire la chevillette, la bobinette cherra» [20, р. 53], підслуханою у дитячій грі, і завершуючи багатократно повтореним вовком «mon enfant» у кінцівці («C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant»), «C'est pour mieux courir, mon enfant»), «C'est pour mieux écouter, mon enfant»), «C'est pour mieux voir, mon enfant» [20, р. 54 – 55]), що діє на читача, наче заклинання –

enchantement, начебто вказує на дитину, тоді як мораліте, застерігаючи від занадто люб'язних залицяльників юну кокетку, розвіює цю ілюзію.

Мадам д'Онуа йде далі, «інфантилізує», як помічає М.А. Гістер, поведінку казкових героїв і сповнює їхню мову різними «дитячими» слівцями [2, с. 851]: почувши, що Золотоволоска не хоче стати його дружиною, король плаче «як мале дитя» і, як його не втішають, ніяк не може заспокоїтися («Le roi se prit à pleurer comme un enfant : on le consolait sans en pouvoir venir à bout» [10, р. 41]); дізнавшись, що батьки відвели їх до лісу, щоб позбутися, як у казці про Хлопчика з Мізинчик, сестри Вострушки-Золянки плачуть і обіцяють за свій порятунок віддати їй своїх найгарніших ляльок, срібний ляльковий будиночок й інші іграшки та цукерки [10, р. 477]; принц із казки про Білу Кішечку вирушає на полювання на іграшковому дерев'яному конику [11, р. 465]; коли ліжечко принцеси Розет опиняється посеред моря і вона уві сні відчуває, що її перина намокла, вона лякається, що знову обмочилася у постільці і що її за це сваритимуть («Elle eût peur d'avoir faire pipi au dodo, & d'être grondée» [10, р. 235], її смутку легко покласти край цукровим драже, яким у її братів, наче в маленьких дітлахів, набиті кишеньки («Le prince avoit tout plein ses pochettes de dragées, qu'il donna à Rosette» [10, р. 227]), а злу фею Карабос можна задобрити варенням і цукром рафінадом [10, р. 197].

Пізніше у казці Маргарити де Любер «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» (1745) в центрі конфлікту опиняються озеро солодкої каші, через яке ворогують король Щиголь, який має чималий прибуток від її продажу нянькам, котрі годують нею малят [16, р. 40], і людоджерка Канкан, котра, зіпсувавши зуби солодощами, змушена, на радість дітлахам, до скону харчуватися кашею [16, р. 44–45], вафлі, подаровані королевою Есенцією Канкан, котра ламає об них свій останній зуб й лютує через нездатність з'їсти Льодяника [16, р. 134–135], і дитячі ігри, по-раблезіанськи довгий перелік яких покликаний передати глибину образи Льодяника на його зведену сестру Горішеньку, котра раз у раз навмисне порушує правила, щоб дошкулити йому [16, р. 106–108]. Тут сама оповідь виявляється організованою на манер дитячої гри, де в ролі дійових осіб виступає непотріб, який опиняється під рукою: яєчна і горіхова шкаралупки, протухла рибина й льодяник.

І у Перро, і у мадам д'Онуа, і у Маргарити де Любер йдеться лише про гру у дитячість, в якій у белькотінні дитини, чий вік і зріст, як у випадку Хлопчика з мізинчик (*Petit Poucet*) Перро або Принцеси з булавочки (*Princesse Camion*) Маргарити де Любер, навмисне применшують, проявляються риси так званого «купованого стилю» (від фр. *soigné* – вкорочений), про який говорить Н.Т. Пахсар'ян в контексті тяжіння мистецтва рококо до мініатюризациї, зумовленого зворушенням, яке викликає у тогочасної людини усе маленьке, – що знаходить відображення не тільки в моді на красиві дрібнички й мініатюрних собачок, а й в увазі до «маленької людини в буквальному сенсі», якою є дитина [5, с. 84].

В умовах відсутності дитячої літератури в її сучасному розумінні, на якій наголошує М. Соріанó [22, р. 331], цей інтерес готує підґрунтя для появи

«Дитячого училища або повчальних бесід мудрої вчительки з її різного віку ученицями знатного походження» (1756) – періодичного видання, в якому Лепренс де Бомон поміщає свої чарівні казки, зокрема «Красуню і Чудовисько», поруч із біблійними історіями, античними міфами, байками, біографіями видатних особистостей й переказами визначних історичних подій, унікального для свого часу з двох причин. По-перше, як слідує із назви цілком у дусі Просвітництва, воно було покликане служити освіті дівчат, якій приділялося значно менше уваги, аніж освіті хлопців. По-друге, будучи адресованим дитині, як раніше байки Лафонтена, котрий прагнув дістати місце гувернера Дофіна, або написані для герцога Бургундського казки і «Пригоди Телемака» Фенелона [22, р. 334], «Дитяче училище» вперше по-справжньому було адаптованим для неї, адже історії, які складали основу тогочасного дитячого читання, тут переказані коротко і просто, що робить їх доступними для розуміння навіть найменшими, а нові – суттєво розширювали звичне коло текстів, закладаючи підвалини для появи видань, заснованих за принципом коментованого читання й адаптацій «серйозних» літературних творів для дітей. В цьому полягає принципова відмінність «Дитячого училища» від прозових казок Перро, для якого, як свідчать роздуми в «Паралелях між старими і новими» («Природно починати говорити просто, як діти і як це робили найстаріші серед Древніх, котрі, як вже говорилося, були дітьми цього світу» [21, р. 42]), дитинство було свого роду метафорою певного стану думки, перехід від якого, а саме дорослішання, він передає у композиції «Казок Матінки Гуски», де за оповіддю з позиції невинності й невідання, слідує мораліте з позиції досвіду (у зв'язку з чим доцільно згадати написані сторіччям пізніше «Пісні невідання» (1789) і «Пісні досвіду» (1794) В. Блейка, покликані «показати два протилежні стани людської душі»), а очищення від різного роду кривавих подробиць, на які багаті і «Пентамерон» Базіле, і «книжна народна казка» братів Грімм, продиктоване не стільки турботою про дитину, скільки уявленнями про пристойність і смаками тогочасного світського салону, про що свідчить те, що він все ж зберігає обожнювану при дворі децицію скандальності [5, с. 82], хай навіть і в формі натяку, як у мораліте «Червоної Шапочки». Але найважливіше – те, що, помістивши чарівну казку до «Дитячого училища», Лепренс де Бомон призначає її для дитячого читання, чим формує відповідне ставлення до неї.

Резонанс моди на чарівну казку й особливо «Казок Матінки Гуски», котрі, будучи настільки майстерною стилізацією під почуті коло коминка розповіді, що у їхнього читача виникає враження, ніби він дійсно має справу із аутентичною народною оповідкою, зумовлює те, що надалі сприйняття казки, як жанру для дитячого читання, поширюється в тому числі і на її фольклорні зразки, – що знаходить відображення у назві «Kinder- und Hausmärchen» («Дитячі й домашні казки»), яку Я. і В. Грімм дають своїй збірці казок у 1814 р. Читання казок дітям і читання на сон прийдешній поєднає Г.К. Андерсен в образі Оле-Лукойє із однойменної казки (1841), котрий знає більше казок ніж будь-хто у світі, і котрий по вечорах навідується до маленьких дітей, бризкає

їм в очі солодким молоком, від якого їх клонить у сон, а коли вони засинають, розкриває над слухняними кольорову парасольку – і вони бачать всю ніч чарівні сни, а над неслухняними – чорну, і вони, проворочавшись, нічого не пам'ятають на ранок [1, с. 178 – 179], – персонажа, витвореного читацькими звичками, історія яких переплетена з історією французької літературної казки XVII – XVIII ст., котрий, як і свого часу Шахерезада, визначить, як саме читатимуть казки наступні покоління.

Бібліографічні посилання:

1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории / Г. Х. Андерсен; [пер. с дат. А. Ганзен и др.] // Андерсен Г. Х. Сказки и истории: в 2 т. – Л.: Худож. лит., 1969. – Т. I. – 584 с.
2. Гистер М.А. Мари-Катрин д'Онуа и литературная сказка: у истоков жанра / М.А. Гистер // Мадам д'Онуа Кабинет фей / Изд. подгот. М.А. Гистер // Литературные памятники. – М.: Ладомир: Наука, 2015. – 1000 с.
3. Дарнтон Р. Крестьяне рассказывают сказки: сокровенный смысл «Сказок Матушки Гусыни» / Р. Дарнтон // Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории Франции / Пер. Т. Доброницкой (Введение, гл. 1–4), С. Кулланды (гл. 5–6, Заключение). – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 13–90.
4. Делон М. Искусство жить либертена / М. Делон // Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века / Пер. с франц. Е. Дмитриевой (введение, гл. 2–5, 8–12, раздел «Гастрономический либертинаж» гл. 7, заключение) и Г. Шумиловой (гл. 1, 6, 7). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 7–222.
5. Пахсарьян Н.Т. Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни // Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: Арт-пресс, 2010. – С. 77–92.
6. Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов / М. В. Разумовская. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1981. – 140 с.
7. Страпарола да Караваджо Дж. Приятные ночи / Дж. Страпарола да Караваджо; [пер. с ит.] / Под ред. А.С. Бобович, А.А. Касаткина, Н.Я. Рыковой. – М.: Наука, 1978. – 447.
8. Шартье Р. Книги, читатели, чтение / Р. Шартье // Мир Просвещения. Исторический словарь / Под ред. Винченцо Ферроне и Даниеля Роша / Пер. с итал. Н.Ю. Плавинской под ред. С.Я. Карпа. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – С. 295–303.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
10. Aulnoy M.-C. de La suite des « Contes des Fées », Les Fées à la Mode / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 4. – 527 p.
11. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 3. – 536 p.
12. Bernard C. Inès de Cordoue. Nouvelle Espagnole / C. Bernard. – Paris : 1697. – 208 p.
13. Cazotte J. Mille et une fadaises. Conte à dormir de bout / J. Cazotte. – À Baillons chez l'Endormy à l'image du Ronfleur, 1742. – 114 p.
14. Du Fail N. Propos Rustiques; Baliverneries ; Contes et Discours d'Eutrapel / N. du Fail / Édition annotée par J.-M. Guichard. – Paris : Librairie de Charles Gosselin, 1842. – 413 p.
15. Hamilton A. Les quatre Facardinds, conte / A. Hamilton // Contes d'Hamilton : en 2 tomes. – Paris : Éd. L. de Bure. – Tome 2. – P. 1–76.
16. Lubert M. de La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon / M. de Lubert. – La Haye : Éd. Jean Néaulme, 1745. – 216 p.
17. Lubert M. de La Princesse Lionnette et le Prince Coquerico / M. de Lubert // Le Nouveau

- Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 15. – Р. 1–104.
18. Perrault Ch. Contes / Ch. Perrault / Illustrations de Gustave Doré ; Présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne. – Paris : Pocket Classiques, 2016. – 384 p.
 19. Perrault Ch. Grisélidis, nouvelle, avec le Conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs Ridicules/ Ch. Perrault. – Paris : Éd. J.-B. Coignard, 1694. – 130 p.
 20. Perrault Ch. Histoires ou Contes des temps passés, avec des moralitez / Ch. Perrault. – Paris : Éd. Claude Barbin, 1697. – 232 p.
 21. Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la Poésie / Ch. Perrault // Parallèle des Anciens et des Modernes en 4 Tomes. – Paris : Éd. J.-B. Coignard, 1692. – 336 p.
 22. Soriano M. Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires / M. Soriano / Édition revue et corrigée. – Paris : Gallimard, Collection Tel, 2005. – 525 p.

Надійшла до редколегії 17 вересня 2018 р.

УДК 821.111–32.091

О. Р. Посудиевская

Днепр

ДИНАМИКА ВОСПРИЯТИЯ ПОЛИЭТНИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА В ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА

У статті розглядається динаміка сприйняття вітчизняними та зарубіжними літературознавцями ХХ – початку ХХІ ст. проблеми зустрічі/зіткнення англійського та індійського світів у творчості Редьярда Кіплінга. Виявлені зміни позицій вітчизняних учених від різких звинувачень в ура-патріотизмі, пропаганді імперіалізму та пригнічення поневолених народів (1920–1970) до визнання неоднозначності проблематики творів письменника на індійську тему (1980–1990), в яких втілюється прагнення Кіплінга до морального-етичного засудження англійців та ідеалізації індійського світу (2000–2010). Показане стійке сприйняття Кіплінга в зарубіжному літературознавстві як посереднього письменника, а також спроби західних вчених визначити, чому автор «Книги джунглів» – популярного твору серед читачів – опинився на периферії сучасних літературних студій. У дослідженні доводиться, що проблема зустрічі/зіткнення англійців та індійців була актуальною для Кіплінга, який сприймав Індію як рідне середовище. Незважаючи на впевненість у колоніальній місії англійців, письменник гостро відчував проблеми взаємовідношень англійського та індійського соціумів, втілюючи свою рефлексію в художній формі – через створення екзотичного англо-індійського світу у творах.

Ключові слова: *зустріч/зіткнення «свого» та «чужого», пропаганда імперіалізму, ура-патріотизм, взаємодія англійського та індійського світів, спільна англо-індійська реальність.*

В статье рассматривается динамика восприятия отечественными и зарубежными литературоведами ХХ – начала ХХІ вв. проблемы встречи/столкновения английского и индийского миров в творчестве Редьярда Киплингa. Выявлены изменения позиций отечественных учёных от резких обвинений в ура-патриотизме, пропаганде империализма и угнетения порабождённых народов (1920–1970) до признания неоднозначности проблематики произведений писателя на индийскую тему (1980–1990), в которых воплощено стремление Киплингa к морально-этическому осуждению англичан и к идеализации индийского мира

ЗМІСТ

С. А. Ахмедова

(Баку)

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ И РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА.....3**О. В. Бовкунова**

(Днепр)

«АРКАДИЯ» Ф. СИДНИ И КООРДИНАТЫ ПРОСТРАНСТВА
КУЛЬТУРЫ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ.....8**К. Р. Вакуленко**

(Харків)

ОЛЕКСА МИШАНИЧ: З ІСТОРІЇ ЖИТТЯ..... 15

А. Ю. Гаджиева

(Дніпр)

ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ
В КНИГЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ»... ..22**В. А. Гусев**

(Днепр)

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕПУТАЦИИ А. П. ЧЕХОВА
(80-е годы XIX в. – 50-е годы XX в.)..... 26**Е. А. Гусева**

(Днепр)

РЕКЛАМА КАК ЭЛЕМЕНТ ПАРАТЕКСТА И КОНТЕКСТА
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ36**Г.В. Липин**

(Днепр)

ЯПОНСКОСТЬ *VERSUS* ЯПОНИЗМ:
МОДЕРНИЗАЦИЯ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ 44**О. Ю. Коваленко**

(Харків)

РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ ЯК ЗАСІБ
ВИХОВАННЯ ЧЕРЕЗ ЗВИЧКУ ЧИТАТИ..... 50**О. Р. Посудиевская**

(Днепр)

ДИНАМИКА ВОСПРИЯТИЯ ПОЛИЭТНИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА
В ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА.....62**Л. П. Привалова**

(Днепр)

ЭПИДЕЙКТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПОЭЗИИ Э. СПЕНСЕРА
И ОБРАЗ ЕЛИЗАВЕТЫ I. ЭЛИЗА – КОРОЛЕВА ПАСТУХОВ 72

С. Н. Сотова

(Харьков)

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ОБРАЗА НАРКОМАНА

В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ..... 78

А. К. Тытюк

(Днепр)

ПРОБЛЕМАТИКА ЖЕНСКИХ «КРУТЫХ» ДЕТЕКТИВНЫХ РОМАНОВ 84

Н. М. Сквіра

(Київ)

ДИСКУРС САКРАЛЬНОГО ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ СКЛАДНИК ТВОРЕННЯ

КЛАСИКИ (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ–ХХІ ст.) 89

ПРОБА ПЕРА

А. Б. Кутовий

(Дніпро)

ОСОБЛИВОСТІ ФАНТАЗІЇ У ТВОРЧОСТІ РЕЯ БРЕДБЕРІ: «ІНША» АНТИУТОПІЯ 99

Д. А. Мунько

(Днепр)

«VINCENT'S STARRY NIGHT AND OTHER STORIES» МАЙКЛА БЕРДА:

К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОН-ФИКШН 105

С. Г. Новосёлова

(Днепр)

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА В ПОНИМАНИИ Л. Н. ТОЛСТОГО 115

А. В. Толкачёва

(Днепр)

МОТИВНО-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»... 122

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 30

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 08.11.2018 р. Підписано до друку 09.11.2018 р. Формат 60x84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 13
Тираж 100 прим. Зам. № 1530-5

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: conf@burago.com.ua

www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41