

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧОРНОМОРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ
ЧОРНОМОРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ**

Кваліфікаційна наукова
робота на правах рукопису

УДК 811.111-3209:801.631.5] Грін (043.5)

АЛАТЕЯ МАХМУД МОХАММЕД ХАСАН

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФІКА, ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ І
ПОЕТИКА SHORT STORIES ГРЕМА ГРИНА**

Спеціальність: 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.

(Підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник:
Міхільов Олександр Дмитрович
доктор філологічних наук,
професор

Миколаїв — 2019

АНОТАЦІЯ

Алатея М. М. Х. Жанрова специфіка, проблемно-тематичний аспект і поетика short stories Грема Гріна. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 2019.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню жанрової специфіки, проблемно-тематичного аспекту і поетики short stories – малої прози Грема Гріна, до складу якої входять п'ятдесят три (повне англійське видання) – п'ятдесят чотири (повне видання французьких перекладів) твори. У науково-критичній рефлексії та читацькій свідомості Г. Грін залишається одним з найвеличніших, якщо не найвеличнішим представником англійського роману ХХ століття. Його романи «Стамбульський експрес», «Брайтонський льодяник», «Суть справи», «Сила і слава», «Тихий американець», «Кінець одного роману», «Наша людина в Гавані», «Комедіанти», «Почесний консул», «Людський фактор», «Монсеньйор Кіхот» отримали світову популярність, частина з них перекладена українською мовою.

У той же час його мала проза, що складається з новел і оповідань, з яких починалася його творча діяльність і які він писав протягом усього свого життя, до цього часу ще не стала об'єктом серйозного і масштабного наукового осмислення взагалі, а в українському літературознавчому просторі Грін як майстер малої прози залишається абсолютно невідомим: на українську мову перекладена лише одна його новела.

Мета роботи: встановити жанрову приналежність творів, що складають корпус short stories Грема Гріна, виявити й описати їх проблемно-тематичний комплекс і здійснити поетологічний аналіз новел і оповідань,

зокрема таких аспектів, як персонажна типологія, хронотоп та комічне в їх формально-змістовному й естетичному функціонуванні.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше в українській літературознавчий дискурс введено великий пласт художньої творчості класика світової літератури ХХ століття – його мала проза, яка до цього не тільки не була об'єктом уваги української критики, але і не перекладалась на українську мову.

Вперше здійснено жанрову атрибуцію і диференціацію творів, які складають малу прозу Гріна, виділені і описані відповідно до жанроутворюючих ознак (носіїв жанру) гріновський тип новели і гріновський тип оповідання. Показано їх співвідношення з традицією і притаманна їм специфіка, зокрема реалістичний принцип в зображенні персонажів, просторово-часових відносин, установка на вірогідність, яка створюється відбором лаконічних, але виразних деталей і характеристик в описі персонажів і подій, вмісткою психологізацією, використанням оніричних і фантастичних елементів, парадоксальних суджень і ситуацій з широким спектром комічного.

Також вперше мала проза проаналізована з точки зору її проблемно-тематичного змісту, виявлені її основні ідейно-тематичні та мотивні вектори, які свідчать про надзвичайну широту інтересу письменника до життєвих колізій людини ХХ століття.

Найбільш характерними для малої прози є наступні теми: тема драматизму умов життя, солідарності та співчуття; обумовлена епохою тема екстериторіальності особистості, яку умовно можна назвати «англієць за кордоном»; тема релігії і віри; тема смерті як результат життєвої драми і як містичний феномен; тема кохання і сексуальних відносин; тема дитинства (дитячі розчарування, фобії, агресія, мрії); людина в умовах війни; шпигунство і зрада, загадкові і аномальні явища; тема майбутнього.

При цьому практично у всіх темах спостерігається взаємоперетин багатьох мотивів, з чого робиться висновок про те, що ця полімотивність, яка

надає новелам і оповіданням ідейно-сміслову глибини, є відмінною рисою малої прози Гріна. Крім того, вона розширює уявлення про діапазон художнього мислення письменника: предметом його роздумів в ній стають, з одного боку, дитячі переживання і психологія дитини, світ її фантазій; можливе майбутнє людства і незнищенність релігійної свідомості, катастрофічні наслідки науково-технічного прогресу – з іншого. Ці теми великій прозі письменника взагалі не притаманні.

Аналіз проблемно-тематичного і мотивного змісту short stories показав, що горизонти його художнього мислення значно ширше, ніж прийнято думати. При цьому мотиви втечі, самогубства, зради, невірності, пригнобленості і психічних травм дитинства, на яких акцентує увагу ряд англо-американських критиків, зовсім не є провідними і визначальними загальної атмосфери художнього світу його великої і малої прози.

Навпаки, домінуючими в ній є мотиви обурення проти соціальної несправедливості, мужності в боротьбі з життєвими негараздами і винахідливість в їх подоланні; збереження почуття гідності людиною у будь-яких обставинах: співчуття до персонажів, які опинилися у важких або екстремальних ситуаціях; симпатії до героїв, що не втратили потреби в ніжних почуттях і прихильності; глузливо-сатиричного або іронічного ставлення до душевної черствості, снобізму, аморальності і, навпаки, добродушно-гумористичного ставлення до природних проявів людської природи.

Проблемне поле тематики малої прози охоплює актуальні аспекти сучасної письменнику епохи: філософсько-екзистенційні, морально-етичні та соціально-економічні колізії, типові для людини ХХ століття; релігія, релігійні переконання і їх вплив на поведінку людини; психологічні та прагматичні мотиви поведінки людей; феномени життя і смерті; майбутнє світового устрою.

Показано, що гріновська персонажна типологія, як і хронотоп, новел та оповідань базуються на принципах реалістичної естетики, що обумовлює

повноту зображення фізичного та духовного портрету героїв, їх соціального статусу і ціннісних орієнтацій та їх активну актантову роль.

Виявлено специфіку просторово-часової організації (хронотоп) наративу малої прози. До її особливостей можна віднести такі моменти, як ретельне зображення місця і деталей простору, зокрема екзотичних локусів, в яких відбувається дія більше третини новел і оповідань; рельєфність і життєвість персонажів; використання різних часових планів в якості найважливіших характеристик персонажа, які відкривають завісу його минулого і одночасно сполучають його життя з історичним часом. Поряд з традиційними хронотопами (дім, дорога, чужий і свій простір) письменник широко використовує хронотопи соціокультурної дійсності ХХ століття (кордони, помежів'я, офіси, фірми, міністерства, бари, ресторани, готелі, купе пасажирських поїздів тощо).

Виявлено основні форми і засоби комічного, використані письменником в більшій половині творів малої прози. Відзначено, що до засобів комічного він частіше звертається в новелах, ніж в оповіданнях. Це підтверджує думку більшості теоретиків жанру, що комічне є одним з жанроутворюючих ознак новели.

Показано, що в творах малої прози письменник звертається до всіх форм комічного, але перевагу надає гумору, як більш м'якій і доброзичливій формі сміху, що відповідає його етичній філософії співчуття кожній людській істоті. В спектрі його засобів в утворенні комічного превалюють комізм персонажів та комізм ситуацій, парадокс, перебільшення і фантастичні припущення, алогізм суджень і доведення до абсурду. В цілому комічне в малій прозі Гріна виконує важливу змістовно-сміслову і естетичну функцію, надаючи їй філософської глибини та життєстверджуючого характеру.

Таким чином, short stories, або мала проза, представлена жанрами новели і оповідання, постає не як побічний продукт творчості Гріна і не як «начерки» для його романів, але як оригінальна і самоцінна частина його

художньої творчості в проблемно-тематичному і стилістичному різноманітті, що робить його одним з кращих, якщо не найкращим оповідачем свого часу.

Ключові слова: Грем Грін, short stories, мала проза, жанрова світо модель, новела, оповідання, тематика, мотив, типологія персонажу, хронотоп, комічне.

АННОТАЦИЯ

Алатея М. М. Х. Жанровая специфика, проблемно-тематический аспект и поэтика short stories Грэма Грина. — Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук (доктора философии) по специальности 10.01.04 — литература зарубежных стран. — Черноморский национальный университет имени Петра Могилы, Николаев, 2019.

Диссертация посвящена комплексному исследованию жанровой специфики, проблемно-тематического аспекта и поэтики short stories — малой прозы Грэма Грина, в состав которой входят пятьдесят три (полное английское издание) — пятьдесят четыре (полное издание французских переводов) произведения. В научно-критической рефлексии и читательском сознании Г. Грин остается одним из крупнейших, если не крупнейшим представителем английского романа XX века. Его романы «Стамбульский экспресс», «Брайтонский леденец», «Суть дела», «Сила и слава», «Тихий американец», «Конец одного романа», «Наш человек в Гаване», «Комедианты», «Почетный консул», «Человеческий фактор», «Монсеньор Кихот» получили мировую известность, часть из них переведена на украинский язык.

В то же время его малая проза, состоящая из новелл и рассказов, с которых начиналась его творческая деятельность и которые он писал на протяжении всей своей жизни, до сих пор не стало объектом серьезного и масштабного научного осмысления вообще, а в украинском литературоведческом пространстве Грин как мастер малой прозы остается совершенно неизвестным: на украинский язык переведена всего лишь одна его новелла.

Цель работы: установить жанровую принадлежность произведений, составляющих корпус short stories Грэма Грина, выявить и описать их проблемно-тематический комплекс и провести поэтологический анализ новелл и рассказов, в частности таких аспектов, как персонажная типология,

хронотоп и комическое в их формально-содержательном и эстетическом функционировании.

Научная новизна полученных результатов заключается в том, что в диссертации впервые вводится в украинский литературоведческий дискурс обширный пласт художественного творчества классика мировой литературы XX века — его малая проза, которая до этого не только не была объектом внимания украинской критики, но и не переводилась на украинский язык.

Впервые осуществлена жанровая атрибуция и дифференциация составляющих малую прозу произведений, выделены и описаны в соответствии с жанрообразующими признаками (носителями жанра) гриновский тип новеллы и гриновский тип рассказа. Показано их соотношение с традицией и присущая им специфика, в частности, реалистический принцип в изображении персонажей, пространственно-временных отношений, установка на правдоподобие, которая создается отбором лаконичных, но выразительных деталей и характеристик в описании персонажей и событий, емкой психологизации, использование онирических и фантастических элементов, парадоксальных суждений и ситуаций с широким спектром комического.

Также впервые малая проза проанализирована с точки зрения ее проблемно-тематического содержания, выявлены ее основные идейно-тематические и мотивные векторы, которые свидетельствуют о необычайной широте интереса писателя к жизненным коллизиям человека XX века.

Наиболее характерными для малой прозы являются следующие темы: тема драматизма условий жизни, солидарности и сочувствия; обусловленная эпохой тема экстерриториальности личности, которую условно можно назвать «англичанин за рубежом»; тема религии и веры; тема смерти как результат жизненной драмы и как мистический феномен; тема любви и сексуальных отношений; тема детства (детские разочарования, фобии, агрессия, мечты); человек в условиях войны; шпионаж и предательство, загадочные и аномальные явления; тема будущего.

При этом практически во всех темах наблюдается взаимопересечение многих мотивов, из чего делается вывод о том, что эта полимотивность, которая придает новеллам и рассказам идейно-смысловую глубину, является отличительной чертой малой прозы Грина. Кроме того, она расширяет представление о диапазоне художественного мышления писателя: предметом его размышлений в ней становятся детские переживания и психология ребенка, мир его фантазий, с одной стороны; возможное будущее человечества и неистребимость религиозного сознания, катастрофические последствия научно-технического прогресса — с другой. Две последние темы большой прозе писателя вообще не присущи.

Анализ проблемно-тематического и мотивного содержания *short stories* показал, что горизонты его художественного мышления значительно шире, чем принято думать. При этом мотивы побега, самоубийства, предательства, измены, подавленности и психических травм детства, на которых акцентирует внимание ряд англо-американских критиков, вовсе не являются ведущими и определяющими общую атмосферу художественного мира его большой и малой прозы.

Напротив, доминирующими в ней являются мотивы мужества в борьбе с жизненными невзгодами и изобретательность в их преодолении; сохранения чувства достоинства, сострадания и сочувствия к персонажам, оказавшимся в тяжелых или экстремальных ситуациях; симпатии к героям, не утратившим потребности в нежных чувствах и привязанности; насмешливо-сатирического или иронического отношения к душевной черствости, снобизму, аморальности и, наоборот, добродушно-юмористического отношения к естественным проявлениям человеческой природы.

Проблемное поле тематики малой прозы охватывает актуальные аспекты современной писателю эпохи: философско-экзистенциальные, нравственно-этические и социально-экономические коллизии, типические для человека XX столетия; религия, религиозные убеждения и их влияние на

поведение человека; психологические и прагматические мотивы поведения людей; феномены жизни и смерти; будущее мирового устройства.

Показано, что гриновская персонажная типология, как и хронотоп, новелл и рассказов базируются на принципах реалистической эстетики, что обуславливает полноту изображения физического и духовного портрета героев, их социального статуса и ценностных ориентаций и их активную актантовую роль.

Выявлена специфика типологии персонажа и пространственно-временной организации (хронотоп) нарратива малой прозы. К ее особенностям можно отнести такие моменты, как тщательная выписанность места и деталей пространства, в частности экзотических локусов, в которых происходит действие более трети новелл и рассказов; рельефность, зримость и полнота физического и психологического облика персонажей; использование временных планов в качестве важнейших характеристик персонажа, приоткрывающих завесу его прошлого и одновременно сопрягающих его жизнь с историческим временем.

Выявлены основные формы и средства комического, используемые писателем в большей половине произведений малой прозы. Отмечено, что к средствам комического он чаще обращается в новеллах, чем в рассказах, что является подтверждением мнения большинства теоретиков жанра о комическом как одном из жанрообразующих признаков новеллы.

Показано, что в произведениях малой прозы писатель использует все формы комического, хотя преимущество отдает юмору как более мягкой и доброжелательной форме смеха, что отвечает его этической философии сочувствия каждому человеческому существу. В спектре его способов создания комического преобладают комизм персонажей и комизм ситуаций, парадокс, преувеличение и фантастическое допущение, алогизм суждений и доведение до абсурда. В целом комическое в малой прозе Грина выполняет важную содержательно-смысловую и эстетическую функцию, придавая ей философскую глубину и жизнеутверждающий характер.

Таким образом, short stories, или малая проза, представленная жанрами новеллы и рассказа, предстает не как побочный продукт творчества Грина и не как «наброски» для его романов, но как оригинальная и самоценная часть его художественного творчества в проблемно-тематическом и стилистическом многообразии, что делает его одним из лучших, если не лучшим рассказчиком своего времени.

Ключевые слова: Грэм Грин, short stories, малая проза, жанровая миромодель, новелла, рассказ, тематика, мотив, типология персонажа, хронотоп, комическое.

ABSTRACT

Alateya M. M. H. The Genre Particularity, the Subject-Matter Aspect and the Poetics of Short Stories by Graham Greene. – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD) in the specialty 10.01.04 - literature of foreign countries. – Petro Mohyla Black Sea National University, Mykolaiv, 2019.

The thesis presents a comprehensive study of genre specificity, the subject-matter aspect and the poetics of short stories – short fiction by Graham Greene, which comprises fifty-three (full English edition) – fifty-four (full edition of French translations) works. Both scientific and critical reflection and readers' perception of G. Greene, prove that the author remains one of the greatest, if not the greatest, representatives of the English novel of the 20th century. His novels «Stamboul Train», «Brighton Rock», «The Heart of the Matter», «The Power and the Glory», «The Quiet American», «The End of the Affair», «Our Man in Havana», «The Comedians», «The Honorary Consul», «The Human Factor», «Monsignor Quixote» have gained the world fame, and some of them were translated into Ukrainian.

At the same time, despite the fact that the author started his creative work with short fiction, which includes novellas and short stories, and he kept writing them throughout his life, his short stories have not become the object of serious and large-scale scientific studies yet, neither in general, nor in Ukrainian literary criticism, which leaves Greene completely unknown as a master of short fiction with only one of his novellas having been translated into Ukrainian.

The research objective is to define the genre affiliation of works that make the corpus of Graham Greene's short stories, to identify and describe their subject-matter complexity and to carry out a poetological analysis of novellas and stories in order to determine artistic means in their functional, content and aesthetic role.

The scientific novelty of the results lies in the fact that the thesis has been the first to introduce Greene's short stories, such a vast layer of artistic creative

work of the classic of the world literature of the 20th century, into Ukrainian literary discourse – they had neither been made the object of studies of Ukrainian criticism before, nor had been translated into Ukrainian.

For the first time, the genre attribution and differentiation of the works that constitute short fiction, have been carried out, selected and described in accordance with the genre-forming features (those that bear the genre) of the type of Greene's novella and the type of Greene's story, their relationship with tradition and their inherent specificity, in particular, the realistic principle in depicting characters, time and space relations, attribution to likelihood, which is created by selecting concise, but expressive details and characteristics in describing characters and events, precise psychologization, application of oneiric and fantastic elements, paradoxical statements and situations and a wide range of the comic.

Besides, for the first time, the short fiction has been analyzed from the point of view of its subject-matter content revealing its main ideological and motivational vectors, which prove an extraordinary broad range of interests of the writer regarding life conflicts of a man of the 20th century.

The most typical topics of the short fiction have been identified as the following: the theme of dramatic living conditions, solidarity and sympathy; the epoch-driven theme of the ex-territoriality of a personal identity, which can be called the «Englishman abroad»; the theme of religion and faith; the theme of death as a result of life drama and as a mystical phenomenon; the theme of love and sexual relations; the theme of childhood (childhood disappointments, phobias, aggression, dreams); a man in war; espionage and betrayal, mysterious and abnormal phenomena; the theme of the future.

At the same time, many motifs intersect with one another practically in all themes, leading to the conclusion that this polymotivity, which gives novellas and stories an ideological and semantic depth, makes a distinctive feature of Greene's short prose. In addition, it broadens the understanding of the writer's artistic way of thinking: the subject of his thoughts covers worries of a child, psychology of a child, and the world of child's fantasies, on the one hand; and the possible future of

humanity and the indestructibility of religious consciousness, the catastrophic consequences of scientific and technological progress, on the other. The latter two topics are not inherent in the writer's long works of narrative fiction at all.

The analysis of the subject-matter and motif content of short stories shows that the horizons of his artistic thinking are much wider than it used to be believed. At the same time, the motifs of escape, suicide, betrayal, cheating, depression and mental traumas of childhood, which are emphasized by a number of Anglo-American critics, do not play the leading and determining role in the general atmosphere of the artistic world of Greene's fiction at all.

On the contrary, the dominating motifs include courage in the struggle against hardships of life and ingenuity in overcoming them; keeping a sense of dignity, compassion and empathy for characters who find themselves in difficult or extreme situations; sympathy for heroes who have not lost their need for tender feelings and affection; mockingly satirical or ironic attitude towards callousness, snobbery, immorality and, conversely, a good-naturedly humorous attitude towards the natural manifestations of human nature.

The problematic field of the subject-matter of short fiction covers challenging aspects of the contemporary to the writer epoch: philosophical-existential, moral-ethical, and socio-economic collisions typical of a man of the 20th century; religion, religious beliefs and their influence on human behavior; psychological and pragmatic motives of human behavior; phenomena of life and death; the future of the world order.

The specificity of character's typology and space and time organization (chronotope) of the narrative of short prose is revealed. Its features include such moments as elaborate description of the place and details of space, in particular exotic loci, in which more than a third of novellas and short stories take place; relief, visualization and perfection of physical and psychological portrait of characters; the use of time plans as the most important characteristics of the characters, revealing their past and simultaneously matching their lives with the certain historical period of time.

The main forms and means of the comic, used by the writer in almost half of the works of short prose, are identified. It is noted that Greene addresses the means of the comic in his novels more often than in the stories, which confirms the opinion of the majority theorists of the genre that the comic is one of the genre-forming features of a novella. In general, the comic in Greene's prose acquires an important content-semantic and aesthetic function, giving it a philosophical depth and a life-affirming character.

Thus, short stories, or short prose, represented by the genres of novella and story, do not make an ordinary product of Greene's creativity, being just a «sketch» for his novels, but they represent an original and self-valuable part of his short fiction with its subject-matter and stylistic diversity, which proves him to be one of the best, if not the best, storytellers of his time.

Keywords: Graham Greene, short stories, short prose, genre world model, novella, story, subject-matter, motif, typology of character, chronotope, the comic.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Алатея М.М. Гоголевские мотивы в рассказах Грэма Грина / Махмуд Алатея// Філологічні науки: зб. наук. праць Полтавського нац. пед. ун-ту імені В.Г. Короленка. Вип. 25. Полтава, 2017. С. 70-75.
2. Алатея М. М. Жанровая специфика и поэтика новеллы «Корень зла» Грэма Грина // М. М. Алатея// Матеріали міжнарод. науково-практ. Конф., м. Київ, 27-28 січня 2017 р. Київ: Таврійський нац. ун-т імені І.В. Вернадського, 2017. С. 46-50.
3. Алатея М.М. Религия как возможный миф в рассказе Грэма Грина «Последнее слово»// Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст. (II Мішуківські читання): Матеріали міжнарод. наукової конференції, м. Херсон, 13-14 жовтня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 16-19.
4. Алатея М.М. Типология комического в short stories Грэма Грина/ М.М. Алатея// Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. Матеріалів конференції] (Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.) / [гол.ред. О.П.Новик]. Бердянськ, 2017. С. 7-9.
5. Алатея М. М. Форми художнього втілення закордонних вражень Грэма Гріна в його short stories //Наукові праці: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол.: О. В. Пронкевич (голова)[та ін.]. Миколаїв, 2018. Т. 316. Вип. 304. (Філологія. Літературознавство). С.6-10.
6. Алатея М.М.Х. Graham Green as a Master of Short Story: «The End of The Party» as an Example//Актуальні проблеми соціальних комунікацій та мистецтвознавства: Зб. наук праць У 3-х Т. Т.3:«Теоретичні та прикладні аспекти викладання іноземних мов, перекладу, психології та світової літератури». Київський міжнародний ун-т. Київ, 2018. С.123-132.
7. Alateya M.M. Poetics of Graham Greene's «The Invisible Japanese Gentlmen»// Поетика художнього тексту: матеріали Всеукр. наук. конф., присвяченої 100-річчю Херсонського держ. ун-ту (Херсон, 19 травня 2017

- p.)/ Херсон. держ. ун-т; [ред.-упоряд. Л. Бондаренко, И. Немченко]
Херсон: Айлант, 2017. С. 33-34.
8. Алатея М. М. Short Story «The Root of Evil» Грэма Грина: жанр и поэтика// Path of Science. Vol. 4, №9 (2018). P.1001-1008.URL:<http://pathofscience.org/index.php/ps/index>
9. Алатея. Short stories Грэма Грина: к постановке проблемы/ А.Д. Михилев, М.М. Алатея// Літератури світу: поезика, ментальність і духовність: зб. наук праць Криворз. Держ. Пед. ун-ту. Кривий Ріг, 2017. С. 84-95.
10. Mahmood M. Al Alateya On Bordering in Graham Greene's: Across the Bridge and Two Gentle People// Наукові праці : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол.: О. В. Пронкевич (голова) [та ін.]. Миколаїв, 2017. Т. 289. Вип. 301. (Філологія. Літературознавство).С.10-13.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА	16
ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. SHORT STORIES ГРЕМА ГРІНА В НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ.....	29
1.1. Місце short stories у творчості письменника та ступінь їх наукового осмислення	29
1.1.1. <i>Short stories</i> в оцінці західної критики	31
1.1.2. Рецепція малої прози в російськомовній та українській критиці.....	48
1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження short stories Грема Гріна	54
1.2.1. Кореляція понять <i>short stories</i> , оповідання, новела, мала проза.....	54
1.2.2. Новела і оповідання в світлі сучасних жанрових уявлень.....	60
1.2.3. Комічне і теоретичні аспекти класифікація його форм і засобів.....	71
Висновки до розділу 1	80
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ SHORT STORIES ГРЕМА ГРІНА.....	86
2.1. Жанрова дефініція та атрибуція творів, які складають корпус гріновських short stories.....	86
2.1.1. Новелістика в складі <i>short stories</i> : жанрологічні принципи її атрибуції.....	86
2.1.2. Корпус оповідань в світі жанрової парадигми.....	97
Висновки до розділу 2.....	109
РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ SHORT STORIES ГРЕМА ГРІНА.....	114
3.1. Системно-аналітичний аспект проблемно-тематичного діапазону short stories.....	114
3.1.1. Лейтмотиви проблемно-тематичного комплексу констант людського буття.....	123

3.1.2. Лейтмотиви антропологічного проблемно-тематичного комплексу.....	130
3.1.3. Лейтмотиви проблемно-тематичного комплексу надепохальних ситуацій	138
3.2. Поетика short stories	146
3.2.1. Типологія гріновських персонажів.....	146
3.2.2. Особливості хронотопу гріновських новел і оповідань.....	158
3.2.3. Комічне в структурі наративу новел і оповідань.....	174
Висновки до розділу 3	205
ВИСНОВКИ	213
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	221
ДОДАТОК А.....	247
ДОДАТОК Б.....	249

ВСТУП

Актуальність дослідження. Одним з найбільш яскравих представників сучасної англійської літератури є, за загальним визнанням, Грем Грін (Graham Greene, 1904-1991), письменник, без якого, за слушним зауваженням В. Бібіхіна, «літературу ХХ століття вже не можна уявити» [30]. У читацьку свідомість і в історію англійської і світової літератур Грем Грін увійшов насамперед як блискучий майстер романного жанру. Його романи «Стамбульський експрес», «Брайтонський льодяник», «Сила і слава», «Суть справи», «Тихий американець», «Наша людина в Гавані», «Комедіанти», «Почесний консул», «Людський фактор», «Монсеньйор Кіхот» заслужили широке визнання і перекладені багатьма мовами світу, в тому числі і українською («Тихий американець», «Наш резидент у Гавані», «Комедіанти», «Капітан і ворог», «Монсеньйор Кіхот»).

Один з найвідоміших англійських письменників ХХ століття Івлін Во вважав Г. Гріна найвидатнішим класиком нашого часу. Цю ж думку поділяли і Чарльз Персі Сноу, і англійські критики в особі Д. Лоджа, Г. Сміта, Р.Чепмена, Г. Донахі.

Одностайні в оцінці Гріна як видатного романіста і багато інших англійських письменників зі світовим ім'ям. Така, наприклад, думка Вільяма Голдінга, нобелівського лауреата з літератури, який писав: «Кращі з його романів залишаться в пам'яті як зразки літературної довершеності. Гріна будуть читати і пам'ятати, як письменника, який зафіксував свідомість і тривоги людини ХХ століття» [60].

«Найвеличнішим з наших живих письменників» [60, с. 175] назвав його один з відомих англійських письменників другої половини ХХ століття Кінгслі Еміс. «Кращим романістом серед тих, хто пише англійською мовою» [60, с. 176] вважає його і Вільям Тревор, а Джон Ле Карре, кажучи про «велику магію» гріновських книг і про спроби англійських літературних чиновників скинути письменника з п'єдесталу, заявив, що «Грін буде жити і приголомшувати ще довго після того, як ці наклепники зійдуть зі сцени.

Тому що у нього було все, про що вони могли тільки мріяти: гострий розум, відточене перо, вміння ліпити характери, будувати сюжет, і головне – всепоглинаюче, величезне співчуття, завдяки якому він залишиться серед перших імен світової літератури» [60, с. 175].

Лише деякі з відомих англійських письменників ХХ століття, серед яких Ентоні Берджес і Джон Фаулз, висловлюють сумніви, що Грін був великим письменником, але при цьому Фаулз визнає, що саме Гріну «вдалося так чудово відобразити нещасну душу нашого століття, в цьому його значення. Він був великим художником, великим майстром і великим оповідачем» [60, с. 176].

«Одним з найбільш великих романістів свого століття, якщо не всієї історії англійської літератури, настільки багатой талантами» [268, р. 1], визнає його французька критика, вважаючи, що саме романи «поставили Г. Гріна на вершину британської літератури» [268, соув.,р.4]. Відомий французький літературознавець Фредерік Регар, один з авторів «Історії англійської літератури», називає письменника «самим читаним з усіх «серйозних» романістів 30-х, 40-х (і післявоєнних) років, безсумнівно також, найзагадковішим серед них, який водночас залишається самим забутиим критикою» [305, р. 622].

Тут однак слід уточнити, що бібліографія робіт про творчість Гріна нараховує більше ніж дві тисячі статей, монографій, дисертацій, До того ж більше двадцяти монографічних досліджень вийшло в світ уже після смерті письменника. Значний внесок у вивчення творчості Гріна внесли російські (Г.Анікін, Г.Анджапарідзе, С.Белза, В.Івашева, С.Філюшкіна) й українські дослідники (Н.Жлуктенко, А.Міхільов, К.Шахова; автори кандидатських дисертацій В.Кальницька, Ю.Казанова, Г.Костенко, Л.Присяжнюк), які визнавали високий художній рівень майстерності письменника, гуманізм і філософсько-моральну глибину проблем, які він осмислює.

Так, наприклад, С. Белза пише, що Грін за життя заслужив «право на звання класика англійської літератури» завдяки «художній якості і захопленості написаних ним книг», інтерес до яких обумовлений тим, «що в природі його таланту – виокремлювати великі художні та моральні узагальнення з найгостріших конфліктів сучасності» [36, с. 5]. Подібну ж думку висловлює Г. Анджапарідзе, відносячи до переваг письменника те, що він, подібно Т. Гарді, А. Беннету і У.Фолкнеру, створив «свій єдиний і неповторний світ, об'єднаний типами героїв і спільністю поставлених проблем – тих самих вічних або «проклятих» питань, які актуальні в будь-яку епоху і на будь-якому краю землі» [17, с. 31].

Так само високо оцінюють творчість Гріна і українські дослідники. Зокрема, К.Шахова пише: «Серед найбільш великих письменників Англії ХХ століття Грехем Грін займає почесне місце. Він, безумовно, один з видатних романістів світового масштабу», і додає, що він «гуманіст» і що «провідна риса» його творчості – «пристрасне бажання знайти людське в людині» [203, с.210-211]. Її точку зору поділяють і інші українські дослідники, навіть автори «Історії зарубіжної літератури ХХ ст.» (2010), які обмежилися лише короткою згадкою про письменника як про одну з найбільш помітних фігур повоєнної англійської літератури... журналіста, драматурга, автора гостросюжетних детективів і соціально-філософських романів [90, с. 262].

Важливо відзначити, що слава Грема Гріна переважно пов'язана з його романами. Однак не можна забувати, що Грін одночасно був і блискучим майстром малої прози – *short stories*, яка до сих пір практично не досліджена. Якщо про гріновські романи написано десятки монографій та дисертаційних досліджень, то про його малу прозу є лише загальні судження [263, соv. 4; 264, соv. 4], передмови до деяких збірок *short stories* [62, С.5-9; 89, с.3; 272, р.7-12; 264, р. VII-XVII] та короткі видавничі довідки, що передують перекладам [51, с.2; 53, с.2]. Це стосується як англо-американської, західної, так і радянської / пострадянської літературної критики.

Про цю ситуацію добре сказав сам Грін. У передмові до збірки своєї малої прози «*Collected stories*» (1972), яка містила тридцять вісім творів, Грін писав: «Сьогодні, коли цей товстий том лежить переді мною, я починаю розуміти, що з перших днів своєї діяльності я був по суті справи автором оповідань, – вони зовсім не «начерки», якими я їх раніше вважав. І все-таки, хоча багато з оповідань, представлених в цьому томі, можливо, найкраще з того, що я коли-небудь писав, мене сприймають як романіста, який іноді писав оповідання, так само як деякі новелісти (Мопассан, В. Прітчett) іноді писали романи» [284, р. 272].

На сьогодні його перу належить більше п'ятдесяти творів цього жанру. Перше повне видання *short stories* Гріна було здійснено лише у 2005 році англо-американським видавництвом *Penguin Classics* і включало в себе 53 твори [264], а видання гріновських перекладів малої прози на французьку мову під назвою «*Nouvelles completes*», що вийшло в 2013 році [268; 269], налічує 54 за рахунок включення відсутнього в англійському виданні *short story* «*The Stranger's Hand*» (1949).

Перші доступні українському читачеві «оповідання» Гріна (саме так був позначений видавцем жанр) вийшли в перекладі російською мовою в журналі «Иностранная литература» (1957 р., №10): «Кімната в підвалі» (*The Basement Room*), «Особливі обов'язки» (*Special Duties*) і «Одного поля ягоди» (*When Greek Meets Greek*). На сьогодні російською мовою перекладено майже половину новел і оповідань письменника.

Українською мовою перекладено дитячу казку Гріна «Пожежний візок» (1968) та оповідання «Останнє слово» (*The Last Word*). Звичайно, подібна ситуація не сприяла широкому знайомству української аудиторії з оповіданнями і новелами Гріна, а отже, і науковому інтересу до них. Водночас мала проза письменника позначена високими художніми достоїнствами і потребує їх осмислення як ще одна яскрава і самобутня грань його таланту.

Звертає на себе увагу різнобій в жанровій дефініції гріновських *short stories* при перекладі їх на інші мови. Так, зокрема, у французьких перекладах вони позначені як «новели», а в критиці називаються то «новелами», то «оповіданнями»; в російських – як «новели» або «оповідання», в українських – як «оповідання».

Ця жанрова невизначеність таїть в собі небезпеку неадекватного розуміння їх ідейно-сміслового і естетичного змісту. Адже жанрова форма, якщо виходити з теорії жанру (М. Бахтін, Р. Уеллек і О.Уоррен, Н. Лейдерман, Т. Бовсунівська і ін), – це модель, яка задає властиві даному жанру параметри світосприйняття і художнього відтворення. Зважаючи на це, визначення жанрової приналежності є основоположним дослідницьким завданням при вивченні всього корпусу *short stories* Грема Гріна.

Крім виявлення жанрової атрибуції *short stories*, осмислення потребує і їх проблемно-тематичний комплекс, і їх поетика. Вирішення цього вперше впровадженого в українському літературознавстві завдання є і **актуальним, і науково значущим**, оскільки, з одного боку, розширює уявлення про творчий діапазон визнаного класика світової літератури ХХ століття, а з іншого – є новою сторінкою гріновського контексту в українському науковому дискурсі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано відповідно до теми міжкафедральної науково-дослідної роботи Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили «Літератор-інтелектуал в міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності», реєстраційний №0117U0004 46. Тема дисертації затверджена Вченою радою Чорноморського національного університету імені Петра Могили (протокол № 8 від 13 квітня 2017 року).

Мета роботи: встановити жанрову приналежність складових корпусу *short stories* творів Грема Гріна, виявити й описати їх проблемно-тематичний комплекс і здійснити поетологічний аналіз новел і оповідань з метою

встановлення властивих їм художніх засобів в їх функціонально-змістовній і естетичній ролі. Мета передбачає **вирішення наступних завдань:**

- систематизувати науково-критичні роботи про *short stories* Г.Гріна, виділивши основні тенденції та дискусійні питання їх рецепції;
- сформувані теоретико-методологічні засади дослідження малої прози письменника;
- уточнити жанрову приналежність творів, які складають корпус *short stories*, систематизувати їх види і виявити притаманну їм специфіку;
- проаналізувати проблемно-тематичний комплекс малої прози Г.Гріна, виявити і систематизувати домінуючі теми і мотиви;
- виявити і описати типологію персонажів малої прози письменника;
- розглянути специфіку створення просторово-часової картини світу в новелах і оповіданнях;
- виявити форми комічного і їх функціонально-сміслову роль в наративній структурі гріновських новел і оповідань;

Об'єктом дослідження є твори малої прози Грема Гріна, позначені ним як «*short stories*».

Предмет дослідження – жанрові, проблемно-тематичні та поетологічні особливості *short stories* Грема Гріна.

Мета і завдання дисертації зумовили використання таких методів дослідження: *біографічного та культурно-історичного* (форми відображення соціально-політичної атмосфери епохи, життєвого досвіду і мандрівних вражень Гріна, відомого як одного з найбільших письменників-мандрівників нашого часу, в його новелах і оповіданнях), *генеологічного* (для жанрової атрибуції складових корпус малої прози творів, їх класифікації та виявлення їх специфіки), *структурного* (для виявлення та концептуалізації рівнів текстової структури новел і оповідань Г. Гріна), *close reading і мотивного аналізу* (для виявлення провідних тем і мотивів, характерних для малої прози письменника), *хронотопного аналізу* (як способу виявлення специфіки сюжетної побудови і образотворчості), *сучасної наратології* (осмислення

оповідних структур гріновської новелістики та оповідань), *психоаналітичного* (для виявлення та інтерпретації глибинних, «породжуючих» імпульсів, що лежать в основі ряду гріновських психологічних *short stories*), *цілісно-інтегрального* (синтезування і зведення в єдину систему результатів, отриманих за допомогою всіх задіяних підходів).

Наукова і методологічна база дисертаційного дослідження спирається на фундаментальні положення робіт класичного і сучасного літературознавства з теорії жанру і дискурсу (М. Бахтін, Т. Бовсунівська, Р. Годен, В. Жув, Н. Копистянська, Н. Лейдерман, Е. Мелетинський, Н. Римарь, В. Скобелев, Н. Тамарченко, Ц. Тодоров, В. Тюпа, Р. Уеллек і О. Уоррен, С. Шарифова, Б. Ейхенбаум); теорії хронотопу, мотиву, проблемно-тематичного і художньо-сміслового рівня (М. Бахтін, Ю. Борев, Л. Виготський, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, Л. Бабенко, Ю. Казарін, І. Силантьєв, В. Тюпа, Е. Шестакова, К. Уїлбер); теорії наративу (М. Бахтін, Ж. Женетт, Д. Бержез, В. Жув, І. Рейтер і ін.) і дискурсів фантастичного (Ст. Лем, Е. Ковтун, Ж. Садуль, Дж. Толкін, Ц. Тодоров, Т. Чернишова), психологічного (Л. Виготський, Н. Зборовська, С. Пригодій, О. Червінська, К. Г. Юнг, М. Еліаде); теорії комічного (А. Бергсон, М. Бахтін, Ю. Борев, Ф. Гефф, Б. Дземідок, Жан-Поль, Л. Карасьов, К. Честертон, О. Міхільов, Т. Рюміна). Враховано також окремі спостереження і судження з проблем сучасного літературного процесу, малої прози та творчості Г. Гріна, що містяться в роботах ряду авторів (Г. Анджапарідзе, С. Белза, З. Воронова, О. Дерікоз, Н. Жлуктенко, Д. Затонський, А. Зверев, А. Кеба, Ю. Ковальов, В. Кальніцька, С. Кумпан, В. Івашева, О. Міхільов, В. С. Моем, В. Сорокіна, Т. Потніцева, О. Расстальна, В. Скороденко, С. Філюшкіна, М. Чобанюк, К. Шахова, Д. Лодж, І. Клоетта, Г. Сміт, Ф. Стретфорд, П. Айер, І. Д. Філіп, Н. Шеррі, М. Шелден).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертаційному дослідженні вперше в українській літературознавчий дискурс вводиться мала проза Грема Гріна, яка раніше не перекладалася

українською мовою і не досліджувалася; вперше здійснено її комплексний аналіз, що включає атрибуцію та класифікацію її жанрового складу, виявлення і опис її проблемно-тематичного змісту, домінантних мотивів і ідейно-художнього змісту; вивчена поетика новел і оповідань на рівні типології персонажа, особливостей хронотопу, наративних стратегій і функціонально-естетичної ролі комічного в структурі малої прози.

Теоретичне значення дисертаційної роботи полягає в осмисленні *short stories* як специфічної самоцінної жанрово-дискурсивної форми художньої творчості Грема Гріна, в уточненні атрибутивних ознак жанрових форм його малої прози, ролі комічного в наративі її жанрових форм, а також в запропонованих підходах, які можуть бути використані в подальших дослідженнях аналогічних аспектів художнього процесу.

Практичне значення дисертаційної роботи полягає в тому, що вона вводить в український літературознавчий простір новий аспект творчості одного з найвідоміших класиків світової літератури ХХ століття, розширює уявлення про масштаб його творчості, а матеріали і результати дослідження можуть бути використані в курсах з вивчення англійської літератури ХХ століття, спецкурсах і спецсемінарах, при написанні курсових і дипломних робіт.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота виконана автором одноосібно, без співавторів.

Апробація положень дисертації здійснювалася на міжнародних, всеукраїнських та міжвузівських наукових конференціях.

Міжнародні: Міжнародна науково-практична конференція «Таврійські філологічні наукові читання» (м. Київ, 27-28 січня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (м. Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.), Міжнародна наукова конференція «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.»: II Мішуковські читання (м. Херсон, 13-14 жовтня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Концептуальні проблеми

розвитку філологічних наук у сучасному полікультурному просторі» (м. Київ, 21-22 вересня 2018 р.).

Всеукраїнські: Всеукраїнська науково-практична конференція «XIII Гоголівські читання» (м. Полтава 3-4 квітня 2017 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (м. Миколаїв, 28 квітня 2017 р.) , Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» (м. Херсон, 19 травня 2017 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Літератор-емігрант і мандрівник: свідомість, ідентичність, пам'ять у змінному краєвиді» (м. Миколаїв, 27 квітня 2018 р.).

Міжвузівські: I Міжвузівська науково-практична конференція «Теоретичні та практичні аспекти викладання іноземних мов, перекладу, психології, та світової літератури» (м. Київ, 28 лютого 2017 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 статей, з яких 4 - в спеціалізованих виданнях, 1 – в зарубіжних виданнях.

Структура і обсяг роботи: дисертаційне дослідження складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (351 позиція) та двох додатків. Загальний обсяг дисертації - 249 сторінок, з яких 220 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. SHORT STORIES ГРЕМА ГРІНА У НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

1.1. Місце short stories в творчості письменника і ступінь їх наукового осмислення.

Говорячи про Грема Гріна, критики, а так само і читачі, перш за все думають про нього як про романіста, а найчастіше, тільки як про романіста. І справді, його романи, починаючи з 30-х років [хоча перший його роман «Людина всередині» (*The Man Within*) був опублікований в 1929 році], аж до кінця 80-х років ХХ століття незмінно залучали до себе широку увагу читаючої публіки і перекладалися багатьма мовами світу.

За цей час він написав близько трьох десятків романів, серед яких були такі загальновідомі, як «Стамбульський експрес» (*Stamboul Train*, 1932), «Мене зробила Англія» (*England Made Me*, 1935), «Брайтонський льодяник» (*Brighton Rock*, 1938), «Сила і слава» (*The Power and the Glory*, 1940), «Суть справи» (*The Heart of the Matter*, 1948), «Кінець одного роману» (*The End of the Affair*, 1951), «Тихий американець» (*The Quiet American*, 1955), «Наша людина в Гавані» (*Our Man in Havana*, 1958), «Ціною втрати» (*A Burnt-Out Case*, 1961), «Комедіанти» (*The Comedians*, 1966), «Подорожі з моєю тітонькою» (*Travels With My Aunt*, 1969), «Почесний консул» (*The Honorary Consul*, 1973), «Людський фактор» (*The Human Factor*, 1978), «Доктор Фішер з Женеві, або Вечеря з бомбою» (*Doctor Fisher of Geneva, or the Bomb Party*, 1980), «Монсеньйор Кіхот» (*Monsignor Quixote*, 1982), «Капітан і ворог» (*The Captain and the Enemy*, 1988).

Переконливим підтвердженням рецепції науковим співтовариством Гріна як романіста є кількість присвячених дослідженню його романів монографічних робіт. У більш ніж вісімдесяти книгах про його творчість, з яких двадцять три вийшли вже після його смерті, мова переважно йде про романи письменника і лише в трьох з них в тій чи іншій мірі йдеться про його новели і оповідання [див .: 335; 330; 298].

І хоча саме романи прославили Гріна і ще за життя зробили його класиком, однак його таланти не обмежувалися рамками роману. Його перу належать три книги подорожніх нарисів «Подорож без карти» (1936), «Дороги беззаконня: Мексиканський щоденник» (1939), «В пошуках героя: Два африканських щоденника» (1961); автобіографічна диалогія, що складається з двох книг: «Частина життя» (1971) і «Шляхи порятунку» (1980); дві біографії: «Мавпа лорда Рочестера, суть життя Джона Вілмота» (1974), «Неможлива жінка: спогади Дотореси Мур з Кіпру» (1975); п'ять маленьких книжок для дітей; сім драматичних творів: «Кімната для живих», «Садовий сарай», «Ввічливий коханець», «Створення статуї», позначеної як трагіфарс, «Повернення А. Дж. Раффлза», «Будинок з репутацією» і одноактна п'єса «Так і ні»; кіносценарії; збірка віршів; величезна кількість літературно-критичних, журнальних, газетних статей і рецензій на книги інших авторів, спектаклі і фільми; численні інтерв'ю.

Значне місце в цьому різноманітті жанрів і сфер творчості займають його *short stories*, тобто мала проза – новели та оповідання, які Грін писав протягом усього свого життя. Та, власне, як і письменник він починався із створення малої прози. Якщо його перший роман був опублікований в 1929 році, то його перше оповідання «Цокання годинника» з'явилося у пресі ще в 1921 році в лондонській газеті «Стар» [112, с 265]. Два наступних його оповідання публікуються в 1923 році в оксфордському студентському журналі «Oxford outlook», редактором якого він був, – це «Спокуса Пана» (*The Trial of Pan*) і «Новий дім» (*The New House*) [60, с 33], єдине з ранніх оповідань, яке згодом включалося письменником в збірки малої прози та увійшло в повне зібрання *short stories*. Останнє оповідання «Підрозділ секретної служби» (*A Branch of Service*), витримане в гумористичному дусі, було написане Гріном в 1990 році, незадовго до смерті.

Перша ж збірка його оповідань вийшла у 1935 році в лондонському видавництві «Грессет прес», а не у 1947 році, як помилково вказує А.

Лівергант, автор однієї з останніх біографічних книг про Грема Гріна, що вийшла в 2017 році в серії «Життя чудових людей» [112, с 271].

Перша збірка називалась «Підвальна кімната і інші історії» і містила вісім з двадцяти трьох написаних на той час оповідань і новел. Зазначена же А. Лівергантом збірка під назвою «Дев'ятнадцять історій» в дійсності є другою, в яку були включені і всі вісім оповідань першої збірки.

Всього за життя Гріна вийшло близько десяти збірників його малої прози, найбільш повним з яких був збірник «Вибраних оповідань» з авторською передмовою (*Collected stories*, 1972), що містив тридцять вісім новел і оповідань. Повний же збірник гріновської малої прози (*Complete Short Stories*), як ми вже відзначали вище, англійською мовою було видано у 2005 році (містить п'ятдесят три твори), французькою мовою – в 2013 році (містить п'ятдесят чотири твори).

Таким чином, *short stories* дійсно є органічною частиною художньої творчості Гріна, жанром, з якого він починає і яким закінчує свій письменницький шлях. Якщо взяти за основу періодизацію творчого життя Гріна, запропоновану Норманом Шеррі, офіційним біографом письменника і автором тритомної праці «Життя Грема Гріна» [N. Sherry], то ми побачимо, що в першому періоді (1904-1939) він написав сімнадцять новел і оповідань, в другому (1939-1955) – тринадцять і в третьому (1955-1991) – двадцять три. І в ці ж періоди відповідно дев'ять, шість і одинадцять романів.

1.1.1. Short stories в оцінці західної критики

Інтенсивність написання *short stories* була далеко не однаковою і змінювалася від року до року. Так, в першому періоді найбільш плідними для оповідань і новел виявилися 1929 і 1936 роки, кожен з яких ознаменувався чотирма творами, а інші роки – одним-двома. У цьому ж періоді вийшов і перший збірник «*The Basement Room and Other Stories*» (1935), що мав вісім творів, на які було дві рецензії. Одна з них в «Спектейторі» [60, №727], в якому Грін працював постійним кіноглядачем, інша – в Літературному додатку «Times» [60, №726].

Другий період дав тринадцять оповідань, а найбільш інтенсивними виявилися 1940-й рік (два оповідання і новели) і 1954-й (три твори). При цьому в проміжок між 1942-1946 роками не було написано жодного оповідання чи новели. Вийшов, як ми вже згадували, другий збірник під назвою «Nineteen stories» (1947), на який вийшла лише одна чергова рецензія в «Лістєнері» [60, №826], а потім і третій – «Twenty-one-stories» (1954), що залишився зовсім непоміченим на тлі обговорення постановки гріновської п'єси «Житлова кімната» в Нью-Йорку.

Найбільш продуктивним виявився третій період і за кількістю написаних *short stories* (23), причому тільки за 1967 рік Грін написав одинадцять новел і оповідань, і за кількістю виданих збірників (5). У 1963 році виходить збірник «Почуття реальності» (*A Sense of Reality*), що мав чотири твори («Під садом»; «Візит до Морену»; «Сон в загадковій країні»; «Відкриття в лісі») і викликав непідробний інтерес критики. Після його виходу з'явилося сімнадцять рецензій, з яких шість у США і одна в Німеччині.

Спектр оцінок був досить широкий і неоднозначний. Якщо рецензент бостонського журналу «Атлантик» [60, № 1245] У. Барретт оцінив збірник як кращий вибір для читання, а рецензент «Нью-Йорк таймс рев'ю» М. Хіндус справедливо побачив у ньому звернення письменника до таємничих і загадкових явищ свідомості і душевного життя людини [60, №1252], так само як і О.Прескотт з «Нью-Йорк таймс», який звернув увагу на атмосферу подвійності, іронії і фантастики [60, №1257], то Х. А. Корку з «Нью Републік» (Вашингтон) відгукнувся про збірник різко негативно, порівнявши його зміст з запахом несвіжої риби [60, №1248]. Акцентованість моральної деградації молоді побачив у збірнику лондонський критик Д. Прайс-Джонс [60, №1258]. Дуже позитивно й об'єктивно оцінили збірник «Почуття реальності» як нову точку відліку в творчості письменника, основу якої склало звернення до вільного вимислу, до незвичайного і

екстраординарного Д. Лодж [60, №1254], А.Квінтон [60, №1259] і Дж. Вейн [60, №1261].

Збірник, що вийшов в 1967 році, «Чи можемо ми позичити вашого чоловіка? та інші кумедні історії про сексуальне життя» (*May we borrow your Husband? and other comedies of the sexual life*), в який письменник включив дванадцять написаних в 1965-1967 роках творів, також викликав широкий відгук – одинадцять рецензій, з них три – в США.

Переважає більшість рецензентів відзначила в якості позитивного моменту появу нових нюансів [60, №1330] і комічну доміную, що представлені в збірнику новел і оповідань: А. Берджесс [60, № 1332], П. Гросвенор [60, № 1335], Ч. Пурі [60, №1336]. У той же час несправедливо негативну оцінку новому збірнику дали Д. Прайс-Джонс з «Санді таймс», який назвав його «словесною майстернею з виробництва пустушок» [60, №1337], К. Тродд з «Нью стейтсмен», який не побачив в ньому нічого, крім нездорової цікавості підглядання [60, №1340], і С.Равен з «Обсервер», який взагалі не розгледів в збірнику, пронизаному духом комізму і веселої насмішкватості, «нічого смішного» [60, №1338].

«Збірка оповідань» (*Collected stories*), видана в 1972 році. найбільш об'ємна із збірок, що виходили досі (вона містила тридцять вісім новел і оповідань), хоча і не отримала широкої преси (дві рецензії на рік виходу [60, №1445; 1448] та дві рецензії в 1973 році [60, № 1466; 1482]), але справила значний вплив на подальше ставлення критики до малої прози Гріна.

Справа в тому, що збірник містив авторську передмову, в якій Грін вперше докладно виклав своє ставлення до *short stories* і визначив їх місце в своїй творчості, парадоксально вивівши їх на перший план і віддавши їм перевагу перед своїми романами «Зараз, – писав він, розмірковуючи над томом готових до видання оповідань, – я віддаю собі звіт в тому, що з самого початку я весь час дійсно був автором *short stories* – вони зовсім не «начерки», як я назвав їх у вступній замітці до мого першого тому *short stories*. «Закінчення свята» було написано в 1929 році, коли був

опублікований мій перший роман. ... Проте, хоча я задоволений більшістю цих оповідань (я вірю, що нічого кращого, ніж «Руйнівники», «Останній шанс містера Лівера», «Під садом», «Дешевий серпень», я не написав, я залишаюся в категорії (in the field) романіста, якому траплялося писати *short stories*, так само, як деякі автори *short stories* (Мопассан і Віктор Прітчетт), яким іноді траплялося писати романи. Це не поверхнева і навіть не технічна відмінність як між художником, який пише маслом, і художником, який малює аквареллю; це, звичайно, і не відмінність цінності. Це відмінність між двома різними шляхами життя» [264, р. 272].

У цій передмові, яка потім з незначними змінами увійшла в автобіографічну книгу «Шляхи порятунку» (що говорить про принципову важливість викладених тут роздумів), Грін роз'яснює своє бачення жанрів роману і оповідання. Роман для нього пов'язаний з досить тривалою роботою, в процесі якої письменника може долати втома, виникати непередбачені моменти, викликані появою менш значних персонажів, здатних захопити «і почати несподівано диктувати свої слова і дії» [284, р. 271].

З іншого боку, роман, для написання якого потрібні роки, змінює не тільки характери героїв у міру їх просування в сюжеті, а й самого автора: «автор до кінця книги вже не та людина, якою був спочатку ... він сам розвинувся разом з ними, а це завжди викликає почуття незавершеності твору; роман рідко може досягти тієї досконалості, яку можна побачити в оповіданні Чехова «Дама з собачкою» [284, р. 271].

Грін вважає роман специфічною формою терапії, свого роду порятунком (escape) творчої особистості від властивого людині почуття недосконалості життя і трагедійності людського буття, але формою, що вимагає граничної напруги сил в гармонізації і логічно-смісловій завершеності вчинків, думок, суджень, саморозвиваючихся персонажів. Оповідання же він розглядає як другу, так само ефективну і настільки ж

самоцінну, але менш затратну за часом форму порятунку і творчої самореалізації.

Тут же він уточнює, що незважаючи на уявну простоту, а також і можливість абсолютного контролю наративом *short story* в силу її малого обсягу (як він самовпевнено вважав на початку творчого шляху), створення її все ж пов'язане із значними проблемами. Тепер, каже він далі: «Коли я починаю писати оповідання, я знаю тільки його загальні контури, – несподіванок тому значно менше, ніж в романі, але вони все ж трапляються. Вони проявляються в несподіваній формі пропозицій, у раптово виникаючих судженнях, в іскристому блиску діалогу; вони виникають, немов прохолодний напій для пересохлого рота» [284, р. 272].

Ось чому, пише він: «Мої оповідання можна розглядати як колекцію виходів із романного світу, навіть, якщо хочете, втеч, і я можу їх значно легше перечитувати, оскільки вони не примушують слідувати по п'ятах усього життя. Я можу їх переглядати вільно, подібно фотографіям в альбомі, зробленим в різні святкові дні. Звичайно, вони зберігають спогади, часом спогади нещасливі, але я перевертаю сторінку – і наступне зображення вже не має зв'язку з попереднім» [284, р. 274].

Важливою особливістю *short stories* Грін вважає їх укоріненість у дійсності, в життєвій реальності, ось чому кожне його оповідання – це особисто пережиті події, як у випадку із збіркою «Чи можемо ми позичити вашого чоловіка?» або з образами, навіяними сновидіннями, як у випадку з оповіданнями збірника «Почуття реальності» [див.: 284, р. 274].

Крім того, *short stories*, починаючи з раннього оповідання «Я - шпигун» (1930), були для нього безцінною школою простоти і правдивості оповіді, «мовної простоти і почуття живого життя», яких, за його словами, «так категорично не вистачало» [284, р.272] його першим романам «Ім'я дії» і «Чутки в ночі» (інший переклад - «Гомін в сутінках»), написаних в стилі претенційної патетики і відірваних від реальності, «абсолютно неживих» [55, с.70], що могло погубити його як письменника.

І справді, ситуація для Гріна після публікації цих двох романів, написаних згідно з договором з видавництвом «Хайнеманн», виявилася провальною. Крім того, що вони принесли видавництву значний фінансовий збиток і зробили Гріна боржником на роки вперед, вони, до того ж, зазнали ще і зневажливої критики.

«Рецензії, - пише А. Лівергант, - були ахові, похвали, як висловлюються англійці, сприймалися «*tonque in cheek*» (тобто «не могли сприйматися серйозно»). «Містер Грін - такий рішучий і послідовний романтик, - з відвертим знуцанням писав про «Чутки в ночі» «Ньюстейтсмен енд Нейш», - що важко повірити тому, що він пише. «Містер Грін - один з тих авторів, кому є що сказати, але він настільки високопарний, що сказати не виходить», - вторить йому «Спектейтор». «Букмен» назвав «Ім'я дії» «безхитрісною історією з надуманим сюжетом», а Івлін Во зайвий раз підтвердив репутацію нещадного сатирика, назвавши свою рецензію «Іменем розуму» [112, с. 68].

Сам же Грін, пізніше, вже будучи живим класиком і повертаючись до цього кризового періоду в своєму житті, коли він навіть збирався розпрощатися з кар'єрою письменника, ще більш критично оцінив ці романи в «Шляхах порятунку». «Обидві ці книги, - писав він з властивою йому відвертістю, - настільки погані, що цього не здатна передати жодна критична стаття - проза монотонна і пишномовна, а у випадку з «Чутки в ночі» і претензійна ... характери відсутні» [284, р. 16-17].

І на підтвердження своїх слів наводить деякі зразки власних стилістичних викрутасів: «Засушена квітка поникла на тротуар, ніби револьвер»; «Звуки далеких голосів розсипалися над ним, подібно до насіння опійного маку, що приносить спокій»; і тут же помпезна метафора, якою я зобов'язаний Конраду і яку вважаю найгіршою: «Годинники струшували з себе тягар часу» [284, р. 18].

Із сказаного можна зробити висновок, що Грін акцентує увагу на двох принципових моментах. Перший полягає в утвердженні жанру роману і

жанру *short story* як двох естетично рівнозначних для нього форм художньої творчості, проте перевагу він все ж віддає оповіданню. Другий момент полягає у визнанні того, що саме *short stories* зіграли вирішальну роль в становленні естетичних принципів його творчості, орієнтованих на осмислення і зображення сучасної йому реальності і буття людини саме в цій реальності.

Вихід збірки «Collected stories» (1972) з авторською передмовою не відразу змінив ставлення критиків до оповідань Гріна як художньо значущої частини його творчості (так, наприклад, опублікована в 1981 році збірка «За мостом і інші оповідання», що налічувала тринадцять творів, не викликала в пресі жодного відгуку).

Натомість збірка «Collected short stories» (1986), яка є зібранням з трьох раніше опублікованих збірок: «Двадцять одне оповідання», «Почуття реальності» і «Чи можемо ми позичити вашого чоловіка?», що зберегла первісне розташування творів всередині кожної з них та отримала найвищі оцінки англійських критиків.

Четверта сторінка обкладинки збірки свідчила, що це «чудове зібрання блискучих оповідань, заснованих на людському досвіді» містить в собі широкий спектр почуттів і переживань – «любовні зв'язки, омани, захоплення, фантазії, міфи, легенди і світ мрій, страхи, співчуття і насильство» [263, cover 4].

Три збірки, що виходили раніше і про які йтиметься далі, зібрані тут, – «це тридцять сім надзвичайно цікавих оповідань, які роковують Грема Гріна як майстра контрастних оповідних тональностей – часом цинічних, грайливих і легковажних, часом вишукано-зворушливих і філософських. Кожна з них підтверджує висловлювання В. С. Прітчетта, що «у сучасній Англії немає кращого оповідача». Рецензент з «Скотсмена» називає Гріна «одним з найбільш витончених з нині живих англійських письменників, який є майстром сюжету, характеру, креативної структури, а також проникливої і різноманітної прози», а Девід Холлоуей з «Дейлі телеграф» завершує список

похвал Гріна наступним судженням: «він має неперевершену здатність змусити читача вірити тому, що він розповідає» [263, cover 4].

Остання опублікована за життя письменника збірка – «Останнє слово» та інші оповідання» («The Last Word and Other Stories»), яка складається з дванадцяти творів, причому чотири з них були написані в останні роки і раніше не публікувалися («Останнє слово», 1988; «Момент істини», 1988; «Спогади старої людини», 1989; «Підрозділ секретної служби», 1990); два твори, що були написані в 1929 році, один з яких, «Новий дім», який раніше не входив в жоден із збірників, а інші представляли твори 1940-1950-х років.

Критика прийняла цю збірку досить стримано. На неї вийшло лише три рецензії в лондонських журналах, зміст яких зводився до завуальованих суджень щодо згасання таланту автора: «Грін з ящика письмового столу» («Спектейтор» [60, № 1721]); «Тінь в сутінках» («Гвардіана уїклі» [60, №1722]); «Останні речі» («Нью стейтсмен» [60, № 1723]).

І тим не менш певний інтерес до *short stories* Гріна все ж намітився. Дослідник гріновської творчості Філіп Стретфорд, автор монографії «Віра і художня література: творчий процес у Гріна і Моріака» і укладач книги «Кишеньковий Грем Грін» (1973), куди увійшли фрагменти найкращих романів, літературно-критичні та публіцистичні праці, відібрані за участю письменника, включив і шість оповідань («Кінець гри», «Невинний», «Руйнівники», «Благословення», «Шокуючий випадок» і «Дешевий серпень»).

«Моєю стратегією, – писав він у «Видавничій передмові» до розділу «Белетристика», – було привести в рівновагу уривки з восьми романів з шістьма *short stories*», які «були обрані, щоб показати не тільки послідовність гріновського мислення, а й його багатосторонність як оповідача» [340, р. 28]. Тобто він як би закріплював висловлену в 1972-му році думку про вирішальну роль і місце *short stories* в його творчості.

На *short stories* Гріна звернув увагу і автор однієї з кращих робіт про творчість письменника, професор університету Стірлінга Грехем Сміт, який

опублікував в 1986 році монографію під назвою «The Achievement of Graham Greene», яку можна перекласти і як «Досягнення Грема Гріна», і як «Подвиг Грема Гріна». І хоча Г.Сміт в своєму дослідженні зачіпає всі аспекти творчості письменника, в основному воно все ж присвячено його романам, які він розглядає в зв'язку з ключовими аспектами епохи. Це перш за все проблеми ролі і призначення художньої творчості, література і політика, умови людського буття і віри.

Саме зосередженість Гріна на екзистенціальних і моральних аспектах людини в їх органічній співвіднесеності з соціальною та політичною дійсністю свого часу вберегли письменника, вважає Г.Сміт, від двох крайностей літературного процесу ХХ століття – художніх експериментів і спокус бестселера і зробили його провідним англійським романістом.

Його незліченні поїздки по континентах і країнах, в яких виникали екстремальні для людини умови, репортажі та статті з цих місць, його прагнення випробувати всі літературні жанри, – все це, на думку Г.Сміта, є свідчення його живого інтересу до реального життя своєї епохи. Тому Грін і є «письменником в глибокому, так само як і в найширшому сенсі цього поняття, для якого писати настільки ж необхідно, як і дихати» [335, р. 195-196].

На підтвердження цього судження він наводить статистику написаного Гріном з 1932 по 1942 рік, яку зібрав інший дослідник Гріна – Філіп Стретфорд. Вона дійсно вражає. За цей період Грін опублікував тільки в «Спектейторі» 44 есе і оповідання, плюс 384 журнальних статті, в яких йшлося про 860 книг, фільмів і п'єс. До цього слід додати ще 8 романів, що вийшли в цей же час.

Однак при всій вірності суджень Г. Сміта про більшість аспектів творчості письменника, його оцінка гріновських *short stories* уявляється досить спірною. Так, говорячи про високі гідності його романів, він заявляє, що «жодна з *short stories* і драм, наприклад, не досягає рівня його найкращих романів» [335, р. 196]. Розглядаючи в загальних рисах деякі твори малої

прози, дослідник різко негативно відгукується про психологічну новелу «Порнофільм» з глибоким екзистенційним сенсом як про «популярну белетристику повністю збиткового сорту» [335, р. 196]. Подібна література, пише він далі, розкриває всю механічну глянцевість журналів, які скандально експлуатують «дві спокуси багатьох бестселерів – цинізм і сентиментальність» [335, р. 197].

Це, на його думку, властиво збірці «Ми можемо позичити вашого чоловіка?» і оповіданню «Два ніжних серця», присвячених, як він стверджує, темі гомосексуалізму. До числа кращих *short stories* він відносить «Кінець гри» (1929), «Кімната в підвалі» (1936), «Поїздка за місто» (1937). Нагадаємо, що сам Грін своїми кращими оповіданнями вважав «Руйнівників», «Останній шанс містера Лівера», «Під садом» і «Дешевий серпень».

Завершуючи розмову про малу прозу, він ставить в провину Гріну «схематичний характер більшості оповідань і п'єс» і бачить перевагу його романів в тому, що стислість і напруженість деталей в них «наповнює плоттю і кров'ю основу теми і ідеї» [335, р. 198-199]. Дискусійність подібних оцінок малої прози Гріна, на наш погляд, обумовлена тим, що вона спирається, по-перше, на дуже вузьке коло обраних творів і, по-друге – на їх досить поверхневий аналіз.

Автор іншого великого за обсягом дослідження про життя і творчість письменника «Квест для Грема Гріна» У.Дж.Уест, що вийшло в 1997 році, взагалі утримується від оціночних суджень *short stories*. Він обмежується лише деякими зауваженнями про випадковий збіг назви збірки Гріна «Дев'ятнадцять оповідань» і збірки Дж. Д. Бересфорда «Дев'ятнадцять вражень» та стислим викладом оповідання «Спроба порозуміння» з гріновської збірки [349, р. 137-138]. В іншому місці він наводить гріновські висловлювання про оповідання як форму терапії і про обставини створення їм збірки «Ми можемо позичити вашого чоловіка?» [349, р. 200-202, 208].

На відміну від Г. Сміта і У. Д. Уеста, М. Шелден, автор талановитого, але скандально тенденційного, за зауваженням Д. Лоджа, дослідження про Гріна [122, с. 204] «Людина всередині» (1994), приділяє *short stories* значно більше уваги. Зокрема, він розглядає (або згадує) такі твори малої прози письменника, як «Друга смерть», «Найкращий доказ», «Під садом», «Кімната в підвалі» і знятий на її основі фільм «Повалений ідол», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Лейтенант вмирає останнім», «Люди за роботою», «Останнє слово», «Руйнівники», «Рука іноземця».

Однак його не цікавлять їх художньо-естетичні достоїнства або недоліки. Він розглядає їх у психологічній площині, намагаючись виявити в них психічні комплекси, нездорові захоплення, непорядні вчинки і таємні вади, нібито приховувані письменником від очей публіки.

Так, наприклад, він приписує Гріну антисемітизм і «пристрасть до гомосексуалізму» [330, р. 74] і стверджує, що тема гомосексуалізму пронизує усі гріновські твори від початку і до кінця. Його герої-чоловіки незмінно шукають якихось незрозумілих відносин з іншими чоловіками [330, р. 73]. На підтвердження своїх суджень він наводить, крім ряду романів («Людина всередині», «Брайтонський льодяник», «Суть справи», «Кінець одного роману» та ін.), такі оповідання, як «Кімната в підвалі», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», до того ж в оповіданні «Кімната в підвалі» він бачить ще й дитячі комплекси, пов'язані з матір'ю.

На непереконливість цих суджень звернув увагу Девід Лодж, письменник і один з перших дослідників творчості Гріна. Він пише: «Однак між цими двома реченнями немає логічного зв'язку. Шелден змішує гомосексуальний потяг (а ми не маємо жодних свідчень того, що Грін відчував або практикував щось подібне) з тісними дружніми відносинами, що зв'язують хлопчиків, а потім і дорослих чоловіків, що було неминучим наслідком роздільного навчання, типового для англійських приватних закритих шкіл та університетських коледжів в молоді роки Грема Гріна» [122, р. 206].

Настільки ж непереконливе й трактування М. Шелденом сенсу оповідання «Руйнівники» як «прикладу особистої зради» [330, р. 11] своєї дружини Вівіан, почуття провини перед нею і прагнення допомогти їй та захистити її від негараздів воєнного часу [див.: 330, р. 419-420].

У той же час не можна не віддати йому належне за цікаві зауваження з приводу оповідань «Друга смерть» і «Найкращий доказ», які він розглядає як прояви дійсного інтересу Гріна до проблеми смерті і можливості воскресіння та другого життя, що хвилювала його у свій час. Заслуговує на увагу і його думка про те, що оповідання «Під садом» таїть в собі багато автобіографічних даних, включаючи місця його дитинства і юнацьких років. На його думку, основу оповідання становить біографія письменника, а оповідання є «найкращою дорогою для пошуку відповіді на питання, що ж собою представляв підліток Грін, який став письменником, що «спеціалізувався на створенні закритих історій і зашифрованих правд» [330, р.61].

Більш того, один з персонажів цього оповідання, Джевітт, прототипом якого є садівник маєтку, в якому юний Грін проводив канікули, є, за твердженням М. Шелдена, «ключем до більшої частини гріновської творчості і важливою відсутньою ланкою у біографії романіста» [330, р.49].

Є у нього і цікаві відомості про умови створення оповідань воєнного часу, зокрема таких, як «Люди за роботою» і «Лейтенант вмирає останнім». Останній з них, в якому мова йде про те, як сільський браконьєр розправляється з німецьким десантним загonom, що таємно висадився в Англії, Грін опублікував в американському журналі для широкої публіки «Collier's», майстерно приховавши згадку про свою роботу в Міністерстві пропаганди.

Оповідання з'явилось в журналі 29 липня 1940 року, через кілька тижнів після виведення британського експедиційного корпусу з-під Дюнкерка після запеклих боїв з гітлерівськими військами. М.Шелден вважає час публікації вдало обраним, щоб показати Америці мужність британського

народу і спонукати її до надання «всебічної допомоги у війні проти нацистської агресії» [330, р. 286].

Що ж стосується його художньої гідності, він обмежується коротким зауваженням: «На перший погляд, він здається ідеальним для цієї мети» [330, р. 264]. Потім після викладу його фабули робить парадоксальний висновок: «Якби витончений німецький пропагандист написав це оповідання, він не зміг би зробити нічого кращого, щоб виставити в поганому світлі Англію для американської публіки» [330, р. 288]. Тобто М. Шелден імпліцитно дає зрозуміти, що оповідання Гріну не вдалося.

Щодо ґрунтовної і системної роботи про *short stories* Гріна, такою можна вважати «Введення» Піко Айера до «Complete Short Stories» (2005). Зупиняючись на аналізі лише кількох творів («За мостом», «Одного поля ягоди», «Невинний», «Під садом», «Дешевий серпень») і загальній характеристиці п'яти попередніх збірок, які увійшли в книгу, він робить спробу виділити і описати основні наративні параметри малої прози письменника, хоча і без урахування їх жанрової специфіки.

В якості основних характеристик гріновської оповідної манери, він вважає його «здатність поєднувати одночасно сумне і смішне, його майстерність створення надзвичайно складного сплетення емоційного і політичного, його художню манеру, що викликає потрясіння». Ця своєрідність призводить до того, вважає він, що «його мала проза (*short fiction*) залишається недооціненою. Класичні майстри *short stories*, – пише він, – (скажімо, Чехов або друг і сучасник Гріна В.С. Прітчетт) є майстрами одного модусу, або характеру, або атмосфери гуманістичної іронії; провідною ж характеристикою Гріна, в порівнянні з ними, є його подвійність (*doubleness*), яка спонукає його до розширення простору ущільненого сюжету» [264, р. VIII].

В якості однієї з домінантних художньо-естетичних рис гріновського наративу він називає комічне начало і розглядає як зразок раннього комізму *short story* «Одного поля ягоди» (1941). Він виділяє також ряд провідних

мотивів творів малої прози: крихкість і вразливість людського життя, безкінечність людського буття між життям і смертю і між добром і злом, співчуття будь-якій людині, мотиви підсвідомості і світу мрій.

Найсильнішою стороною гріновського таланту він вважає різноманіття нюансів в зображенні людини і незмінне співчуття йому в творах малої прози. «Комедія і людська вразливість одночасно, – пише він, – особлива суміш Гріна – це складова його сильної сторони, що корениться в нюансах і «крижинки в серці» (метафора Гріна, що передбачає певну об'єктивну відстороненість. – М. Алатея) і не кидається в очі насмішкою в зображенні героїв ...» [264, р. XVI].

Пафос його роботи полягає в утвердженні художньої цінності і філософсько-моральної глибини гріновської малої прози, яка не тільки розкриває складність і драматизм людського буття, а й стверджує його цінність. Показова в цьому плані його полемічна репліка у відповідь на, як він пише, «безапеляційну і непрофесійну, про що говорить сама назва» книги «Як читати і чому» критика Г. Блума. У ній Г. Блум заявив, що «*short stories* не є ні притчами, ні прислів'ями, так само як не можуть бути і фрагментами; ми просимо задоволення від їх закриття».

Піко Айер протиставляє цій сумній заяві іншу точку зору. «Однак гріновські твори, – каже він, – здається, вимагають абсолютно протилежного: відкритості-незавершеності, смиренного усвідомлення, що життя завжди мудріше наших уявлень про нього, відмови змиритися з тим або іншим положенням» [264, р. XIII-XIV].

Французька критика звернула увагу на Гріна ще в кінці 1940-х років. Але незважаючи на те, що дві перші монографії про творчість Гріна [Madaule, Rostenne] з'явилися саме у Франції, оповідання Гріна не привертали уваги критиків аж до виходу повного зібрання оповідань Гріна (2013 рік). Красномовна назва передмови до цього видання, яка належить перу І.Д. Філіп, під назвою «П'ятдесят чотири нюансу Гріна». Дослідниця розглядає новели письменника як свого роду аналог всього його доробку, що

дає можливість спостерігати за його зародженням і становленням. Заслугує на увагу її судження про те, що «людська різноманітність тематичної палітри цього незвичайного автора полягає в колоритному багатстві оповідних форм новел, завжди доведених до крайньої межі» [318, р.9].

Вона зазначає, що різноманіття порушених в гріновських новелах тем і стильових рішень є свого роду вірним зібранням зразків усієї творчості письменника, топографічною зйомкою Гринландії. На підтвердження цього вона перераховує такі теми, як діти і дитинство, смерть, погрози, секс; чоловіки і жінки, погано влаштовані в житті; колонії і колоністи; Друга світова війна, бомбардування Лондона. Його новелам, як і романам, вважає вона, притаманний «смак до парадоксу, інтерес до мерзенного і похмурого, скептичний гумор» [318, р.8]. В сукупності вони являють собою, на її думку, «позбавлену ілюзій велику фреску ХХ століття, пристрасний гуманізм якої не має нічого спільного з католицьким відпущенням гріхів» [318, р. 8].

З цим важко не погодитися, як і з її твердженням, що мала проза грала для Гріна потрібну роль: вона була для нього формою творчості і своєрідним банком пілотних ідей для інших жанрів, перш за все для романів; способом духовного порятунку і, нарешті, формою інтермедіальності, зв'язуючи його новели та оповідання з кіномистецтвом. Крім більшості гріновських романів, були екранізовані його оповідання «Лейтенант вмирає останнім», «Кімната в підвалі» і створено вісімнадцять телефільмів на основі його малої прози. Так що А. Лівергант небезпідставно вважає Гріна «одним з найбільш «кінематографічних» зарубіжних класиків ХХ століття» [112, с. 71].

Робить І.Д.Філіп, зокрема, і спробу класифікації типів новел, в основі якої лежить еклектичний підхід: в одному випадку-жанровий або тематичний принцип, в іншому – стиль або модус оповіді. Запропонована нею класифікація має наступний вигляд: оповідання загадкові і шпигунські; фентезійні або фантастичні казки; католицькі історійки (*historiettes*); екзистенційні новели; оповідання про дитячі спогади і оповідання про сексуальність. При цьому, як бачимо, вона практично не робить відмінності

між жанрами «новела» і «оповідання», ставлячи їх в один ряд у своїй класифікації. Про це свідчить і її спроба дати визначення новелі, з посиланням на А. Жіда: «Новели – це маленькі оповідання, призначеного, згідно з А. Жідом, бути прочитаними за один раз, (*d'un coup*)», а на думку Ш. Бодлера – «на одному диханні» [318, р. 7].

Згідно ж вітчизняної наукової традиції, закріпленої в численних енциклопедіях і довідниках, різниця між новелою і оповіданням як жанрами малої прози досить істотна. У загальних рисах можна сказати, що новела відрізняється від оповідання більш динамічним і концентрованим сюжетом, в основі якого лежить якийсь незвичайний випадок, «казус», анекдот; наявністю несподіваної розв'язки (новелістичний пуант) і експліцитна або імпліцитна присутність сатирико – гумористичного начала.

Оповідання же переважно трактується як епічний жанр невеликого обсягу, заснований на зображенні однієї події з життя героя або чітко вираженій особливості його характеру, які вирішуються в рамках однієї сюжетної конфліктної ситуації. Відмінною рисою його є зосередженість на подіях повсякденного життя (за винятком наково-фантастичних оповідань), побутових та морально-етичних стосунках між людьми.

З цієї точки зору, слід говорити про принципову важливість диференціації новел і оповідань в малій прозі Гріна, конкретне виявлення котрих є одним з нагальних завдань дослідження. В тому числі це стосується тієї групи новел та оповідань, про які нічого не говорить І.Д. Філіп, але присутність яких в малій прозі Гріна безсумнівна. Мова йде про групу сатирико-гумористичних творів, які займають в малій прозі письменника більшу половину її обсягу. Про властиве малій прозі Гріна сатирико-гумористичне начало в кумедно-дотепній (*flippant and witty, entertaining*) [263, cover 4], комічній (*sometimes the stories are comic*) [263, cover 4] формі говорять англійські критики.

На жаль, ці висловлювання залишаються на рівні лише окремих зауважень і загальних суджень, які не супроводжуються і не підкріплюються аналізом конкретних творів. Позитивним є те, що вони звертають увагу на об'єктивно властиву малій прозі письменника особливість.

В той же час не можна не відзначити і відверту суб'єктивність, характерну для багатьох англо-американських дослідників творчості Гріна, яка виражається в акцентованій увазі до пошуку «темних» сторін життя письменника, які зашифровані ніби як в його романах, так і в малій прозі.

Односторонність психологічного підходу відображається часом в судженнях досить виважених робіт Н.Шеррі й Г.Сміта, і з особливою наочністю проступає в книгах М. Шелдена «Грехом Грін: людина всередині» і «Грехом Грін: ворог всередині». Дослідницька стратегія М.Шелдена врешті-решт приводить його до сумнівних висновків про Гріна як непорядну людину, яка зап'ятнала себе ледь не всіма смертельними гріхами, а про його творчість як художньо зашифроване вираження комплексів (які долали його) провини і гріховності за сексуальну одержимість і нерозбірливість, зради, скритність і т.д.

Інший американський дослідник, Р.Келлі, ледь не єдиний, хто присвятив свою монографію переважно огляду малої прози письменника («Graham Greene. A study of the short fiction») дотримується цього ж підходу. Він розглядає *short stories* як психотерапевтичний засіб для приборкання особистих демонів письменника (страх смерті і схильність до самогубства, привабливість і страх сексу, страх темряви, нудьги, деспотичної влади батька і т.д.), породжених дитячими травмами. Уже сама назва першої частини його книги свідчить про характер дослідження: «Звільнення від демонів» (*Loosing the Devils*), за яким іде перерахування п'яти збірок *short stories* письменника [298, p.5].

Виключно на фрейдистсько-психологічних аспектах особистості і творчості письменника зосереджені спільна робота Д. Гілварі і Дж. Мідлтона [см: 257] і особливо робота Ж.Гетц-сода, назва якої красномовно говорить

про характер його дослідження: «Маніакально-депресивна динаміка і драматизм життя Грехема Гріна: битви автора з демонами всередині» [див: 258].

Загальна картина осмислення західною критикою малої прози Гріна свідчить як про явно недостатню її дослідженість (відсутність монографічних робіт, дисертацій), так і про не виправдані перекося в намічених стратегіях її вивчення. В тому числі, це проявляється, з одного боку, в нехтуванні її жанровою специфікою, у відсутності комплексного підходу до її проблемно-тематичного змісту, до проблем поетики і, з іншого – в перебільшеному зосередженні на психоаналітичних та психопатологічних інтерпретаціях.

1.1.2. Рецепція малої прози в російськомовній та українській критиці

Що стосується рецепції творчості Гріна на слов'янському просторі, то, як уже було зазначено, вона була і продовжує залишатися зосередженою виключно на його романній творчості, про що свідчить і переклад всіх його романів на російську, і частково на українську мову, і монографії та дисертаційні дослідження, і величезна кількість статей в наукових та літературних журналах.

Мала ж проза Гріна вперше з'явилася тут у 1957 році і була представлена чотирма творами в літературно-художніх журналах «Иностранная литература» і «Литературная Грузия». Три з них були опубліковані в «Иностранной литературе» під назвою «оповідання», хоча до цього жанру можна віднести лише «Кімнату в підвалі», а «Особливі обов'язки» і «Одного поля ягоди» – явні новели. «Останній шанс містера Лівера», теж новела, в «Літературній Грузії» була подана як оповідання.

Відгуків на ці публікації малої прози Гріна, як і на наступні, які час від часу з'являлися в інших літературних журналах і в періодиці, не було. Не звернула критика увагу і на публікацію невеликих збірок гринівської малої прози «Останній шанс містера Лівера» (1963) і «Поїздка за місто» (1967).

Перша збірка складалася з чотирьох творів, три з яких вже були опубліковані в вищезазначених журналах, і видавничої анотації, що містила лаконічні загальні відомості про письменника. Було зазначено, що, за оцінкою Джона Прістлі, Грем Грін – «один із найбільш обдарованих письменників нашого часу» [51, с. 2] та будо перераховано кілька його, але не було сказано жодного слова про його новели й оповідання.

У другому ж збірнику, що складався з семи творів, анотація вже містила коротку характеристику малої прози письменника. Це, по суті, була перша інтерпретація малої прози Гріна на слов'янському просторі, в якій говорилося про багатоманіття творчості Гріна-новеліста, представленими і трагічними, і психологічними, і соціальними за характером творами.

Цікаво, що вже тут було звернено увагу на присутність комічного в стилістиці малої прози письменника. У якості зразка «дошкульної сатири» називалося оповідання Гріна «Бідолаха Мелінг» (1940), а в якості зразків дотепності та гумору – «дотепний жарт-гротеск» «Корінь зла» (1967), «перейнята сумним гумором життєва замальовка» «Невидимі японці» (1965) і «коротенька детективна історія зі своєрідним іронічним підтекстом» «Свідок захисту» (1965) [51, с. 2].

Про наявність у Гріна гумористичних оповідань писала І. Івянська в короткій передмові до збірки його адаптованих, в навчальних цілях, творів англійською мовою. Як приклад таких творів вона називає «веселі, плутовські оповідання» «Одного поля ягоди» і «Люди за роботою». Правда, тут же вона відносить останнє оповідання і до сатири, додаючи до неї «Порнофільм», «Особливі обов'язки», «Корінь зла», твори, «що викривають мораль буржуазного суспільства... його ханжество, лицемірство, забобони» [89, с. 4].

Цікаво, що автор передмови до іншого подібного видання Е. Гусева відносить оповідання «Корінь зла» до категорії «веселих, з запалом, добродушних» [62, с. 8] оповідань, яких, за її словами, у Гріна мало (насправді, як ми побачимо далі, досить багато).

Найбільш ґрунтовним і, мабуть, єдиним підходом до осмислення оповідань і новел Г. Гріна в російськомовній критиці можна вважати статтю В. Сорокіної «Я був автором оповідань» (1984). Її аналіз будується на далеко не повному охопленні гріновських, за її термінологією, оповідань, оскільки вона вважає, що їх близько сорока, виходячи з їх кількості в англійській збірці 1972 року.

Більшу частину статті становить докладний виклад гріновської передмови до цієї збірки, хоча і з неточним трактуванням про авторську самооцінку себе як оповідача. Вона наводить цитату з цієї передмови: «Я залишаюся романістом, якому траплялося писати оповідання, так само, як є письменники-новелісти (Мопассан і Прітчетт), яким траплялося писати романи». Виходячи з цього контексту, вона робить висновок, що оповідання для Гріна – свого роду майстерня для створення романів, і далі пише: «Якщо вірити Гріну – оповідання для нього – допоміжний матеріал для нього, свого роду ескіз до творів великої форми. Але чому ж у такому разі, – задає вона питання, – він протягом життя знову і знову повертався і повертається до роздумів про оповідання...?» [169, з 214]. Додамо, що Грін не тільки роздумував про оповідання, але і продовжував їх писати (останнє оповідання, нагадаємо, було написане ним у 1990-му р.).

Відповідь на поставлене дослідницею питання знаходиться в самій передмові, і виникло воно через некоректне цитування, яке спотворило сенс висловлювання Гріна. Грін же сказав наступне: «Зараз я віддаю собі звіт в тому, що з самого початку я весь час дійсно був автором *Short stories* – вони зовсім не «начерки»... проте, хоча я задоволений більшістю цих оповідань (я вірю, що нічого кращого, ніж «Руйнівники», «Останній шанс містера Лівера», «Під садом», «Дешевий Август» я не написав), я залишаюся романістом...» [284, р. 272]. У такому контексті сенс абсолютно протилежний тому, про що пише В. Сорокіна, і яке місце в своїй творчості він відводив *short stories*.

Помилковим є і твердження В. Сорокіної про те, що перші оповідання Гріна були опубліковані в 1928 р, а останні – в кінці шістдесятих. Насправді, перші його оповідання, як зазначалося вище, були опубліковані на самому початку 20-х років, останні ж – у 80-х роках минулого століття.

Власне аналіз самих оповідань обмежений розглядом лише кількох з них. Найбільшу увагу приділено трьом творам: «Поїздка за місто», «Бачення незнайомій землі» (інші варіанти – «Привид чужої країни» і «Сон про чужу країну») і «Дві милих людини» (інші варіанти перекладу – «Два люблячих серця», «Двоє» і «Двоє милих людей»). Побіжно згадується «Дешево в серпні» («Дешевий серпень», «В серпні, за безцінь»), «Корінь зла» і збірник «Двадцять одне оповідання», в якому, зазначає дослідниця, «багато оповідань, які розкривають дитячу психологію, дитячу здатність бачити світ по-своєму» (169, с. 215).

Інтерес представляють її окремі судження про поетику оповідань: про майстерність в зображенні людських характерів, які виражаються в умілому показі психологічних мотивів і найтонших нюансів поведінки героїв; в знанні механізмів свідомості і підсвідомості; в точному і економному виборі деталей, епітетів, реплік. Не можна не погодитися з її думкою про те, що створені письменником в оповіданнях дитячі образи є надбанням тільки його малої прози (в романах вони не зустрічаються), що говорить на користь рівноцінності двох ліній художньої творчості Гріна.

Вірними є і її судження про роль несвідомого і сновидінь в його творчості, що підтверджується висловами і самого письменника, і про відносну самостійність розвитку внутрішнього світу персонажів, а також про те, що ці моменти ведуть до зміни поетики творів Гріна кінця 60-70-х років. У ній, вважає дослідниця, замість властивої ранній прозі метафоризації, надмірності порівнянь і епітетів, починає переважати «точність, стислість висловлювань, неоціненну роль починає грати психологічний діалог героїв, в якому багато заховано в підтекст і стає зрозумілим тільки при вдумливому читанні» (169, з 217). Останнє судження, не дивлячись на свою

переконливість, все ж потребує уточнень, враховуючи ту обставину, що зазначені якості були притаманні і більш раннім творам малої прози письменника.

До сказаного В.Сорокіною про оповідання Гріна фактично нічого нового за минулий час в критичній літературі не додано. В.Івашева в своїй передмові «Великий художник і незвичайна людина» до вибраних творів Гріна (1986), в якому було вміщено шість новел і оповідань письменника, приділила їм всього лиш декілька слів. Основна причина її згадок про оповідання Гріна криється, очевидно, в її тезі про те, що «Грін за останнє десятиліття почав змінювати свій почерк», а передмова письменника до збірки, як пише далі В. Івашева, «багато дає для розуміння зрушень, які відбуваються в творчому методі Гріна в 1970-х роках...» [88, с. 19].

Докладно викладаючи далі текст цієї передмови, як це зробила і В.Сорокіна, В.Івашева, не згадуючи ні одного оповідання, акцентує увагу на головних, з її точки зору, «мотивах» цієї передмови. Ця «втеча від самого себе» – одна із сторін ескепізму; «теоретичний фундамент під той психоаналіз, якому він підлягав в ранній юності», осмислення своїх снів і введення «в структуру творів сновидінь своїх персонажів»; приділення більшої уваги «аналізу людської психіки», поглиблення його з метою «проникнути в безсвідоме психичне» і зростання ролі «гумору в його останніх творах» [88, с.19-20].

Саме ці обставини чи, як їх називає В.Івашева, «мотиви» плюс «прикмети нових форм – алегорії гротеску, символіки» [88, с. 21] і складають, на її думку, суть змін в творчому методі письменника, котрий був і залишається реалістом. В цих вірних в цілому судженнях відомого спеціаліста з сучасної англійської літератури викликає здивування те, що, почавши розмову про оповідання письменника фразою: «В свій час Грін вважався майстром короткого оповідання» [88, с.19], про оповідання вона практично не говорить, а зазначені зміни в стилі письменника ілюструє прикладами з романів.

Нічого конкретного не говорить про малу прозу письменника і збірник «Особливі обов'язки» (2004), який найбільш повно представив цю частину творчості письменника: він складається з дев'ятнадцяти оповідань і новел, написаних в різні періоди. Видавець обмежився рекламною характеристикою загального плану, вказавши, що в збірнику розміщені твори Гріна – від захопливих історій до психологічних романів в мініатюрі, від кумедних і смішних випадків до справжніх трагедій, гострота і спостережливість яких створюють особливий стиль, який робить прозу Гріна неповторною [див.: 54].

Книга А. Ліверганта «Грем Грін», яка вийшла в 2017 році і яка детально висвітлює його життєвий і творчий шлях, про малу прозу письменника, на жаль, також майже нічого не каже. Згадки про неї зводяться лише до дат публікацій тих чи інших збірок.

Із короткого критичного огляду про *short stories* – новели і оповідання Гріна видно, що вони поки що обійдені дослідницькою увагою. Критична література про них в основному зводиться до коротких передмов, видавничих анотацій, загальних суджень і побіжних зауважень. Про недостатню вивченість малої прози Гріна говорить і термінологічно-понятійна плутанина відносно жанрової дефініції одного й того ж твору.

Так, в українській і російськомовній видавничій практиці всі *short stories* Гріна іменуються «оповіданнями», хоча в існуючих збірках є і новели. У французьких виданнях, навпаки, всь *short stories* позначені як «новели», хоча у французькому літературознавстві є поняття і «оповідання» (*recit*).

Ця жанрова невизначеність веде до неточності, якщо не помилковості розуміння ідейно-художнього сенсу творів, що особливо стосується *short stories*, написаних в комічній манері. Це помітно хоча б тому, що, наприклад, оповідання (хоча насправді це новела) «Корінь зла» в одному випадку позначена як «жарт-гротеск» [50, с. 2] та віднесена до категорії веселих і добродушних творів (Є.Гусєва), тобто гумористичних, в іншому ж – до категорії викривальних (І.Івяньська), тобто до сатири. Більш того, оповідання

«Люди за роботою», спочатку позначене як «веселе, шахрайське», а трохи далі – вже подається як зле висміювання «діяльності британського Міністерства під час війни» [89, с. 3].

Причина подібних розбіжностей в оцінках одних і тих же творів криється, з одного боку, в нехтуванні жанровою специфікою аналізованого твору, з іншого ж – в об'єктивній складності різних форм комічного (гумора, сатири, іронії), в основі яких лежить соціально й естетично орієнтована направленість сміху, тобто об'єктно-суб'єктні відношення чи, іншими словами, авторська інтенція [134, с. 132-134].

Урахуванні цих моментів в аналізі сатирико-гумористичних творів сприяє, з нашої точки зору, більш адекватному розумінню їх ідейно-художнього сенсу. Тим паче, що комічне начало присутнє в тій чи іншій мірі в переважній частині творів малої прози Гріна.

1.2 Теоретико-методологічні засади дослідження *short stories* Грема Гріна

1.2.1. Кореляція понять *short stories*, *оповідання*, *новела*, *мала проза*

Вивчення *short stories* Грема Гріна в жанровому, проблемно-тематичному і поетологічному аспектах обумовлює використання цілого ряду методів, методик і теоретичних положень сучасної науки про жанри, функціонально-сміслові відношення тематичного і мотивного аспектів, наративних стратегій і комічного з метою формування теоретичної бази і наукового інструментарія. В зв'язку з цим виникає необхідність уточнити основоположні для даного дослідження поняття і терміни. Перш за все це стосується поняття *short stories*, яке відсутнє в слов'янському літературознавстві, але яке широко використовується в англійській науковій і видавничій практиці.

Семантичний обсяг *short story* включає в себе одночасно поняття і «новели», і «оповідання». Згідно з енциклопедією «Британіка», це «a short written story usually dealing with few characters: a short work of fiction» [229],

тобто «коротка письмова історія, яка, як правило, має справу з малою кількістю персонажів: короткий літературний твір».

Близькі до цього поняття і терміни *story* (повість, оповідання, історія, переказ, казка, сказання, байка) і *tale* (оповідання, історія, повість, казка, легенда, байка). Крім того, поняття новели і повісті може передаватися і термінами «*nouvella*», «*nouvelle*», «*novella*», «*short novel*».

Правда, останні терміни, за рідкими виключеннями, практично не використовуються. Про це свідчить як критична видавнича практика, так, в тому числі, і автор роботи «Наративна мета в новелі» Дж. Лейбовіц, який констатує, що не дивлячись на зростаючий інтерес до новели в другій половині ХХ століття, критика ігнорує термін «*novella*», віддаючи перевагу усталеному терміну «*short story*» [306, р. 9].

Але і сам термін *short story* продовжує залишатися достатньо невизначеним, про що говорять роботи і англійських, і слов'янських дослідників. Х. Бонхейм, наприклад, пише про двісті жанрових різновидів *short story* [222]. Українські дослідники цього жанру також вказують на його розмитість, котра неминуче веде до жанрової плутаниці між поняттями «новела» й «оповідання» одних і тих же творів при їх перекладі і інтерпретації.

Так, наприклад, О.Дерикоз в своїй кандидатській дисертації «Сучасні англійські версії *short story* в контексті феміністської ідеї: новелістика А.Картер, П. Фітцджеральд, А.Байетт, Д. Лессінг» (2013), говорячи про жанрову «поліморфність» *short story*, пише, що «численні спроби ідентифікації цього жанру свідчить про відсутність міцних критеріїв його визначення. Правда, критична думка сходиться на тому, що *short story* є «ємним концептом» (Я.Рід), оскільки його генетична природа визначає ідейну спресованість, чіткість модельного зразку і семантичну «ємність» даного жанру» [64, с 6].

На «термінологічну плутанину» у визначенні *short story* трохи раніше (2011) звернула увагу і українська дослідниця З. Воронова в своєму

кандидатському дослідженні малої прози Мері Шеллі. В її випадку це пояснювалося неканонічністю «*short story* тієї доби» і «периферійністю жанру» [37, с 3]. Але схожа ситуація, як свідчить робота Расстальної «Вессекський цикл оповідань Томаса Гарді», творчість якого як раз зіграла значну роль у формуванні і прискореному розвитку і оповідання, і новели, продовжує залишатися. Вона також зазначає, що «жанрова природа творів, які в англomовному світі позначені за допомогою дефініції *short story*, вивчена недостатньо» і немає «чіткого розмежування дефініцій жанрів малої прози» [161, с. 4].

І хоча вона вірно вважає, що це «свідчить не тільки про нечіткість жанрових меж, але і про наявність тенденції до рухливості жанрових структур в межах окремих творів» [161, с. 4], факт нечіткості жанрових меж залишається фактом. Підтвердження тому – і робота О. Дерикоз, і остання за часом в цій тематиці робота ще однієї української дослідниці С. Кумпан, кандидатська дисертація якої присвячена вивченню поетики комічного в новелістики Івліна Во (2015).

Звертаючись до жанрологічних аспектів новелістики письменника, вона відзначає, що «досягнення малої жанрової форми Івліна Во, на жаль, не тільки не досліджені, але існує і значна плутанина в термінології відносно визначення їх жанру. Одні й ті ж твори малої прози письменника літератори, професіональні критики і видавці називають по-різному – зустрічаються терміни, семантичне поле яких включає широкий ряд денотативних значень, які пересікаються один з одним чи дублюються: «*short story...*», «*story...*», «*tale...*», «*novella*» [102, с 53].

Аналізуючи далі переклади малої прози письменника на російську мову та її наукові інтерпретації, С. Кумпан переконливо показує термінологічний різнобій в трактуванні поняття *short story* як видавцями, так і критиками. Перша збірка перекладів малої прози письменника, так само як її повне зібрання (2012), яка позначена в оригіналі «*The complete short stories*», вийшло під назвою «Повне зібрання оповідань», хоча тут з двадцяти

п'яти творів ледь не половину складають новели. В анотації до першої збірки ситуація «з жанровою дефініцією малої прози, – за словами С. Кумпан, – представляється парадоксальною» [102, с. 55].

І насправді: на титульній сторінці збірки вказано, що це «оповідання», а в короткій анотації вже говориться, що «книга знайомить російського читача з Во – блискучим новелістом і являє собою перше найбільш повне видання його оповідань російською мовою» [102, с. 55]. Зрозуміти з такого контексту, з чим ми маємо справу – з оповіданнями чи новелами, зовсім неможливо або можна зробити висновок, що різниці між цими жанрами нема.

Ця невиразність властива і деяким критичним роботам, в тому числі післямова і передмова до збірок «Англійська новела» (1961), «Сучасна англійська новела» (1969) і «Англійська новела ХХ століття» (1981). У великій післямові відомого літературознавця Ю.Ковальова до першої збірки, яка містить твори малої прози двадцяти чотирьох авторів, починаючи з Т.Гарді, О.Уайльда, Р. Стівенсона, Р. Кіплінга, Дж. Конрада, Г.Уеллса, К.Менсфілд і закінчуючи Г. Гріном, Д. Лессінг і Дж.Олдріджем, всі твори подаються тільки як новели, хоча тут представлені і оповідання.

В двох же наступних збірках (які включали відповідно дев'ятнадцять і тридцять сім письменників), автором передмов є В.Скороденко. Тут і в першій, і в другій передмовах, які дають загальне уявлення про розвиток і особливості англійської новели ХХ століття, В.Скороденко зовсім довільно вживає терміни «новела» і «оповідання», по суті, не роблячи між ними різниці.

Так, говорячи про відмінність англійської моделі новели від американської, яка, за його словами, полягає в «більшій стриманості і інтонації, властивій британським авторам», в «їх прихильності до більш об'єктивного і докладного стилю письма і схильності до тієї особливості різновиду жанру, який англійці називають «довгим оповіданням» (long short

story), близьким до російського поняття «повість» [168, с. 4], далі він знову оперує поняттям «новела».

Характеризуючи далі новели Івліна Во як «їдкі, нравоописові сатири», він тут же пише: «Його оповідання, як правило, будуються на гротеску ...» [168, с. 5]. Те ж саме відбувається і щодо новел Джона Кольєра. Відзначаючи притаманну їм гостроту морального конфлікту, він далі уточнює: «злі, витончені, незвичайно дотепні і парадоксальні, оповідання Кольєра змушують згадати і О. Уайльда» [168, с. 5].

Ця ж жанрова невизначеність характерна і для його передмови «Малий жанр у великій літературі» для збірки «Англійська новела ХХ століття». Наведемо лише один приклад. Характеризуючи романи та оповідання (підкреслено нами. – М. А.) Томаса Гарді як сполучну ланку між ХІХ і ХХ століттями, В.Скороденко пише: «Саме в кінці століття в його творчості, а також в прозі Р. Кіплінга, О. Уайльда, Р.Л. Стівенсона, А. Конан-Дойла, Джерома К. Джерома та деяких інших англійська новела (виділено нами. –М.А.) або коротке оповідання (*short story*), сформувалася як жанр» [168, с.5]. Тобто автор передмови беззастережно ставить знак рівності між новелою і оповіданням як жанровими моделями, а семантичний обсяг *short story*, що включає поняття і новели і оповідання, звужує до терміну «оповідання».

Залишається не до кінця з'ясованим питання про співвідношення понять оповідання – новела – коротке оповідання – *short story* у праці А.Бурцева «Англійське оповідання кінця ХІХ - початку ХХ століття. Проблема типології і поетики» [35].

З наукової точки зору подібна ситуація є непродуктивною: термінологічна розпливчастість веде до плутанини понять, до неадекватного, а то й помилкового осмислення об'єкта дослідження. Особливо це стосується проблеми жанрової ідентифікації художніх творів, оскільки, згідно зі слов'янської жанрологічною теорією, кожен жанр являє собою

художню модель світу, яка має властиву тільки їй змістовно-сміслову і структурну організацію.

Саме особливості змістовно-смісловий і структурної організації творів, що входять в *short stories* Гріна, дозволяють говорити про наявність в них як оповідань, так і новел. Тобто в даному випадку змістовний обсяг терміну *short stories* є рівнозначним жанровому обсягу «новела» плюс «оповідання», і в такому розумінні він буде використовуватися в роботі. У тих випадках, коли при аналізі необхідна конкретизація жанрової ідентифікації того чи іншого твору, буде застосовуватися відповідний термін – новела або оповідання, жанрові параметри яких будуть представлені нижче. У всіх інших випадках термін *short stories* використовується як синонім терміну «мала проза».

Слід зазначити, що терміни твори «малої прози», «малих жанрів» також передбачають в основному жанр новели чи оповідання, і в цьому плані приблизно відповідають поняттю *short stories*, хоча обсяги англійського та слов'янського терміна відрізняються один від одного структурою жанрів, які входять до них. Англійський термін, як зазначалося вище, включає в себе ще й повість, а слов'янський, відповідно до наукової традиції поділу епічних жанрів на три системи (великі, середні та малі жанри), крім новели і оповідання, відносить до малих жанрів есе, очерк, фейлетон, памфлет, міф, легенду, притчу і казку [39, с. 261]. Основою такого поділу є тематичний обсяг твору, тобто ступінь повноти охоплення зображеної дійсності. Подібне трактування поділяють і автор монографії «Жанри епічної прози» Н.Утехін [186], і В.Скобелев, автор книги «Поетика розповіді» [167].

У той же час існує інша точка зору щодо систематизації епічних жанрів. Вона належить авторському колективу «Теорії літературних жанрів» (2012). Так само, як і попередні автори, вони ділять прозу на три види або форми: велика, середня і мала проза. За жанрами великої прози різночитань немає, але що стосується середньої і малої прози – відмінності разючі. Якщо у їх попередників середня проза представлена тільки повістю, то тут – це

новела, оповідання, повість і неканонічна поема, а мала проза – анекдот, байка і притча [179, с. 52]. Більш прийнятною нам представляється попередня класифікація, і ми будемо користуватися в своїй роботі прийнятим в ній поняттям малої прози.

1.2.2. Новела і оповідання в світлі сучасних жанрологічних уявлень

Іншим важливим моментом формування наукового апарату являється уточнення співвідношень з сучасними жанрологічними потрактуваннями основних понять, в тому числі таких, як жанр, пам'ять жанру, жанрова модель, змістовно-сміслові і структурні параметри новели і оповідання. Для вирішення цього завдання використані теоретичні положення, підходи і принципи, закріплені в роботах слов'янських і зарубіжних дослідників жанру таких, як С. Аверинцев, М.Бахтін, Т. Бовсунівська, А. Веселовський, Є.Ковтун, Н.Копистянська, Н.Лейдерман, Ю. Лотман, Н. Римарь, В. Тюпа, В. Халізов, С. Шаріфова, Л. Чернець, Н.Утехін, Ж. Женнет, В.Жув, Ц.Тодоров, Р. Уеллек, Р. Уоррен. Значний інтерес в цьому плані представляють також роботи ряду дослідників, в яких розглядається проблематика окремих жанрів: Ф. Білецький (оповідання, новела, очерк); М. Дарвін, Д. Мамедова, Н. Тamarченко, В. Тюпа, В. С. Моем (новела, оповідання); Е. Мелетинський, Б. Ейхенбаум, Р. Годенн, М. Симонен (новела); В. Скобелев (оповідання).

Розуміння жанру як історично складеної сталої літературної моделі (структури), яка відбиває «віковічні» тенденції розвитку літератури і є «представником творчої пам'яті в процесі літературного розвитку», що дозволяє жанру «забезпечити єдність і неперервність цього розвитку», обґрунтоване М.Бахтіним, виявилось продуктивним і визначило розвиток жанрової теорії.

Практично в основі всіх сучасних жанрологічних теорій лежать бахтінські ідеї про жанр як «деяку тверду форму для лиття художнього досвіду», у кожній з яких «є канон, котрий діє в літературі як певно реальна історична сила» [26, с. 447, 448] протягом довгого часу. До основоположних

моментів його концепції жанру можна віднести наступні. По-перше, це положення про жанр як про формуючу і організуючу художній твір матрицю, яка організовує його в аспекті смислового і аскетично цілісного. По-друге, це акцентована увага на жанровій матриці як такій, яка реалізовує себе лише в тематично-смісловій завершеності.

Н. Лейдерман приводить характерне для бахтінської теорії жанру судження, сформоване ним ще в 1920-х роках: «кожен жанр – особливий тип будувати і завершувати ціле, до того ж, повторюємо, суттєво тематично завершувати, а не умовно-композиційно закінчувати», підкреслюючи до того ж в якості головної умови необхідність «завершення», «завершеності», «художньо-завершуючого оформлення твору» [109, с. 14, 15].

По-третє, це твердження про активно-творячу роль автора в рамках тієї чи іншої вибраної ним жанрової моделі. «Автор, – пише він, – носій напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя і цілого твору, трансгريدієнтного кожному окремому моменту його. ... Автор не тільки бачить і знає все те, що бачить і знає кожен його герой окремо і всі герої разом, але і більше них, до того ж він бачить і знає дещо таке, що їм принципово недоступне, і цим завжди визначеним сталим *надлишком* (виділено автором. – М.А.) бачення і знання автора стосовно кожного героя і знаходяться всі моменти завершеного цілого – як героїв, так і сумісної події їх життя, тобто цілого твору» [27, с. 39-40].

Логічно з цього виходить, що цей «канон», ця «тверда форма для лиття художнього досвіду» не закріпачує автора, а, навпаки, є свого роду зразком, архітектурним планом, якому автор може надавати особливий вигляд, виходячи із своєї майстерності та із притаманного йому «надлишку бачення і знання».

Це призводить до розуміння жанру як моделі, котра не тільки визначає, але і визначається автором, про що пишуть, в тому числі, американські літературознавці Р.Уеллек і О.Уоррен в книзі «Теорія літератури»: «Літературними жанрами «можна вважати встановлені правила,

котрі одночасно визначають і визначаються манерою письменника» [187, с. 242].

Співзвучно бахтінській теорії жанру їх думка про те, що «нові твори» розсовують жанрові рамки» і що «хороший письменник, погоджуючись з особливостями жанру, в якому він творить, в той же час розсовує його межі» [187, с. 243-258]. Тобто мова в даному випадку йде про подвижність і взаємопроникнення канонічної моделі жанру і привнесених в нього автором нових художніх і смислових елементів.

В полі цих уявлень про жанр розвивають свої ідеї про нього Н.Копистянська і Т.Бовсунівська. Т.Бовсунівська, наприклад, розглядаючи жанр як «успадковану сукупність закріплених за певною художньою формою певних тем і мотивів, історично усталену, засвідчену традицією, котра характеризується впізнаваністю почуттів і думок» [32, с. 7], пише далі, що «жанр – не застигла умовна форма, а допоміжна схема, яка покликана підпорядковувати, класифікувати наявні твори; забезпечити їх розмежування один від одного і розкриття законів суті і розвитку як принципів вираження...» [32, с. 10].

Про жанр як не застиглу, а ту, що оновлюється за рахунок інших жанрів і породжуваних часом нових сенсів форму, говорить Е. Ковтун в роботі «Художні вимисли в літературі ХХ століття». Світомоделюючі семантичні поля, які утворюють художні доміанти творів, стверджує вона, не мають чітких меж, внаслідок чого вони можуть взаємодіяти з семантичними полями інших жанрів чи накладатися один на одного утворюючи семантичні чи гібридні форми. І далі: «Результатом подібного процесу стає взаємне накладання моделей реальності, які створюються окремими типами вимислу, що призводить не лише до простого розширення тематико-проблемного діапазону, а і до того, що «оповідь... знаходить глибину змісту і досконалість форми» [98, с. 380].

Навіть ті автори, котрі в чомусь не погоджуються з М.Бахтіним, зрештою в своїх жанрологічних побудовах залишаються в межах його

жанрової парадигми (В. Тюпа, Л. Чернець та ін.). Так, Л. Чернець, вказуючи на суперечливість концепції жанру у М. Бахтіна («з одного боку, прагнення визначити «жанрові методи відображення, з іншого – теза про «романізацію» майже всіх інших жанрів літератури нового часу» [197, с. 13]), в своїх міркуваннях про проблеми типології і поетики жанрів походить, по суті, з бахтінської концепції.

Це позначається і на понятійному апараті, і на термінології, коли вона говорить про «жанрові очікування» при появі нового твору, котрі базуються на «аналізі попередніх зразків» [197, с. 3]; про «жанроутворюючі фактори, найважливішим з яких є оновлення художнього змісту»; важливості визначення функції жанру «як величини постійної» [197, с. 3, 12], тобто жанр визнається нею як канон і т.п.

Представляють інтерес комунікативно-соціокогнітивні теорії жанру, які розробляються останнім часом. Прихильниця цього напрямку С. Шаріфова вважає, що «комунікативне розуміння жанру співзвучно позиції М. Бахтіна, котрий сприймав жанр як усталений тип тексту, об'єднаний єдиною комунікативною функцією і яка має спільні комунікативні і стилістичні ознаки» [202, с. 6]. Вводяться поняття «впізнавана комунікативна подія», «комунікативний паттерн», синонімічні поняттю жанру.

Так, наприклад, для скандинавського представника цієї течії Ериксона жанр є «комунікативний шаблон (паттерн), створений під безпосереднім впливом індивідуальних, соціальних і технологічних факторів, котрі імпліцитно перебувають у відтворюваній комунікативній ситуації. Жанр структурує комунікативний процес, створюючи «колективні» очікування про форму і утримання спілкування і таким чином полегшуючи виробництво і відтворення комунікації [246, р.2].

Появі цих теорій сприяв розвиток інформаційних технологій, які посилили інтерес до питань комунікації і які породили нові форми творчості – мобільний роман (роман-смс). В якості прикладу подібної творчості можна привести роман «Останнє повідомлення» фінського автора Х. Лунтіади,

змістом якого є тисяча смс-повідомлень, розміщених у хронологічному порядку.

В цілому є всі підстави вважати, що, не дивлячись на проголошуваний час від часу твердження про «атрофію жанру» [197, с.5], про його фіктивність, науково-критичну надуманість [109, с.12] або про перебільшення його ролі в літературному процесі, жанр в його бахтінській інтерпретації залишається найважливішою науковою категорією і діючим фактором художньої практики.

Найбільш прийнятною для цілей нашого дослідження є теорія жанру, яка представлена в роботах Н.Лейдермана [див.: 109, 110] і яка базується на бахтінській концепції з залученням інших жанрологічних теорій, починаючи від Аристотеля. Її цінність полягає в глибокому осмисленні і логічно послідовному синтезі розрізненних суджень М.Бахтіна, пов'язаних з жанровою проблематикою.

Представлена М. Лейдерманом теоретична модель жанру пов'язує в єдине ціле всі аспекти цього феномену як художньої категорії: жанровий зміст, жанрова домінанта, жанроутворюючі елементи – «носії» жанру («жанрові ознаки» – у С. Шаріфовой, «жанроутворюючі фактори» – у Л. Чернець і т.д.), ядро жанру, пам'ять жанру [109, с. 108-143].

В загальних рисах основні елементи запропонованої ним моделі виглядають наступним чином. Жанрова структура – це «певна образна «модель» світу», структуруюча мету і порядок в злитті всього зображуваного в «завершену картину буття, яка здійснюється у відповідності до певного загального закону життя. Вона, ця «модель» і є ядром жанру. ... А світопоеднуюча (конструктивно моделююча світ філософсько-естетично пояснююча і оцінююча його) семантика структурного ядра жанру і є тим, що позначають метафорою «пам'ять жанру» [110, с. 18].

І саме «пам'ять жанру», яка зберігає в «твердій формі для лиття художнього досвіду» (М.Бахтін) космографічну модель світу – образ світу як свого роду «скорочений Всесвіт» [109, с. 49-51], і забезпечує письменнику,

який обирає той чи інший жанр, необхідне для художнього твору сполучення загального і індивідуального.

Що стосується основних елементів, які утворюють систему жанрової форми, «носіїв» жанру, то Н. Лейдерман відносить до них *суб'єктну організацію* художнього світу (фігура оповідача і способи оповіді); *просторово-часову (хронотоп) організацію* (сюжет, події перипетії, персонажі, портрет, пейзаж, вступні епізоди, за допомогою яких створюється і естетично оцінюється «віртуальна реальність»); *асоціативний фон* твору (позатекстова сфера чи підтекст, котрий розсовує горизонти оповіді); *інтонаційно-мовну організацію* (стиль, який визначає звучання – «мелодію» твору) [110, с. 24-26].

В пізнішій версії своєї теорії до перерахованих носіїв жанрової форми він додає п'ятий носій – *духовний модус*, котрий називає *пневмосферою*. Він розглядає її як «зріз» (пласт) внутрішнього світу художнього твору» [109, с. 124], в якому втілюється інтелектуальне і емоційне начало, як макрообраз, який поєднує в естетично значущому цілому раціональне й ірраціональне.

В світлі сказаного, основоположну роль в осмисленні проблемно-тематичного і поетологічного рівнів малої прози в цілому і особливо гріновської відіграє виявлення жанрової приналежності складаючих її творів – новел і оповідань. Їх жанрова атрибуція і диференціація – необхідні умови їх наукової інтерпретації. Проблемам жанрової дефініції оповідань і новел присвячена достатньо велика кількість досліджень і українських, і зарубіжних вчених та літераторів, імена яких наводились вище.

Існує багато спроб визначення жанрових дефініції новели і оповідання, опис їх жанрових параметрів і принципів їх розмежування. До числа найбільш значущих розробок цієї проблеми, які дають інструментарій для нашого дослідження, відносяться роботи Б.Ейхенбаума, Є.Мелетинського, Н.Лейдермана, С.Шаріфовой, авторського колективу (М.Дарвін, Д.Мамедова, Н.Тамарченко, В.Тюпа) «Теорії літературних

жанрів», Ф.Білецького, авторського колективу (А.Галич, В.Назарець, Є.Васильєв) «Теорії літератури», Р.Годенна, М.Симонена, В.С.Моема.

Раніше зазначалось, що англomовна науково-критична і видавнича традиція фактично не робить різниці між новелою та оповіданням. Вважається, що семантичний об'єм терміну *short story* достатній, щоб передати сенс обох жанрових понять малої прози.

Навіть такий практик і теоретик малого жанру, як В.С.Моем, який присвятив його осмисленню цілий ряд робіт («Мистецтво слова», «Оповідачі», «Мистецтво оповідання», «Про свої оповідання») оперує термінами «новела» і «оповідання» як синонімами, причому частіше вживає термін «оповідання».

Це притаманне всім вказаним його текстам, красномовним підтвердженням чого є його аналіз новели Мопассана «Намисто». Називаючи її прикладом, краще якого не знайти «для пояснення природи жанру», і перераховуючи деякі явні прикмети новели («в основі твору – анекдот»; явно «цікавий, захопливий й оригінальний випадок»; стислість описання середовища; художньо необхідний ступінь зображення персонажів; ефективний й іронічний кінець), далі він говорить про «чудові властивості оповідання» і «характерної риси оповідання» [139, с. 49-50].

Двозначність цього терміну імпліцитно визнає і Б.Ейхенбаум в своїй відомій роботі «О.Генрі і теорія новели» (1925) – одному з перших досліджень специфіки цього жанру в англomовній літературі. Показово, що поряд з паралелями, котрі він проводить між російською та американською новелою, він постійно використовує для визначення останньої термін *short story*. «В американській белетристиці культура сюжетної новели (*short story*), – пише він, – іде через все ХІХ століття» і додає: «Можна сказати (пише один критик), що історією жанру, котрий позначається загальним терміном *short story*, вичерпується якщо не історія літератури, то історія мистецтва слова в Америці» [206, с. 167].

Тут же він дає і начерк дефініції новели як жанру, будуючи його на різкому протиставленні з романом. За його переконанням, це «форми не тільки не однорідні, але внутрішньо-ворожі», «роман – форма синкретична...; новела – форма основна, елементарна (це не означає – примітивна). Роман – від історії, від подорожей; новела – від казки, від анекдоту» [206, с. 170].

До структурних особливостей новели він відносить перш за все «яке-небудь протиріччя, неспівпадіння, помилку, контраст», котрі складають її основу. Далі, це накопичення «всієї своєї ваги на *кінець*», як в анекдоті; тяжіння «саме до максимальної неочікуваності фіналу, який концентрує навколо себе все попереднє».

Крім того, *short story*, вважає він, «виключно сюжетний термін, що має на увазі поєднання двох умов: *малий* розмір і *сюжетний наголос* в кінці» [206, с. 170]. Цікаве його порівняння – протиставлення роману і новели, яке завершує її опис: «Роман – далека прогулянка по різних місцях, що припускає спокійний шлях назад; новела – підйом вгору, мета якого – погляд з високої точки» [206, с. 171].

Подальший аналіз новелістики Генрі підтверджує його попередні судження і виявляє нові риси, привнесені письменником: пародійність і наскрізну іронію, «ефект неочікуваності», який складає «саму сутність концепції»; «динамічність сюжету, відсутність детальних описів, стисла мова»; «стихію ніжного гумору» і «анекдотичні парадокси» [206, с. 199, 205]. Попутно він говорить також про «нечувані пригоди і дивовижні випадки», які у Мопассана складають «ядро новели» [206, с. 208].

В цілому, узагальнюючи спостереження Б.Ейхенбаума про новелу, можна сказати, що намічені ним структурні елементи лягли в основу практично всіх численних наступних дефініцій новелістичного жанру, формулювання яких відрізняються один від одного лише певними деталями, стилістикою і розгорнутістю викладу.

До речі, Є. Мелетинський в фундаментальному дослідженні «Історична поетика новели» (1990) зазначив, що «немає і, мабуть, не може бути єдиного і вичерпного визначення. Повністю очевидно, що сама стислість є суттєвою ознакою новели. Стислість відділяє новелу від великих епічних жанрів, в тому числі від роману і повісті, але об'єднує її з казкою, билиною, байкою, анекдотом» [127, с. 4].

Як бачимо, уже в попередніх судженнях про новелу він називає риси, які перегукуються з зазначеними Б. Ейхенбаумом: протиставлення роману, стислість і генетична спорідненість з анекдотом. Потім перераховує наступні для новели ознаки: одноподійність, структурна інтенсивність, концентрація різноманітних асоціацій, символіка і наявність «яскраво вираженої кульмінації в вигляді поворотного пункту композиційної «кривої» [127, с. 4]. «Кульмінація в вигляді поворотного пункту композиційної «кривої» в смислового відношенні, безсумнівно, рівнозначна «сюжетному наголосу в кінці» Б. Ейхенбаума.

Є. Мелетинський називає ще одну структурну особливість новелістичної моделі – «тенденцію до переважання дії над рефлексією, психологічним аналізом» [127, с. 4] і появу на більш пізньому етапі психологічної новели, про що говорив і Б. Ейхенаум. Із сказаного можна зробити висновок, що всупереч своїй заяві про неможливість вичерпного визначення новели як жанру, Є. Мелетинський дав, враховуючи спостереження Б. Ейхенбаума, досить повний її опис.

Відмічені ним елементи чітко простежуються в дефініціях С. Шарифової в книзі «Жанрове змішання в романі». Наведемо спочатку опис параметрів новели, які дає С. Шарифова: «стислість оповіді і відсутність розгорнутої експозиції, динамізм подій, що розгортаються, наявність однієї сюжетної лінії, визначальна роль випадку в розвитку сюжету, емоційна напруженість, ефект таємниці і новелістичний пуант» (неочікуваний поворот). Сюжет новели будується навколо окремої пригоди з єдиним

конфліктом. При цьому авторський і читацький інтерес сконцентрований не на розкритті характерів героїв, а на зображенні ситуації» [202, с. 224-225].

Сама теоретична модель новели, а також оповідання, запропонована авторами «Теорії літературних жанрів», представляється на даний момент найбільш повно і логічно вибудованою, оскільки вона акцентована на виявленні структурних особливостей прозових жанрів, в тому числі і жанрів новели і оповідання. А саме вони і являють для нас найбільший інтерес, перш за все установка не тільки на створення коректних теоретичних моделей цих жанрів, але і на доведення протилежності їх світомоделюючих функцій.

В питанні розмежування жанру новели і оповідання вони виходять із суджень А. Михайлова, згідно з якими новела являє собою «форму епічної оповіді», яка відрізняється рядом структурних рис і як замкнута форма протистоїть в першу чергу оповіданню». Зауважимо мимохідь, що ряд авторів (Л. Лейдерман, Є. Мелетинський та ін.) не бачать принципової різниці між новелою і оповіданням. Але автори «Теорії літературних жанрів» не просто не поділяють цю думку, вони обґрунтовують твердження про «радикальне» розмежування новели і оповідання, висуваючи на користь своєї ідеї низку аргументів.

Це, з одного боку, відмінність сюжетних структур. Сюжетна структура новели асиметрична, завдяки наявності в ній новелістичного пуанта як неочікуваної зміни точки зору на вихідну сюжетну ситуацію; сюжету новели притаманна «замкнутість, смислова заокругленість і вичерпаність». Для сюжету ж оповідання характерна «відкритість і незавершеність» [179, с. 58].

З іншого боку, відмінності в змістово-тематичному аспекті. Новела переважно «зображає певний збіг обставин, які стали приводом оповіді певних історій», і їй «притаманна установка на казус – дивний випадок поточної сучасності або дивовижний історичний факт» [179, с. 58, 59].

Стратегія ж оповідання – концентрація уваги переважно «на одному обличчі», і в той же час вона відрізняється романною тематичною широтою,

«яка дозволяє зробити предметом художньої уваги практично будь-яку сторону індивідуального людського життя» [179, с. 73].

Вирішальна роль в структурній організації новели відподиться пуанту, поворотному пункту в сюжеті (фінальна зміна точки зору героя, читача на вихідну ситуацію, попередній подієво-смісловий розвиток, зміна, викликана якоюсь неочікуваною подією, котра протирічить цьому смислу).

Пуант посилює і встановлює зв'язок між всіма трьома аспектами структури твору – темою, композицією і стилем. З ним пов'язана і така особливість новелістичного нарративу, як «кумуляція» (включення подій, які не витікають за необхідністю з попереднього) і «нанизування» – включення однорідних подій, що наближають кульмінацію.

Така нарративна стратегія створює інерцію очікування певних подій, стимулює читацький інтерес. Пуант створює і асиметричність сюжету і забезпечує два змістовно-сміслових плани: реальність до поворотного пункту, і погляд на неї після поворотного пункту або, за словами Б.Ейхенбаума, «сюжетний наголос в кінці», задача якого – «погляд з високої точки» і відкриття нового смислу.

При цьому особлива роль в виявленні істини належить гумору як «адекватній реакції на парадоксальність існування і торжество свавільної життєвої стихії над людськими цілями, планами і схемами» [179, с. 59].

Найважливішою жанроутворюючою особливістю оповідання автори «Теорії літературних жанрів» вважають «взаємодоповнюванність діаметрально протилежних інтенцій жанрового мислення – притчевої й анекдотичної», яка складає внутрішню суть жанру, «котра зближує оповідання з романом і радикально відмежовує його від канонічної новели і повісті».

Звідси і жанрова стратегія оповідання, яка заключається в зосередженні на «одному обличчі» і в одночасному тяжінні до «романної тематичної широти», в «інтенсивному типі організації художнього часу і

простору, що передбачає доцентрову концентрованість сюжетно-композиційної єдності» [179, с.73].

Цікаво порівняти теоретичну модель оповідання з його дефініцією, наданою В. С. Моемом: «оповідання – це белетристичний твір, який можна прочитати, в залежності від довжини за якийсь час від десяти хвилин до години, і мова в ньому йде про якийсь чітко визначений предмет, про інцидент чи низку тісно пов'язаних один з одним інцидентів, духовних чи матеріальних, і все це завершено» [139, с. 37]. Визначення достатньо ємне, але, як і всі визначення словникового типу, для аналітичної роботи, звичайно ж недостатнє.

Подібний опис відмінностей в змістовно-смісловій і оповідній структурах новели і оповідання при певній схожості деяких їх елементів дає український дослідник Ф. Білецький [31, с. 38-41, 43, 52], котрий в той же час послідовно підкреслює їх жанрову відмінність. Цю ж точку зору поділяють і автори українських академічних робіт «Теорія літератури» [39, с. 271-5] і «Літературознавчий словник-довідник» [117, с. 497-8, 509].

В якості значної відмінної риси новел вони вказують на присутність в ній «сатиричного чи комічного пафоса, котрий інколи набуває драматичного чи навіть трагічного відтінку» [39, с. 272], гумористичного або сатиричного забарвлення [117, с. 498].

1.2.3. Комічне і теоретичні аспекти класифікації його форм і засобів

Оскільки багато новел і деякі оповідання Гріна несуть в собі, згідно з англійською традицією, явне начало комічного, необхідно зупинитися на деяких його поняттях, що мають безпосереднє відношення до теми дослідження. Це, зокрема, такі поняття, як саме комічне, сміх, смішне, гумор: сатира, іронія, сарказм, дотепність, пародія та ін., їх співвідношення і взаємозв'язок. Осмислення цих проблем має довгу історію, починаючи з Аристотеля, і триває досі, не знаходячи загально визнаного рішення. Один з

дослідників комічного, польський теоретик Богдан Дземідок, вказує на «хаос у термінології, породжений неоднозначністю понять» [65, с. 63].

Однак відсутність загальноживаних смислів, що відносяться до комічного та його понять і термінів, можна розглядати, як зауважив Л. Фуксон, не тільки як недолік їх вивченості, а й як симптом «натхнення, складності художньо-сміхового явища ними позначеного» [194, с. 3]. І справді, сміхова культура впродовж століть розвивалася і змінювала свої орієнтири і свою тональність: ритуально-обрядовий сміх, античний сміх, карнавальний сміх середньовіччя, претенційно-регламентований сміх класицизму, уїдливо-руйнівний сміх Просвітництва, романтична іронія, сатиричний сміх ХІХ століття, поліфонічний сміх ХХ століття і сучасної епохи з його іронічними і чорно-гумористичними домінантами.

У той же час при всіх своїх мутаціях відповідно до епох сміх продовжує залишатися найважливішим фактором і елементом духовної та естетичної культури, фактором соціалізації людини і зберігає свої основні форми (типи) і прийоми, змінюючи способи їх вираження.

Цікаве висловлювання французького дослідника сміху Жільбера Розона: «Це єдиний легкий і голосний вираз, який називається сміхом, є продуктом довгої і повільної еволюції людей. Сьогодні посмішка і сміх розвиваються у дитини з моменту, коли вона починає рости і триває до самої смерті. Посмішка і сміх є нерозривною частиною функцій соціалізації, органічно притаманній людині» [324, р. 7]. Він же, посилаючись на новітні неврологічні дослідження, пише, що «пов'язаний з функціями мозку, які відповідають за відчуття і обробку інформації, сміх, можливо, є одним з фундаментальних модусів мислення» [324, р.7].

Соціокультурну роль сміху відзначали багато англійських письменників. Так, наприклад, В. С. Моем в одній зі своїх літературно-критичних робіт писав: «Гумор є загальнолюдським надбанням і не виключено, що якби він частіше звучав у відносинах між країнами, нам вдалося б в якійсь мірі подолати наші розбіжності і розбрати» [139, с. 72].

У звичній для нього парадоксальній манері свою думку про цивілізаційно-пізнавальні ролі сміху висловив О. Уайльд, який заявив, що «якби печерні люди вміли сміятися, то у нас була б інша історія» і «світ завжди сміявся над своїми трагедіями, бо тільки так їх можна перенести. Відповідно все те, що світ завжди сприймав всерйоз, відноситься до комедійного боку життя» [174, с. 219].

Парадоксально висловлена думка О. Уайльда про сміх знаходить серйозні обґрунтування в роботі М. Бахтіна про творчість Рабле і народній культурі середньовіччя та Ренесансу. Обґрунтовуючи концепцію карнавального сміху, він говорить про те, що сміх був свого роду визволителем «від важких пут благоговіння і серйозності ... від гніту таких похмурих категорій, як «вічне», «непорушне», «абсолютне», «постійне». Їм протиставлявся веселий і вільний сміховий аспект світу з його незавершеністю і відкритістю, з його радістю змін і оновлень» [28, с. 96].

І далі йде визначення сміху, яке є фундаментальною основою для розуміння гносеологічної, соціальної та естетичної функцій сміху (комічного). «Сміх, – пише М. Бахтін, – також універсальний, як і серйозність: він спрямований на світове ціле, на історію, на все суспільство, на світобачення. Це *друга правда про світ*, яка поширюється на все з господства якої ніщо не вилучено. Це наче святковий аспект всього світу у всіх його моментах, ніби друге одкровення про світ у грі і сміху» (виділено автором) [28, с. 97].

Загалом можна сказати, що сміх настільки притаманний людській природі, що багато антропологів, соціологів та етнологів розглядають його як відправну точку для вивчення еволюції людини від його походження до сьогодення. Що ж стосується філософсько-естетичного осмислення сміху і смішного як категорії комічного, то перше його теоретичне визначення дав уже Арістотель у своїй «Поетиці».

Розглядаючи роди і жанри античної літератури і торкаючись жанру комедії, він дає коротке, але ємне визначення смішного, проводячи

зіставлення з предметом зображення в трагедії і комедії. «Остання, – пише він, – прагне зображати найгірших, а перша-кращих людей, ніж нині існуючі». Далі він уточнює: «Комедія, як ми сказали, є відтворення гірших людей, однак не в сенсі їх повної порочності, але оскільки смішне є частиною потворного: смішне – це деяка помилка і неподобство, яке нікому не заподіює страждання і ні для кого не згубне ...» [23, с. 44, 53].

З тих пір було створено велику кількість теоретичних моделей комічного, які Б. Дземидок звів у шість груп, кожна з яких об'єднує типологічно близькі вихідні позиції трактувань сміху. Це наступні групи:

- теорія негативної якості комічного об'єкту і переваги суб'єкта пізнання комічного;
- теорія деградації;
- теорія контрасту;
- теорія протиріччя;
- теорія відхилення від норми;
- теорія пересічних мотивів.

В теорію пересічних мотивів він включив теорію відхилення від норми і мотив переваги; теорію А. Бергсона з мотивами деградації і негативної якості, теорію протиріччя, автоматизму, механічного (мертвого) в контрасті з живим; теорію психологічної інтерпретації гумору і комічного З. Фрейда [65, с. 12-60].

В одній з останніх вагомих робіт в цій області – «Естетика сміху: Сміх як віртуальна реальність» М. Рюминой, всі попередні концепції комічного зводяться до трьох, як пише дослідниця, «основоположним мотивів, які червоною ниткою простежується практично у всіх теоріях сміху і мають відношення до суті комічного» [164, с. 74].

Перший мотив – це мотив суперечності, який включає в якості механізмів сміху контраст, безглуздість, нісенітницю, перехід у протилежність і т. п. Другим мотивом вона називає «часто супутній першому мотиву гри». Третій мотив – «мотив видимості» (удаваності, ілюзії, брехні,

обману, самообману, ілюзії, віртуальності, претензії, «тіні», «сну наяву», «мрії» і т. д.) [164, с. 74]. Третьому мотиву вона відводить визначальне місце в розумінні сутності комічного.

Інший сучасний дослідник сміху Л. Карасьов, вважаючи, що «загадка сміху, як і раніше, залишається невирішеною», визнає, що «історія вивчення сміху проходить під знаком Аристотеля» [93, с. 14], з чим, за великим рахунком, важко не погодитися.

Справді, Аристотель у своїй лаконічній дефініції смішного фактично відобразив саму його суть і тим самим заклав семантично об'ємну основу для всіх подальших інтерпретацій. Адже кожна з них в тій чи іншій мірі використовує фундаментальне аристотелівське положення про смішне (комічне) як деякій експліцитній або імпліцитній суперечності між закріпленою або передбачуваною нормою і суб'єктом або явищем, яке від цієї норми відхиляється (помилка, розбіжність, якась моральна або поведінкова вада, тобто те, що Аристотель називає «неподобством»).

Не вдаючись в деталі існуючих понятійних і термінологічних розбіжностей у сфері дослідження космічного, коротко позначимо основні принципи і інструментарій, обрані для нашого дослідження. У їх відборі ми орієнтувалися на трактування, закріплені в роботах М. Бахтіна, Ю. Борева, А. Бергсона, Ф. Геффа, Б. Дземідока, Жана-Поля, О. Міхільова, В. Проппа і ряду інших, в яких комічне (смішне) розуміється як естетична категорія високого емоційно-піднесеного сприйняття і осмислення світу і суспільних відносин через посередництво сміху. Іншими словами, комічне – це соціально, естетично і духовно значущий сміх, про що красномовно говорить назва однієї з книг про комічне – «Комічне, або про те, як сміх страчує недосконалість світу, очищає і оновлює людину і стверджує радість буття» [34].

Що стосується форм (типів) комічного, ми у відповідності з найбільш часто використовуваним в практиці поділом приймаємо тричастинну класифікацію: гумор, сатира, іронія, хоча іронію деякі (Ю. Борев, Б.

Дземидок) розглядають як проміжну або перехідну форму між гумором і сатирою.

Рюміна ж, наприклад, ці форми пропонує називати «субкатегоріями» або «модифікаціями» комічного і включає в їх число також дотепність, пародію, карикатуру, гротеск та інші поняття. При цьому, за її словами, «найближче до сутності комічного» стоїть саме іронія [164, с. 117].

В аналізі комічного в літературному творі важлива роль належить художнім засобам або прийомам комічного. М. Рюміна пропонує використовувати в якості основної одиниці аналізу поняття «комічна ситуація» або «комічне в діяльності людини». Вона відрізняється взаємодією зовнішніх обставин та образу дій людини, так само, як і в окремих вчинках та діях. Інші одиниці – «вербально-рефлексивний рівень комічного (слова, думки)», «комічне створене або навмисне (гострота, комічне в мистецтві) та комічне мимовільне або природне (скажемо, мимовільний каламбур)» [164, с. 81].

Гадається, що подібний підхід є малоефективним для практичного аналізу окремого художнього твору. У цьому плані більш структурованим і практичним є запропонована французьким науковцем Феліксом Геффом класифікація з назвою «ієрархія комічних засобів». Вона включає в себе чотири категорії: «комічне жестів, комічне слова, комічне ситуацій, комічне характерів», до яких він, із застереженням, додає виділену А. Бергсоном п'яту категорію – «комічне форм [252, р. 16], вважаючи, що вона є більш доречною в карикатурі, ніж драматичному мистецтві. У подальшому аналізі перелічених вище категорій він деталізує художні засоби функціонування цих категорій у тексті та на сцені.

Відповідний інтерес являють сучасні лінгвістичні теорії сміху. Американські лінгвісти, наприклад, запропонували семантичну теорію скриптів, в основу якої покладена ідея комічного як зіткнення протилежних за значенням, несумісних повністю або частково контекстів у тексті, яка отримала подальший розвиток у загальній теорії вербального гумору.

Мета подібних дослідів – виявлення умов створення-виникнення комічного, його логічних механізмів на матеріалі об'єкту висміювання, комічних ситуацій, смислів як наслідок функціонування мови [321]. В сутності, тут задіяний комплекс ідей вже існуючої теорії – контрасту, протиріччя, відхилення від норми.

У функціонально-комунікаційному руслі проводяться дослідження українських дослідників А. Мартинюк [см.: 126], В. Самохіної [166], та інших, що осмислюють механізми породження комічного на матеріалах англійських анекдотів та жартів.

Найбільш розгорнутою та впорядкованою на сьогоднішній день, на нашу думку, є класифікація основних прийомів або засобів художнього вираження, яка запропонована Б. Дземидоком. Вона включає п'ять великих груп, кожна з яких поєднує споріднені засоби, точніше кажучи, механізми створення комічного ефекту.

Перша група *«видозміни і деформація явищ»* включає в себе перебільшення різного роду, карикатуру, пародіювання, гротеск, травестію, вчинки, що відхилюються від звичного темпу руху або говоріння.

Наступна група *«неочікувані ефекти та вражаючі зіставлення»* (різного роду зіставлення об'єктів та явищ фізичного, інтелектуального та комунікативно-інформаційного плану з ефектом повної неочікуваності).

Група *«невідповідність у відносинах та пов'язаних з ними явищ»*, яка охоплює вселякі анахронізми та сфери характерів, поглядів, мови, образу мислення.

Група *«уявне поєднання абсолютно різнорідних явищ»*, до якої належать використання та об'єднання різних стилів та творчих методів з доведенням їх до гротеску; створення ситуацій, в яких поведінка героя суперечить звичним уявленням; несумісність між зовнішністю та прихованим за нею суттю, між ілюзією та реальністю, теорією та практикою, намірами та вчинками, між словом та зображенням; іронічні висловлювання; невідповідність між формою та змістом и т.д.

I, нарешті, п'ята група *«створення явищ, які за суттю або за видимістю відхиляються від логічної або праксеологічної норми»*. Тут маніфестують себе різні засоби порушення праксеологічних (вибір та використання невідповідних засобів для вирішення будь-яких справ, ускладнення простої задачі, демонстрація незручності або відсутності необхідних навичок, непорозуміння) та логічних (помилки у судженнях, неправильні асоціації, логічна плутанина та хаотичність висловлювання, абсурдні діалоги, судження і т.д.) норм [65, с. 66-78].

Близька за принципами групування засобів комічного до класифікації Б.Дземидока класифікація А. Макаряна, логічно витримана й достатньо зручна у практичному аналізі творів з комічним началом. Перегукуються вона також із класифікацією Ф. Геффа. А. Макарян на перший план висуває комізм слова, виділяючи в ньому дві підгрупи – дотепне слово (усі види дотепності та комічне розширення сенсу слів) та комічне слово (усі види алогізму, злиденність думки, фразерство, комічні імена-характеристики, обмовки і т.д.) [см.: 125, с.185-207].

Другу групу представляє образний комізм, який в принципі також пов'язаний зі словом. Сюди належать гумористично та сатирично забарвлені епітети та тропи, наділені комічною семантикою [см.: 125, с. 208-232].

Третя група (логізм та алогізм) поєднує абсурдні твердження, судження, софізми [см.: 125, с. 233-257].

Четверту групу складає комізм положення (непорозуміння, перетворення, збіг долі комічного героя з долею трагічного) [125, с. 238-242]; шосту – комізм обставин [125, с. 258-268], сьому – комізм дії [125, с. 269-272]. Гадаємо, що доцільніше було б поєднати ці три групи в одну – «комізм ситуації», як у Ф. Геффа.

П'ята група має назву «комізм характерів», який є ідентичним поняттю «комізм персонажів» у інших авторів [125, с.258-268].

Таким чином, використані в роботі поняття та терміни, пов'язані з комічним, спираються переважно на літературознавчу традицію наведених

вище авторів (А. Бергсон, Ю. Боров, Ф. Гефф, Б. Дземідок, А. Макарян, О. Міхільов), оскільки вони зорієнтовані на їхній змістовно-смісловий, евристичний та естетичний потенціал та засоби його реалізації у художньому творі. Саме художня література як сфера вигадки та уяви є найбільш сприятливою сферою породження функціонування комічного, де його форми можуть стикатися, вступати у взаємодію, створювати гібридні зв'язки.

На цю взаємодію форм комічного, яка особливо посилилась в художній практиці літератури ХХ століття, звернув увагу О. Міхільов, який запропонував використовувати при аналізі творів з більш-менш яскраво вираженим комічним началом ряд понять, які точніше відображають художній світ твору, ніж поняття «сатиричний аналіз», «сатирична література» (Ю. Боров, Е. Озмитель), «гумористична література» і т.п., які традиційно використовуються в науковій літературі.

Зокрема, мова йде про такі поняття, як «сатирико-гумористичне сприйняття дійсності, сатирико-гумористична література, сатирично-гумористичний аналіз, сатирико-гумористична повість (роман) і т.п.» [133, с. 121], які доповнюють понятійний арсенал (сміх, сміхова стихія, сміхова література), характерний для робіт М. Бахтіна, Д. Лихачова, А. Панченко.

Використовується також його трактування сатири і гумору як «літературно-художнього втілення двох основних типів підходу письменника до об'єктивно існуючих комічних суперечностей. Якщо сатира повністю заперечує те чи інше явище як невідповідне ідеалу, з позицій якого ведеться критика, засуджує його і виносить йому вирок, то гумору, як правило, властиво глузливо-співчутливе ставлення до комічного об'єкту. При цьому ідеал в сатирі і взагалі в комічному історично обумовлений і змінюється від епохи до епохи» [133, с. 116].

Намічені підходи до розуміння форм і прийомів комічного дозволяють провести комплексний аналіз комічного в новелах і оповіданнях Г. Гріна в його ідейно-смісловій і естетичній функції для вирішення наступних завдань. По-перше, виявити систему об'єктів і явищ сміхового

зображення в малій прозі і позицію письменника щодо них. А оскільки саме позиція письменника визначає реєстр сміху – сатиричний, гумористичний, доброзичливо або уїдливо глузливий, іронічний і т.п., то це передбачає і встановлення використовуваних автором форм.

По-друге, здійснити поетологічний аналіз образотворчих засобів комічного на рівні персонажів, їх поведінки і вчинків, суджень, комічних ситуацій і комічної атмосфери в цілому. Аналіз комічного, домінуючий модус якого визначає наратив майже половину *short stories* Гріна, що доповнює жанрове і проблемно-тематичне їх осмислення, сприятиме створенню більш повного і адекватного уявлення про його малу прозу.

Висновки до розділу I

Розгляд рецепції *short stories* Гріна і теоретичних аспектів жанрології і комічного, а також і співвідношення понять *short story* – новела – оповідання, пов'язаних з дослідженням малої прози, показав, що незважаючи на те, що його перу належить більше п'ятидесяти творів *short stories*, які становлять цілком самостійну частину його творчості і мають високу ідейно-смыслову і естетичну цінність, критика, як західна, так і слов'янська, фактично зосереджена на його романній творчості.

Про це свідчить реальність наукової продукції, присвяченої вивченню творчості письменника. Так, з більш ніж вісімдесяти монографій, присвячених Гріну, перші з яких з'явилися в 1951 році у Франції, лише в деяких певною мірою побіжно згадується про окремі *short stories*, і лише тільки в одній з них, що належить Р. Келлі, мова йде про малу прозу письменника. При цьому автор, використовуючи психоаналітичний метод, гранично звужує проблемно-смысловий діапазон малої прози, зводячи його зміст до терапії нібито притаманних письменнику психічних комплексів, які є наслідком перенесених ним в дитинстві травм.

Загалом ця тенденція характерна для цілої низки досліджень романної творчості і життєвого шляху Гріна (роботи Н. Шеррі, Д. Гілвері і Дж. Мідлтона, М. Шелдена та ін.), які наполегливо роблять акцент на увазі до тем смерті, самогубства, зради з метою представити їх як магістральні, ніби зумовлені прихованими комплексами письменника. З особливою відвертістю ця тенденція представлена в книзі Ж. Гетц-Сода «Маніакально-депресивна динаміка і драматизм життя Грехема Гріна: внутрішня боротьба автора з демонами».

Показано, що мала проза Гріна, яка складається з більш ніж п'ятидесяти творів і у відповідності з англomовною традицією позначена терміном *short stories*, містить жанри новели та оповідання. Відзначено, що незважаючи на те, що Грін писав *short stories* впродовж всього свого життя і що його творчість починалася саме з них, вони довгий час не привертали уваги журнальної та академічної критики. Його мала проза ніби перебувала в тіні широкої та зростаючої популярності Гріна як романіста.

Період до кінця 1960-х років для *short stories* був позначений лише окремими рецензіями на збірки, що видавалися. Вихід малої прози Гріна із забуття починається з 1970-х років з появою великої збірки його *short stories* (*Collected stories*, 1972), яка була найоб'ємнішою з усіх збірок, що виходили раніше, та містила в собі тридцять вісім новел та оповідань.

Другою відмітною рисою збірки була авторська передмова, в якій Грін вперше оцінив свої оповідання як найкраще з усього написаного ним і визнав, що все своє життя він був насправді творцем *short stories*, хоча всі одноставно вважали і продовжують вважати його романістом. Це парадоксальне визнання в довготривалій перспективі відіграло певну роль в поверненні критики до його малої прози. Зокрема, це відбилося в присвячених йому біографічних роботах і в роботах, які комплексно представляють його творчість, як, наприклад, книга Ф. Стретфорда «Кишеньковий Грем Грін», де поряд з есеїстикою і публіцистикою були представлені романи і відібрані самим письменником шість оповідань.

Зростаючий інтерес критичної та читацької уваги до *short stories* Гріна привів до видання їх повного англійського зібрання під назвою «Complete short stories» (2005), а потім і повного видання їх в перекладі французькою мовою (2013).

Передмова Піко Айера до англійського видання і передмова Ізабель Д. Філіп до французького дають високу й об'єктивну оцінку малої прози Гріна. Обидва автори визнають *short stories* не стільки допоміжним матеріалом для романів, скільки самостійною та художньо значимою частиною творчості і відмічають віртуозну майстерність Гріна-оповідача.

Торкаючись поетики *short stories*, П. Айер бачить її особливість в гріновській здатності поєднання протилежних почуттів і явищ, в сполученні особистого і соціально-політичного і в комічному началі, яке, на його думку, є однією з художньо-естетичних домінант його наративу. І. Д. Філіп поетики майже не торкається, але здійснена нею спроба типології малої прози письменника видається не зовсім переконливою, оскільки у пропонованій нею класифікації лежать різні підстави: або жанрові, або тематичні, або розповідні модуси.

Зроблено висновок, що аналітичне осмислення малої прози Гріна в західному науково-критичному дискурсі хоча і присутнє, але спорадично і в явно недостатній мірі (відсутність монографій, дисертаційних досліджень, ігнорування жанрової специфіки, акцентованість на психоаналітичних трактуваннях).

Показано, що в слов'янському науково-критичному дискурсі тема малої прози письменника практично витіснена стійким інтересом до його романної творчості. Якщо кількість публікацій, присвячених романам письменника (монографії, статті), обчислюється сотнями, то про його оповідання і новели за більш ніж півстоліття з моменту їх появи на слов'янському просторі написано всього лише кілька статей і коротких анотацій до нечисленних збірок. При цьому число творів, які в них фігурують, не перевищує і половини всього корпусу малої прози Гріна. Але і

в тих нечисленних публікаціях, особливо у видавничих анотаціях і передмовах, панує узагальненість суджень, яка не підкріплюється аналізом, і жанрова некоректність.

Явно не відповідає художній значущості малої прози масштаб і рівень її рецепції, що зумовило дослідницьку стратегію і вибір понятійного і термінологічного інструментарію, пов'язаного з жанрологічною, проблемно-тематичною та поетологічною специфікою.

У підрозділі «Теоретико-методологічні аспекти дослідження *short stories* Грема Гріна» уточнені семантичний обсяг і співвідношення термінів «*short stories*», «мала проза», «новела», «оповідання». Акцентована принципова важливість зробленої кореляції цих понять, оскільки їх семантичний і жанровий обсяг в англо-американському та українському і російськомовному наукових дискурсах мають різне значення.

Зазначена істотна важливість для мети дослідження розуміння, що термін *short story*, який в англо-американській науково-критичній і видавничій практиці зазвичай позначає твір малої прози, що має жанрові ознаки або новели, або оповідання (а часом і повісті), у вітчизняному літературознавстві і в видавничій практиці не використовується. У цьому контексті англійський термін *short stories* частково відповідає поняттю «мала проза» і в дисертації застосовується саме в цьому сенсі.

Наслідком відсутності терміну *short stories* є та невизначеність і плутанина в жанрових дефініціях творів, позначених в оригіналі цим терміном, які перекладаються українською або російською мовою. Одні і ті ж твори в одних випадках позначаються як «оповідання» [51, 53, 56], в інших же – як «новели» [12, 13, 168].

Ця ж ситуація характерна і для французького науково-критичного дискурсу, в якому, як і в українському дискурсі, існує поняття новели (*nouvelle*) і оповідання (*recit*), але всі *short stories* Гріна у французьких перекладах видані під назвою «новели» [268, 269].

Якщо для видавців і читачів жанрова приналежність, можливо, особливої ролі не має, то для наукового дослідження жанрова коректність, навіть з огляду на характерну для сучасного літературного процесу тенденцію до жанрової гібридизації і синтезу, має першорядне значення, бо саме жанрова модель задає і визначає наративну стратегію кожного конкретного художнього твору.

Розглянуто сучасні жанрологічні трактування поняття «жанр» і обґрунтовано вибір його дефініції, заснований на судженнях М. Бахтіна, Н. Лейдермана, Р. Уоллека і О. Уоррена. В якості робочої моделі використано його розуміння як стійкої художньої моделі світу, що має внутрішню структуру (жанрові, жанроутворюючі ознаки, жанрові носії), яка кожного разу визначає параметри задуму і втілення задуманого автором твору і одночасно визначається ним. Кожному жанру притаманний певний обсяг охоплення світу, але при цьому світу універсально, тематично і естетично цілісно завершеного.

Проаналізовано трактування жанрових моделей новели і оповідання Б. Ейхенбаума, Є. Мелетинського, С. Шарифової, авторів колективних робіт «Теорія літературних жанрів» і «Теорія літератури» і прийнято розуміння цих жанрів як двох автономних і протилежних художніх світомоделей, які при цьому мають певну схожість.

З огляду на важливу роль комічного в поезиці гріновських *short stories*, розглянуті і уточнені пов'язані з категорією комічного основні поняття (сміх, смішне, сміховий світ, комічне, гумор, сатира, іронія) і класифікації способів (засобів, прийомів, механізмів) його реалізації.

Прийнято розуміння комічного як естетичної категорії високого ідейно-емоційного сприйняття і осмислення світу і суспільних відносин за посередництвом сміху, який володіє евристичним і гносеологічним потенціалом розкриття протиріч і відхилень від норми в поведінкових і ціннісних установах людини.

Комічне має три основні форми (види) сміхової оцінки соціокультурної дійсності та суспільних відносин - гумор, сатира та іронія. Кожна з цих форм має свій реєстр сміху, який визначається ідейно-емоційним ставленням суб'єкта сміху до об'єкту осміяння. Визначено найбільш продуктивні при аналізі літературних творів способи (прийоми, механізми) створення комічного, якими визнані їх класифікації, запропоновані А. Бергсоном, Б. Дземідоком, Ф. Геффом, А. Макаряном, В. Проппом.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ SHORT STORIES ГРЕМА ГРІНА

2.1.1. Новелістика в складі *short stories*: жанрологічні принципи її атрибуції

Найважливіше значення для комплексного дослідження *short stories*, як було зазначено вище, має жанрова диференціація і атрибуція творів, що складають їх корпус. Обумовлено це тим, що в українському та російськомовному науково-критичному дискурсі відсутнє жанрове поняття термінів *story*, *short story* і *short stories*, традиційних для англо-американського літературознавства, про що говорилося в першому розділі дисертації. В результаті при перекладах творів цього типу на українську або російську мову вони довільно позначаються або як оповідання, або як новели без урахування їх реальної жанрової специфіки відповідно до слов'янської жанрологічної традиції.

У зв'язку з цим для вирішення поставленого в дисертації конкретного завдання жанрового розмежування творів, що входять в корпус гріновських *short stories*, необхідно внести деякі уточнення і акцентувати певні моменти.

По-перше, підкреслити, що *short stories* – англо-американське поняття широкого семантичного обсягу, яке в певній мірі може використовуватися для позначення таких жанрових видів малої прози, як оповідання, новела, повість, казка і навіть байка, що при перекладах українською та російською мовами породжує проблему коректності жанрового означення того чи іншого твору.

По-друге, *short stories* Гріна об'єднують в собі фактично дві чітко диференційовані в українському літературознавстві жанрові моделі – новелу і оповідання, тому їх розмежування в контексті поставлених завдань має принципове значення.

Незважаючи на характерну для літературного процесу ХХ – початку ХХІ століть тенденцію до жанрового змішування і гібридизації, сучасна жанрологія виходить з глибокого переконання про стійкість та

продуктивність вироблених в процесі історичного розвитку жанрів як світомоделюючих типів художнього освоєння дійсності. Кожен жанр при цьому володіє властивим тільки йому обсягом охоплення дійсності і специфікою її освоєння. Ось чому принципово важливим для нашого дослідження є виділення з узагальнюючого поняття *short stories* складових цього жанру – новел і оповідань.

З цією метою була використана методика пильного читання (*close reading*) з урахуванням формально-сміслових елементів жанрових моделей новели і оповідання. Спочатку шляхом накладення властивих новелістичній моделі ознак, найбільш емблематичними серед яких прийнято вважати наявність анекдотичного або екстраординарного випадку в сюжеті і новелістичного пуанта – різкого сюжетного зламу, що змінює погляд на початкову сюжетну ситуацію, було розглянуто весь корпус гріновських *short stories*.

Аналіз *short stories* з точки зору наявності в їх сюжеті найважливішої атрибутивної ознаки новелістичної моделі – анекдотичного випадку або надзвичайної події – дозволив встановити наступне: вже перший з написаних ним творів, хоча і позначений 1929 роком *The New House* («Новий дім», пер. наш), але який був опублікований ще в 1923 році в студентському журналі *Oxford outlook*, а також і останній – *The Moment of Truth* («Момент істини», пер. наш), який з'явився у пресі в 1988 році, відповідають цій ознаці.

В обох цих творах присутня та подія, яку можна віднести до категорії «казусу». У «Новому будинку» – це внутрішня діаметрально протилежна зміна точки зору протагоніста на одне й те саме явище: архітектор, який змушений під тиском фінансових обставин змінити проект замовленого йому палацу і який вважав змінений варіант ганьбою свого життя, з часом з гордістю заявляє туристам, що саме він є автором цієї чудесної споруди.

Сумний казус лежить в основі сюжетної ситуації в «Моменті істини»: офіціант одного з лондонських ресторанів, що побачив у дружлюбній американці життєво необхідну для нього можливість поділитися з нею

своїми сумнівами щодо майбутньої операції і почути від неї слова розради і підтримки, отримує від неї лист з трьома фунтами стерлінгів за «належне обслуговування».

Подібні казуси психологічного порядку характерні для цілого ряду інших творів з соціально та морально орієнтованою проблематикою. Це *A Chance for Mr Levere* (1936) – «Останній шанс містера Ліверу», пер. М.Мітіної / «Удача містера Ліверу», пер. А.Тетернікової і М.Петрової / «Шанс містера Левера», пер. В.Вебера; *A Cross the Bridge* (1938) – «За мостом» пер. М.Мітіної / «На іншому березі річки» пер. наш; *The Case for the Defence* (1939) – «Свідок захисту», пер.Т.Озерської / «Святкування захисту», пер. В.Вебера / «Виправдальний вирок», пер. наш; *The Lottery Ticket* (1947) – «Лотерейний квиток», пер. наш; *The Blue Film* (1954) – «Порнофільм», пер. С.Ніколаєва / «Французький фільм», пер. В.Вебера; *The Last Word* (1988) – «Останнє слово», пер. Н.Трауберг.

У групі цих творів сюжетний казус тяжіє до форми психологічного або морально-етичного парадоксу, різкого контрасту між початковою ситуацією і кінцевим результатом. Так, наприклад, в «Останньому шансі містера Лівера» колізія полягає в контрасті між надією на удачу і смертю протагоніста як підсумку цієї надії; в творі «За мостом» – загибель протагоніста, що рятує свою собаку, ставить під сумнів переконання наратора в тому, що він її ненавидів.

У «Лотерейному квитку» ліберально налаштований молодий англієць, який мандрує по самому зубожілому і бідному мексиканському штату, вирішує віддати досить солідний виграш, через випадково куплений лотерейний квиток, на справу зміцнення демократії та прогресу в цьому штаті і радиться з цього приводу з урядовими чиновниками. Результатом його благородного, як він вважає, вкладу в розвиток демократії є використання губернатором його грошей на арешти і знищення лідерів опозиції, які були близькі до перемоги на виборах.

У «Французькому фільмі» (інша назва – «Порнофільм») ще один казус, але вже зі сфери подружніх відносин: намагаючись догодити дружині, що вередує і вимагає яскравих вражень, до того ж вона ще і незадоволена подорожжю в Сайгон, містер Картер вирішує зводити її на який-небудь порнофільм. За збігом обставин вони потрапляють на порнофільм, в якому колись, в роки своєї молодості, Картер знявся заради заробітку в ролі коханця, що викликає у його дружини бурхливе обурення.

У «Свідку захисту» оповідач на самому початку заявляє, що «It was the strangest murder trial I ever attendet» [264, p. 67] («Це був найдивовижніший процес у справі про вбивство людини, на якому мені коли-небудь доводилося бути присутнім», пер. наш).

І справді, мова йде про дійсно незвичайний випадок. Незаперечні докази обвинувачення в суді знімаються несподівано представленим захистом братом-близнюком вбивці. Але коли щасливі брати виходять на вулицю, один з них гине під колесами автобуса. Виникає парадоксальна ситуація: якщо це було «Divine vengeance» [264, p.70], то хто ж залишився в живих – вбивця або його невинний брат і що тепер буде зі свідками обвинувачення?

Парадоксальна ситуація і в антиутопічному «Останньому слові», в якому лідер Світової держави, що викорінив всі види релігійних вірувань, власноруч розстрілює останнього віруючого на землі – Папу Римського. Однак в момент натискання на курок пістолета його свідомість атеїста раптово пронизує приголомшлива думка: «a strange and frightening doubt crossed his mind: it is possible that what this man believed may be true?» [264, P. 442] («а раптом те, у що вірить ця людина, – правда?», пер. наш).

Сюжетну основу значної групи творів складають досить яскраво виражені анекдотичні події і випадки. Переважна їх частина написана на самому початку 1940-х років [*Alas Poor Maling* («Бідолаха Мелінг», пер. М.Мітіної / «На жаль, бідолаха Мейлінг», пер. В.Вебера); *The Lieutenant Died Last* («Лейтенант вмирає останнім», пер. наш); *When Greek Meets Greek* (

«Найшла коса на камінь», пер. О. Холмської / «Одного поля ягоди», пер. В.Вебера)] і в 1960-і роки.

Тільки в січні 1967 року Грін створив шість забарвлених почуттям гумору і грайливості новел, обумовлених анекдотичним характером подій, що лежать в основі творів [*May We Borrow Your Husband?* («Ми можемо позичити вашого чоловіка?»), пер. А.Ліверганта / «Ви дозволите позичити вашого чоловіка?», пер. В.Вебера); *Beauty* («Красунчик», пер. В.Вебера); *Chagrin in Three Parts* («Досада в трьох частинах», пер. В.Вебера); *A Shocking Accident* («Шокуючий випадок», пер. наш / «Кошмарний випадок», пер. В.Вебера); *The Root of the Evil* («Корінь зла», пер. А.Розенцвейга); *Doctor Crombie* («Доктор Кромбі», пер. наш).

У такій же гумористичній манері написані і дві новели 1950-хроків: *Special Duties* («Особливі обов'язки», пер. М.Лоріє) і *The Man Who Stole the Eiffel Tower* («Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу», пер. наш), а також *The Invisible Japanese Gentlemen* (1965) – («Невидимі японці», пер. Е.Тарабаріна / «Ці невидимі японські джентльмени», пер. В.Вебера).

Анекдотичне начало новел воєнних років має форму, в одному випадку («Бідолаха Мелінг») дивовижно кумедної події, спричененої унікальною властивістю загадкової хвороби (*borborgygmi* – урчання в животі) героя. Ця властивість проявляється в здатності його організму посилювати в декілька разів почуті Мелінгом музичні мелодії та звуки сирени повітряної тривоги і відтворювати їх в неслухний для цього момент, що призводить до зриву життєво важливого для героя підписання договору і до звільнення його з роботи. Недоречно спрацював ефект «*borborgygmi*» Мелінга, який цього разу зімітував сигнал повітряної тривоги (про що герой зі страху і збентеження промовчав) і загнав присутніх директорів в бомбосховище, де вони просиділи довгих дванадцять годин, поки не виключився горезвісний ефект, внаслідок чого було упущено встановлений для підписання термін.

У другому випадку («Лейтенант вмирає останнім», з підзаголовком «Незасвідчена перемога 1940 року») – це дійсно анекдотичний випадок

воєнних років: сільський браконьєр Білл Парвіс, який власноруч знищив загін німецьких диверсантів, що висадилися в забутому англійському селі, замість нагороди був відправлений до в'язниці за те, що в великих кишенях його плаща знайшли двох незаконно вбитих кроликів.

Сюжетну основу третього твору цієї групи під назвою «Одного поля ягоди» складають два анекдота, які доповнюють один одного. Перший анекдот – це створення шахрайського приватного коледжу при Оксфордському університеті, який гарантує отримання повноцінного університетського диплому за один рік заочного навчання кожним, хто записався на ці курси. Ця анекдотична ситуація породжує другий анекдот: ректор-шахрай, спокусився звучним поєднанням імені і прізвища батька одного зі студентів – Лорд Драйвер, і бажаючи використати титул лорда у власних цілях, потрапляє до рук іншого шахрая, який не має жодного відношення до шляхетних англійських сімей.

Гумористично забарвлені анекдотичні історії є основою практично всіх творів 1960-х років. В одному з них молодий англієць, який приїхав на середземноморський курорт з молодою дружиною, щоб провести медовий місяць, стає легкою здобиччю двох співвітчизників – гомосексуалістів, в обіймах яких і проводить медовий місяць («Ми можемо позичити вашого чоловіка?»); в іншому – красуня французенка, яка страждає від того, що чоловік втратив до неї інтерес, знаходить відраду в своїй подрузі, яка відкриває їй радість лесбійського кохання («Печаль в трьох частинах»); в третьому – молодий чоловік, який ризикує залишитися холостяком, тому що не може змиритися з тим, що люди які його оточують бачать комізм у смерті його батька від свині, яка впала йому на голову з п'ятого поверху під час прогулянки вулицями Неаполя, нарешті знаходить споріднену душу. Єдина з багатьох дівчина, яким він розповідав цю історію, не тільки не засміялася, але поцікавилася, як і він, коли в дитинстві йому повідомили про цю сумну подію, що ж трапилося з бідної свинею («Шокуючий випадок»).

Діапазон цих неординарних випадків, що становлять сюжетну основу гріновських *short stories*, дуже різноманітний. Тут і нешкідлива витівка літніх мешканців невеликого німецького містечка збиратися у чиємусь будинку для спільних випивок, яка покривається безглуздими чутками і набуває статусу анархістської змови з метою повалення державної влади («Корінь зла»); і збір релігійних індульгенцій для скорочення свого перебування в чистилищі заможним паном Вільямом Ферраро спеціально уповноваженою для цього секретаркою («Особливі обов'язки»); і фантастичне викрадення на цілий тиждень знаменитої Ейфелевої вежі в Парижі («Чоловік, який викрав Ейфелеву вежу»); і комічні непорозуміння, які зруйнували кар'єру доброго шкільного психолога («Доктор Кромбі»).

В інших текстах цей елемент тяжіє до форми соціально-психологічного («Останній шанс містера Лівера», «За мостом»), морально-психологічного («Ювілей», «Лотерейний квиток», «Момент істини») казусу або казусу в сфері сімейних відносин («Порнофільм», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Печаль в трьох частинах»), прогностичного («Останнє слово») та фантастичного вимислу («Чоловік, який вкрав Ейфелеву вежу»).

При виявленні екстраординарного казусу, що лежить в сюжетній основі розглянутих текстів *short stories*, як найважливішої атрибутивної ознаки новелістичної моделі, також враховувалися такі її ознаки, як більш-менш розгорнута кумуляція і комічне начало. Встановлено, що кумуляція властива в основному об'ємним текстам, а комічне присутнє в переважній більшості новел.

Кумуляція як характерна риса новели спостерігається в багатьох творах цього жанрового типу. Починаючи з «Останнього шансу містера Лівера», Грін будує ланцюжок подій, які впливають із сюжетної ситуації, в таких *short stories*, як «За мостом», «Лейтенант вмирає останнім», «Одного поля ягоди», «Лотерейний квиток», «Чоловік, який вкрав Ейфелеву вежу», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Шокуючий випадок», «Корінь зла», «Останнє слово», «Момент істини».

Надзвичайно яскраво ця кумуляція проявляється в творах комічного типу. Особливо помітна вона в *short stories* «Корінь зла» (аналіз якої подано в третьому розділі дисертації) і «Одного поля ягоди», в якій вибудовується наступна картина наростаючої акумуляції подій.

Початковою сюжетною ситуацією тут виступає шахрайська витівка бакалавра мистецтв містера Ніколаса Фенніка – створення в період війни приватного коледжу при Оксфорді, приманкою якого є видача повноцінного університетського диплому за один рік заочного навчання замість трьох років стаціонару. Диплом обіцяють всім (як пишномовно пише він в проспекті), хто «захищає Імперію» по всьому світу – від «крижаних скель Ісландії» і «спекотних пісків Лівії» до «центральної вулиці якогось американського міста або скромного будиночка в Девонширі» (пер. наш) [264, р. 44].

Ця витівка стала причиною низки часом кумедних, часом відверто анекдотичних епізодів. Це і підбір викладацького корпусу, що складався з трьох осіб, які не мають жодного відношення до університетського викладання: сам містер Феннік, який виступає у ролі ректора і бере на себе весь курс гуманітарних наук; його приятель, аптекар Пріскетт, якому доручається курс природничих наук, і племінниця містера Фенніка Елізабет, якій він довіряє цикл економічних наук, оскільки вона є бухгалтером цього коледжу.

Далі включається історія про лист від Лорда Драйвера, який просить записати в коледж свого сина, тимчасово відсутнього (містер Феннік переконаний у тому, що юнак виконує свій обов'язок на полях битв – насправді ж він відбуває термін у виправній колонії), що викликає анекдотичну ситуацію непорозуміння. Ця ситуація породжує іншу комічну колізію, суть якої в тому, що містер Феннік має за мету використати лорда, помилково прийнявши ім'я зятого шахрая за його титул, для підвищення престижу свого коледжу. Церемонія запрошення Драйвера та відвідання ним університету викликає необхідність хитромудрої комбінації, щоб провести його по університетських корпусах, коли там нікого немає.

Намагаючись закріпити зв'язок і таємно сподіваючись на встановлення аристократичних родинних зв'язків шляхом видання своєї жвавої і чарівної племінниці за сина лорда, він наполягає на особистому врученні диплома в будинку лорда, який чомусь приймає його в зубожілому готелі. Ситуація досягає кульмінації, і відбувається сюжетний злам, коли з'ясовується, що Лорд Драйвер зовсім не лорд, а його син взагалі не «захищав Імперію», а відсиджувався у виправній колонії.

В інших творах з казусною основою кумуляція займає значно менше місця, обмежуючись одним-двома епізодами, але з неодмінним новелістичним пуантом різної виразності.

Виявлено також, що сюжетну основу цих текстів становить більш-менш чітко виражений жанровий новелістичний елемент казусу, що має, як правило, характер парадоксу. У низці творів («Бідолаха Мелінг», «Лейтенант помирає останнім», «Одного поля ягоди», «Особливі обов'язки», «Порнофільм», «Невидимі японці», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Шокуючий випадок», «Корінь зла») в наявності анекдотична природа казусу, при цьому ступінь анекдотичності вище в творах воєнного часу і періоду 1960-х років.

Що стосується новелістичного пуанту як другого найважливішого атрибутивного елемента новели, можна сказати, що він присутній у всіх гріновських творах цього типу і приурочений к самому кінцю оповіді або ж є її фіналом, спростовуючи/ модифікуючи вихідну сюжетну ситуацію. Більш докладно про це буде сказано в параграфі про особливості сюжетно-композиційної побудови гріновських новел. Зараз же в якості прикладу посилаємося на три характерних твори.

Так, в уже згаданому вище «Останньому слові» заключна фраза лідера Світової атеїстичної держави: «А раптом те, у що вірить ця людина, – правда?» несподівано змінює погляд на початкову сюжетну ситуацію, сенс якої – в зображенні повного і абсолютного знищення релігійної віри в Світовій державі. Ця фінальна фраза лідера Світової держави, яка є

завершальною у творі, ставить під сумнів початкову ситуацію і докорінно змінює смислову перспективу.

Новелістичним пуантом завершуються і «Непомітні японські джентльмени», фінальна фраза яких: «Japanese?» She said. «What Japanese, darling? Sometimes you are so evasive I think you do not want to marry me at all» [264, p.395] («Японці? – запитала вона. – Які японці, любий? Ти іноді говориш такі дивні речі, що я сумніваюся, чи хочеш ти взагалі зі мною одружитися?», пер. наш) вимовляється починаючою письменницею, яка дві години перед цим захоплено розповідає своєму нареченому про свою незвичайну спостережливість.

В контексті вихідної сюжетної ситуації цієї новели, суть якої полягає в тому, що протягом усього цього довгого часу перед її очима перебувала група з восьми японців, котрі обідали і специфічна мова і манера поведінки яких не могла не привернути уваги і наратора (розповідь ведеться від першої особи), і нареченого «надспостережливої» письменниці, її здивоване запитання миттєво нівелює сенс її розповіді про свій дар.

Точно так само і заключна репліка другого оповідача в новелі «Корінь зла» руйнує його ретельно вибудовану релігійно-повчальну настанову своєму синові – першому оповідачеві і спростовує сенс вихідної сюжетної ситуації, суть якої в утвердженні того, що скритність є джерелом і генератором всіх смертних гріхів.

Таким чином, аналіз корпусу творів *short stories* з точки зору атрибутивних жанрових ознак новели показав, що до гріновської новелістики можна віднести двадцять один твір, кожен з яких має в своїй сюжетній основі ряд найважливіших жанротворчих ознак. Перш за все – це наявність в їх структурі неординарної події або випадку, які з'являються в формі або анекдоту, або у формі соціально-психологічного, морально-етичного, сімейно-побутового або прогностичного і фантастичного парадоксу.

Другим елементом є сюжетний злам або новелістичний пуант, який є властивим тільки для цієї жанрової моделі елементом, і який відрізняє її від

інших жанрових форм, і перш за все від оповідання. Враховувалися також і такі ознаки, як більш-менш розгорнута кумуляція і комічне начало, яке характерне для переважної більшості новел.

Це дозволяє виділити з корпусу *short stories* наступні твори новелістичного жанру в порядку їх хронологічної появи:

- *The New House*, 1929 («Новий дім»);
- *A Chance for Mr. Lever*, 1936 («Останній шанс містера Ліверу»);
- *Jubilee*, 1936 («Ювілей»);
- *Across the Bridge*, 1938 («За рікою»);
- *The Case for the Defence*, 1939 («Торжество захисту» / «Свідок захисту» / «Виправдувальний випадок»);
- *The Lieutenant Died Last*, 1940 («Лейтенант вмирає останнім»);
- *Alas, Poor Maling*, 1940 («Бідний Мелінг» / «Нажаль, бідолаха Мелінг»);
- *When Greek Meets Greek*, 1940 («Найшла коса на камінь» / «Одного поля ягоди»);
- *The Lottery Ticket*, 1947 («Лотерейний квиток»);
- *Special Duties*, 1954 («Особливі обов'язки»);
- *The Blue Film*, 1954 («Французький фільм» / «Порнофільм»);
- *The Man Who Stole The Eiffel Tower*, 1956 («Чоловік, який вкрав Ейфелеву вежу»);
- *The Invisible Japanese Gentlemen*, 1965 («Невидимі японці» / «Непомітні японські джентльмени»);
- *May We Borrow your Husband?*, 1967 («Ми можемо позичити вашого чоловіка?»);
- *Beauty*, 1967 («Красунчик»);
- *Chagrin in Three Parts*, 1967 («Печаль в трьох частинах» / «Досада в трьох частинах»);
- *A Shocking Accident*, 1967 («Шокуючий випадок» / «Жахливий випадок»);

- *The Root of the Evil*, 1967 («Корінь зла»);
- *Doctor Crombie*, 1967 («Доктор Кромбі»);
- *The Last Word*, 1988 («Останнє слово»);
- *The Moment of Truth*, 1988 («Момент істини»).

2.1.2. Корпус оповідань в світі жанрової парадигми

Рішення проблеми атрибуції корпусу оповідань Гріна спирається на ті ж підходи, які були використані для творів новелістичного типу. З цією метою були уточнено і систематизовано основні ознаки жанру оповідання, що вимагало проведення порівняльного аналізу між декількома його термінологічними дефініціями.

Традиційно оповідання трактується як епічний жанр невеликого обсягу (що абсолютно збігається з визначенням новели), заснований на зображенні однієї події з життя героя або чітко вираженою особливістю його характеру, які вирішуються в рамках однієї сюжетної конфліктної ситуації (але ж і новела, зауважимо, будується, як правило, теж на описі однієї події, відмінною рисою якої переважно є *незвичайний або анекдотичний випадок*, який також вирішується в рамках однієї сюжетної ситуації).

У такого роду дефініціях в більшій мірі проявляється подібність між новелою і оповіданням, які дійсно їм притаманні (невеликий обсяг тексту, зображення однієї події, одна сюжетна лінія), ніж відмінність. Навіть такий майстер і теоретик оповідання, як В.С.Моем, визначає його близьким за змістом формулюванням: короткий твір, в якому мова йде про «якийсь чітко визначений предмет, про інцидент або ряд пов'язаних один з одним інцидентів духовних або матеріальних» [139, с. 37] і який можна прочитати протягом години.

Ця спорідненість жанрів, яка кидається в очі, веде найчастіше, за висловом І. Денисюк, до «теоретичної анархії в поглядах на новелу і оповідання» [63, с. 92] і до їх ототожнення, як, наприклад, в судженнях В. С. Моема або Л. Виготського. Останній при аналізі «Легкого дихання» І. Буніна називає цей твір, то оповіданням, «зручним для аналізу з багатьох причин»,

то «зразком класичної та сучасної новели», в якій є «всі основні стилістичні риси, властиві цьому жанру» і які « розкриваються з надзвичайною ясністю ». Завершує ж він цей пасаж твердженням, що «... це оповідання належить до кращого з усього того, що створено оповідним мистецтвом, ... і шанується зразком художнього оповідання» [38, с. 205].

Тобто зрозуміти з цього судження авторитетного вченого, що ж являє «Легкий подих» І. Буніна в жанровому плані - «зразок класичної та сучасної новели» чи «зразок художнього оповідання», - неможливо.

Найбільш виразно ця тенденція проявилася в дефініції В. Скобелєва, який в роботі «Поетика оповідання» пише: «Оповідання (новела) являє собою інтенсивний тип організації художнього часу і простору, що передбачає доцентрову зібраність дії, в ході якої здійснюється випробування, перевірка героя або взагалі будь-якого соціально-значущого явища за допомогою однієї або декількох однорідних ситуацій, так що читацька увага зводиться до вирішальних моментів в житті дійсного особи або явища в цілому. Звідси концентрованість сюжетно-композиційної єдності, одноплановість мовного стилю і малий обсяг як результат цієї концентрації » [167, с. 59].

Зведені їм воєдино багато ознак, які фігурують в інших дефініціях, цілком можуть бути віднесені як до жанру новели, так і до жанру оповідання, що, власне, він і постулює на самому початку свого визначення, ставлячи знак рівності [«оповідання (новела)»] між ними.

Більшість дослідників дотримується протилежної точки зору, науково аргументованої і системно вираженої авторами «Теорії літературних жанрів» [179], які вважають новелу і оповідання (при наявності ряду загальних ознак) принципово різними типами художнього світомоделювання.

Подібний погляд поділяють і українські дослідники [31, 39, 63, 117, 188]. Зокрема, О.Федосій в статті «До проблеми ототожнення понять «новела» і «оповідання» зазначає: «незважаючи на наявність умовної межі між новелою і оповіданням, багатьох спільних рис (невеликий обсяг,

нерозгалужений однолінійний сюжет, мінімум персонажів), між ними, в той же час є істотні відмінності, які не дозволяють вживати поняття «новела» і «оповідання» як синоніми» [188, с. 231].

В цілому можна сказати, що до відмінних рис оповідання українська наукова традиція відносить, крім загальновизнаних ознак (невеликий обсяг, одна сюжетна подія, один-два персонажа), переважну зосередженість на подіях повсякденного життя, побутових, морально-етичних і психологічних колізіях.

Для зручності аналізу доцільно систематизувати найважливіші жанроутворюючі ознаки оповідання, звівши їх в певну схематичну модель для накладення її на корпус творів, що залишилися після ідентифікації новелістики.

Відмінною особливістю оповідання, крім відносної стислості тексту, є, по-перше, зосередженість на «одній особі, події» і доцентровість сюжету, тобто, за словами А. Міловера, «одна сюжетна подія» і «одна сюжетна лінія» [131, с. 3].

По-друге, переважний інтерес до сфери повсякденного життя, побутових, морально-етичних і психологічних колізій, який потенційно відкриває перспективу романної тематичної широти.

По-третє, відкритість і незавершеність сюжету і змісту. Нагадаємо, що під цим кутом зору необхідно розглянути тридцять два тексти (англійське видання) – тридцять три тексти (французьке видання) *short stories*. Всі тексти, які залишилися після виділення новелістики, в принципі відповідають традиційному обсягу оповідання. Більшість з них мають від декількох до чотирнадцяти сторінок тексту:

- *The Second Death* (1929) – «Друга смерть», пер. наш;
- *The End of the Party* (1929) – «Кінець свята», пер. М. Лоріє;
- *Proof Positive* (1930) – «Кращий доказ», пер. наш;
- *I Spy* (1930) – «Я граю в шпигуна», пер. наш;
- *A Day Seved* (1934) – «Виграний день», пер. наш;

- *Brother* (1936) – «Брат», пер. А. Тетернікової і Е. Петрової;
- *The Innocent* (1937) – «Дух безгрішності», пер. С. Миколаєва / «Дух невинності», пер. наш;
- *A Little Place of the Edward Road* (1939) – «Містечко поруч з Еджер-роуд», пер. В. Вебера / «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд», пер. наш;
- *Men at Work* (1940) – «Люди за роботою», пер. наш;
- *The News of English* (1940) – «Новини по-англійські», пер. наш;
- *The Hint of an Explanation* (1948) – «Спроба порозуміння», пер. наш;
- *Church Militant* (1953) – «Войовнича церква», пер. наш;
- *Dear Dr Falkenheim* (1963) – «Дорогий доктор Фалькенгейм», пер. наш;
- *Dream of a Strange Land* (1963) – «Привид чужої країни», пер. Е. Голишевої / «Сон про чужу країну», пер. Н. Кузнецової;
- *The Blessing* (1966) – «Благословення», пер. наш;
- *The Over-night Bag* (1967) – «Саквояж», пер. наш;
- *Auful When You Think of it* (1967) – «Жахливо, коли про це подумаєш», пер. наш;
- *To Gentle People* (1967) – «Двоє» пров. М.Данілової / «Двоє милих людей», пер. У Вебера;
- *Mortmain* (1967) – «Мертва хватка» пер. Е. Голишевої;
- *A Branch of the Service* (1990) – «Підрозділ секретної служби», пер. наш;

Два твори налічують від п'ятнадцяти до двадцяти сторінок: *The Destructors* (1954) – «Руйнівники», пер. А. Іванько; *A Discovery in the Woods* (1963) – «Відкриття в лісі», пер. наш.

Шість текстів виходять за межі двадцяти сторінок. *Murder for the Whrong Reason* (1929) – «Безпричинне вбивство», пер. наш; *Cheap in August* (1967) – «Дешевий сезон», пер. М. Данилової; *The Basement Room* (1935) –

«Кімната в підвалі», пер. Н. Волжиної/ «Перше розчарування», пер. М. Сібон. Три з них: *A Visit to Morin* (1956) – «Візит до Морена», пер. наш; і *The Other Side of the Border* (1936) – «По той бік кордону», пер. наш, – мають відповідно двадцять сім і двадцять дев'ять сторінок, а *Under the Garden* (1962) – «Під садом», пер. наш, – п'ятдесят шість сторінок.

Всі твори обсягом до чотирнадцяти сторінок відповідають принципу – одна сюжетна подія і одна сюжетна лінія. Це чітко простежується в більшості ранніх творів, у багатьох з яких сюжет розвивається навколо події, пов'язаної зі смертю.

Це і «Друга смерть» (герой, який пережив одного разу смерть, зі страхом відчуває її друге наближення), і «Кінець свята» (смерть десятирічного Френсіса Мортонна, страх темряви якого (силою обставин залученого старшими в гру в хованки при вимкненому світлі) обернувся для нього трагічним результатом), і «Переконливий доказ» (смерть людини під час доповіді, про можливість подолання смерті силою свідомості, причому лікар констатує, що доповідач насправді помер тижнем раніше).

Одна подія визначає однолінійну композицію і в творах, в яких мова йде про абсолютно інші явища. Так, наприклад, в дуже короткому трьохсторінковому тексті «Я граю в шпигуна» (дванадцятирічна дитина, яка прокралась вночі в крамницю свого батька, щоб потайки викурити першу в своєму житті сигарету, стає свідком арешту батька за шпигунство), або в трохи більшому за обсягом тексті «Дух невинності» (випадкове відвідування дорослою людиною містечка свого дитинства і знайдена в схованці написана ним в семирічному віці записка-освідчення в коханні дівчинці – його партнерці по танцям, яка робить моральний переворот в його душі).

Тексти об'ємом від п'ятнадцяти до двадцяти сторінок («Руйнівники» і «Відкриття в лісі») також мають одну сюжетну лінію, але дві події. У кожному з них одна подія пов'язана з утвердженням ватажка групи підлітків, а друга позначена в назві.

У текстах, що перевищують двадцять сторінок («Безпричинне вбивство», «Дешевий сезон», «Перше розчарування», «Візит до Морена», «По той бік кордону» і «Під садом»), навпаки, одна подія породжує мінімум дві сюжетні лінії (про що більш докладно при подальшому аналізі).

Що стосується другого атрибутивного критерія жанру оповідання, який ми позначили як переважний інтерес до сфери повсякденного життя, побутових, морально-етичних і психологічних колізій з потенційною романною перспективою, то корпус аналізованих тут текстів охоплює в своїй сукупності широке коло життєвих явищ. Вони включають події та колізії, що зачіпають як екзистенційні аспекти життя, так і соціальні, духовні, моральні, побутові та інтимні інтереси особистості.

Цікаво відзначити, що сюжетною подією найперших гріновських текстів і текстів 1930-х років переважно виступає смерть, що з'являється в різних варіантах. В одному випадку смерть постає як результат злочину («Безпричинне вбивство», «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд») або як наслідок політичної боротьби («Брат»), а за його відсутності – як наслідок дитячих фобій і душевної черствості дорослих («Кінець свята»).

Смерть з'являється і як результат життєвих негараздів, зумовлених соціальною несправедливістю («Поїздка за місто», «Сон про чужу країну»), або як наслідок невдалого шлюбу («Перше розчарування»); і, нарешті, смерть як метафізичний феномен і загадка («Друга смерть», «Найкращий доказ»).

Саме екзистенційні аспекти людського життя складають зміст перших оповідань Гріна. «Друга смерть», наприклад, присвячена проблемі можливості воскресіння після смерті. У ній відтворюється від імені оповідача загадковий випадок, що стався з його знайомим, який вже одного разу пройшов через ворота смерті, але, дивом повернений до життя, він знову з жахом відчуває наближення вже випробуваного моменту переходу в інший світ.

Дивний і незрозумілий випадок описується в оповіданні «Найкращий доказ». Герой оповідання, якийсь відставний майор Філіп Вівер, служив в індійських військах, домагається дозволу зробити доповідь в місцевому психічному суспільстві, щоб представити переконливі докази про те, що свідомість панує над тілом і що силою розуму можна перемогти смерть. Однак під час доповіді він втрачає свідомість і замовкає.

Присутній на засіданні лікар констатує смерть доповідача і після ретельного огляду приходиться до шокуючого висновку, що доповідач насправді помер вже тиждень тому.

Містично-фатальна смерть десятирічної дитини Френсіса Мортонна, як наслідок дитячих фобій і страхів і душевної черствості дорослих становить канву оповідання «Кінець свята».

У той же час дитячі роки як світлий період гри уяви, романтичних пригод і відкриттів формують сюжети таких оповідань, як «Я граю в шпигуна», «Кімната в підвалі», «Відкриття в лісі», «Під садом».

Сюжетною подією для розглянутих текстів Гріна може стати випадкова зустріч дорослих людей, яка спричинить виникнення глибокої симпатії між французенкою та американцем, що оселився в Парижі («Двоє милих людей»); співчуття до нещасливої долі іншої людини і бажання дати їй хоч якусь розраду («Дешевий сезон»); розмова, яка зав'язалася з сусідом по вагону, стає відправною точкою роздумів про віру і спокусах дитячих років («Спроба порозуміння»), або кумедна розмова дорослого чоловіка з залишеним йому на піклування на кілька хвилин немовлям і встановлення між ними комічно переданого взаєморозуміння («Жахливо, коли про це подумаєш»).

Сюжетну основу таких сатирико-гумористичних текстів, як «Люди за роботою» і «Підрозділ секретної служби», створюють враження воєнних років. Звертає на себе увагу і те, що і новели Гріна цього періоду несуть на собі чітко виражений відбиток або гумористичної, або глузливо-сатиричної інтерпретації подій цього періоду, причому сатирична стихія більш

характерна для зазначених вище двох творів. У той же час в абсолютно іншій тональності описує Грін драматичну історію з тих же військових років: англійський учений, який не встиг виїхати з Німеччини до початку війни, ризикуючи втратою честі і звинуваченням у зраді, веде для своїх співвітчизників передачі англійською на німецькому радіо, використовуючи їх для повідомлення англійському командуванню важливої інформації («Новини по-англійські»).

Сфери морально-етичних відносин торкаються події, що становлять сюжетну основу таких текстів, як «Виграний день» (гомодієгетичний наратор стає тінню незнайомої йому людини в незрозумілому бажанні дізнатися про образ думок, таємні бажання і мотиви вчинків цього незнайомця); «Мертва хватка» (колишня дружина протагоніста-письменника, який створив нову сім'ю з коханою і люблячою його дівчиною, своєю штучною настирливістю і опікою над молодого сім'єю вносить розлад у відносини молодят, що загрожує обернутися розпадом сім'ї); «Дух невинності» (доросла людина, цинік і прагматик у випадкових статевих зв'язках, відчуває душевне просвітлення і моральне очищення, знайшовши в схованці залишену ним у далекому дитинстві записку – своє перше зізнання у коханні дівчинці, яка йому подобалася); «Саквояж» (винахідливий молодик, щоб уникнути митних оглядів, перевозить якісь заборонені товари в саквояжі під виглядом своєї померлої при пологах дитини, яку він повинен доставити в Англію).

Події, пов'язані з питаннями релігії і віри, формують художній зміст текстів «Візит до Морена» (парадоксальний випадок втрати віри колись відомого католицького письменника, який довгий час був символом католицизму): «Благословення» (скандальний випадок церемонії освячення архієпископом дивізіону танків, що відправляються на фронт); «Войовнича церква» (кумедний епізод з життя релігійних місій в Африці).

Сюжетну основу невеликої групи текстів складають психологічні колізії, що включають дитячі мрії, потяг до пригод («Я граю в шпигуна», «Відкриття у лісі» – діти загубленого в горах села, розташованого в десяти

кілометрах від моря, що відправилися за ожиною, знаходять в лісі величезний напівзруйнований корабель, який вражає їх уяву і який вони сприймають за Ноїв ковчег); віру в диво («Дорогий доктор Фалькенгейм» – батько переймається історією його дванадцятирічного сина, який наполегливо продовжує вірити в існування Діда Мороза, незважаючи на всі глузування з боку його однокласників); дитячу агресивність, посилену соціальним неблагополуччям («Руйнівники» – зухвале і безжалісне руйнування бандою підлітків з передмістя єдиного вцілілого після бомбардувань будинку з унікальними дерев'яними сходами всередині, в якому живе літня людина).

Характерною особливістю всіх творів цієї групи є також відкритість фіналу, потенційна можливість подальшого розвитку сюжету. Це стосується як найкоротших текстів («Я граю в шпигуна», «Друга смерть», «Виграний день», «Дух невинності», «Двоє милих людей»), так і текстів середнього («Безпричинне вбивство», «Кінець гри», «Руйнівники», «Сон про чужу країну», «Відкриття у лісі») і найбільшого обсягу («Перше розчарування», «Візит до Морену», «Дешевий серпень» і «Під садом»).

Прикладом може слугувати фінал твору «Я граю в шпигуна»: повернувшись до спальні після арешту батька, хлопчик з ніжністю думає про нього, хоча до цього був байдужий до нього, і готовий тепер бігти слідом, щоб сказати йому про свою любов. Відкритий фінал і у «Першого розчарування», який завершується спогадом літньої людини про перше у своєму житті розчарування, пов'язане з обожнюваним ним дворецьким Бензом, коли дитиною він став мимовільним свідком подружніх відносин дорослих, що закінчилися смертю одного з них.

Цікавим в цьому плані видається фінал оповідання "Відкриття в лісі", в якому письменник з властивою йому докладністю оповідає про дітей маленького гірського села, розташованого над морем. Основну увагу приділено проблемам дорослішання і дитячої психології, пов'язаної з такими аспектами, як суперництво за лідерство, страхи і забобони, заборони

дорослих і їх подолання, жага пригод: яка веде їх все далі і далі в невідомий заборонений ліс.

Дев'ятирічний, за словами батька, і семирічний, за словами матері, Піт, який беззастережно затвердив своє верховенство над трьома іншими хлопцями, до яких долучилася семирічна дівчинка Ліз, веде свій маленький загін за ожиною в заборонений ліс. У глибині лісу вони знаходять величезний напівзруйнований корабель, прихований віковими деревами, і, долаючи страх, проникають всередину його. Останки кают, дзеркал, загадкових речей і знайдений ними гігантський скелет людини вражають їх уяву.

Особливе враження справляє скелет на Ліз, оскільки у нього прямі довгі ноги і рівні ряди зубів. Вона знаходить його красивим і починає невтішно плакати, що таких красивих гігантів немає в їхньому селі. Втішаючи її і називаючи її красивою, Піт вперше відчуває ревності і пробудження почуття любові до цієї дівчинки з кривими ногами.

Розповідь завершується епізодом, в якому Піт бачить своїх друзів з короткими кривими ногами, які долають скелі. Остання фраза оповідання: «Піт глянув на свої кволі і криві ноги ... і почув Ліз, яка знову почала свої голосіння і плакала щосили про втрачений світі: «У нього шість футів зросту і такі красиві і прямі ноги»» [263, р.266, пер. наш] дійсно робить фінал відкритим для романної перспективи.

Те ж саме ми бачимо і в найбільшому творі *short stories* Гріна «Під садом»: герой історії Вільям Віддіч, який повернувся напередодні майбутньої серйозної операції в маєток свого дитинства і який вважає, що його життя скінчилося, завершує ретроспекцію свого минулого рішенням переглянути все «знизу доверху» (He had a sense that was a decision he had to make all over again) [264, р. 248].

Таким чином, всі розглянуті тут тексти відповідають другому і третьому атрибутивним критеріям оповідання, так як в їх сюжетній основі лежать події і колізії, що охоплюють широке коло життєвих явищ дійсності,

потенційно відкритих романній перспективі. Показово, що жоден сюжет цієї групи творів не містить властивого новелі новелістичного пуанта, який є формально-змістовним елементом наративу, що свідчить про вичерпаність сюжету і його завершення.

Не відповідають критеріям ні новели, ні оповідання лише три твори, включених до складу повного видання *short stories* малої прози Гріна. Це *The Stranger's Hand* (1949) – «Рука іноземця», пер. наш; *Work Not to Progress. My Girl in Gaiters* (1955) – «Незавершена робота ... Моя дівчина в гетрах», пер. наш; *An Old Man's Memory* (1989) – «Коротка пам'ять», пер. Ф. Галикса/«Спогади літньої людини», пер. наш. «Незавершена робота» з підзаголовком «Моя подружка в гетрах» (*Work Not in Progress. My Girl in gaiters*, 1955) за формально-змістовною структурою є начерком легкого водевілю про викрадення тринадцяти архієпископів (весь синод) англіканської церкви, бандою хуліганів, керованих жінкою, з метою заволодіння ризами, які вони через невігластво переплутали з золотою чашею. Сам автор визначає його як «музичну комедію ... свого роду чарівну казку досить невинну для невинних» [262, р. 506]. Тут є і співаючі на сцені архієпископи, і любовна інтрига: архієпископ Мельбурнський закохується в лже-архієпископа Кентерберійського, під маскою якого ховається ватажок банди викрадачів – дівчина в яскравих гетрах, що відповідає йому взаємністю.

Не може вважатися оповіданням і опублікована у повному французькому виданні гріновських *short stories* «Рука іноземця». Про це говорять вже паратекстуальні елементи цього твору. Так, підзаголовок свідчить, що це «резюме продовження Гі Ельмса», за яким слідує пояснення про те, що викладені нижче події засновані на подіях фільму «*La mano dello straniero*» італійського режисера Маріо Солдаті, який вийшов у Франції під назвою «Викрадення у Венеції». Сценарій же цього фільму був написаний Джорджіо Бассаніо і Гі Ельмсом за однією з новел Грема Гріна. Гріновську новелу чи оповідання, які хоч в якійсь мірі нагадують події «Руки іноземця», нам виявити не вдалося.

«Спогади літньої людини» у французьких перекладах подається як новела, але по суті ні з новелою, ні з оповіданням даний твір не має нічого спільного, крім прозової форми вираження. Твір скоріше відповідає заявленому в назві жанру спогадів або нарису – передбачення про вигадану трагічну подію, віднесена у найближче майбутнє. «Спогади літньої людини» були опубліковані в 1989 році, але позначені 1995 роком (нагадаємо, що Грін помер в 1991 році). Описується ж у них катастрофа, що нібито трапилася у залізничному тунелі під Ла-Маншем в момент його відкриття в 1994 році, коли в результаті теракту в морській безодні загинули всі пасажери першого експресу Лондон – Париж.

Про фантастичну природу цього твору говорить і той факт, що тунель цей насправді був відкритий 6 травня 1995 року, тобто за рік до описуваної катастрофи. Природа нарисів цього твору полягає в тому, що в ньому відсутній персонаж-протагоніст і дається узагальнений характер викладу події-катастрофи.

Таким чином, обраний нами підхід, який спирається на найбільш значущі атрибутивні ознаки жанрової моделі оповідання (обсяг, кількість і характер подій і явищ, що лежать в їх сюжетній основі, відкритість фіналу), дозволяє віднести до них такі твори (в порядку їх хронологічної появи):

- *Murder for the Wrong Reason* (1929) – «Безпідставне вбивство»;
- *The Second Death* (1929) – «Друга смерть»;
- *The End of the Party* (1929) – «Кінець свята» / «Кінець гри»;
- *I Spy* (1930) – «Я – шпигун» / «Я граю в шпигуна»;
- *A Day Saved* (1934) – «Виграний день»;
- *The Basement Room* (1935 – «Кімната в підвалі» / «Перше розчарування» / «Падший янгол»;
- *Brother* (1936) – «Брат»;
- *The Other Side of the Border* (1936) – «По той бік кордону»;
- *The Innocent* (1937) – «Невинність» / «Дух безгрішності»;
- *A Drive of the Country* (1937) – «Поїздка за місто»;

- *A Little Place of the Edgware Road* (1939) – «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд» / «Місце поруч з Еджер-роуд»;
- *Man at Work* (1940) – «Люди за роботою»;
- *The News of English* (1940) – «Новини по-англійськи»;
- *The Hint of an Explanation* (1948) – «Спроба порозуміння»;
- *Church Militant* (1953) – «Войовнича церква»;
- *The Destructors* (1954) – «Руйнівники»;
- *A Visit to Marin* (1956) – «Візит до Морена»;
- *Under the Garden* (1952) – «Під садом»;
- *Dream of a Strange Land* (1953) – «Сон про чужу країну» / «Привид чужої країни»;
- *A Discovery in the Woods* (1963) – «Відкриття в лісі»;
- *Dear Dr. Falkenheim* (1963) – «Дорогий доктор Фалькенгейм»;
- *The Blessing* (1966) – «Благословення»;
- *Mortmain* (1967) – «Мертва рука» / «Мертва хватка» / «Почуття власності»;
- *Cheap in August* (1967) – «Дешевий серпень» / «В серпні, за дешево»;
- *Awful When You Think of it* (1967) – «Жахливо, коли про це подумаєш»;
- *Two gentle People* (1967) – «Двоє» / «Двоє милих людей»;
- *An Appointment with the General* (1982) – «Зустріч з генералом»;
- *A Branch of the Service* (1990) – «Підрозділ секретної служби».

Висновки до розділу 2

У розділі акцентована принципова важливість розмежування гріновських *short stories* на жанрові моделі, які складають їх корпус.

Через те, що в українському та російськомовному науковому дискурсі відсутнє традиційне для американського літературознавства жанрове поняття термінів *story*, *short story* і *short stories*, які в українському та російськомовному науково-критичному дискурсі приблизно відповідають

поняттям новели і оповідання, а також і поняттю «мала проза», в перекладацькій, дослідницькій та видавничій практиках склалася ситуація некоректного їх використання.

Одні і ті ж *short stories* не тільки Г. Гріна, а й І. Во, і О. Хакслі, і В.С. Моєма, і інших англійських і американських письменників в перекладах та в наукових роботах часто фігурують під різними жанровими позначеннями, що з точки зору наукової об'єктивності є неприпустимим.

Здійснене у розділі розмежування зроблено з урахуванням принципів сучасної жанрології, згідно з якими новела і оповідання хоча і мають ряд загальних ознак (малий обсяг, обмежена кількість персонажів, як правило, одна подія і одна сюжетна лінія), проте є двома принципово діаметральними жанровими моделями.

Задача ідентифікації новел і оповідань у складі гріновських *short stories* викликала необхідність уточнення і зведення в систему найважливіших атрибутивних ознак цих жанрових моделей. Для жанру новели такими були визначені наявність казусу (екстраординарного або незвичайного випадку / події) в сюжетній основі і новелістичного пуанта – різкого сюжетного зламу, який змінює погляд на вихідну сюжетну ситуацію. Для жанру оповідання в якості основних атрибутивних ознак були відібрані наступні: зосередженість на одній особі і одній події при доцентровості сюжету; переважний інтерес до сфери повсякденного життя, побутових, морально-етичних і психологічних колізій, які потенційно відкривають перспективу романної тематичної широти; відкритість і незавершеність сюжету і змісту.

Розгляд всього корпусу *short stories* під цим кутом зору дозволив виділити двадцять один твір, кожен з яких відповідає атрибутивним ознакам новелістичної жанрової моделі. Це: *The New House, 1929; A Chance for Mr. Lever, 1936; Jubilee, 1936; Across the Bridge, 1938; The Case for the Defence, 1939; The Lieutenant Died Last, 1940; Alas, Poor Maling, 1940; When Greek Meest Greek, 1940; The Lottery Ticket, 1947; Special Duties, 1954; The Blue*

Film, 1954; The Man Who Stole The Eiffel Tower, 1956; The Invisible Japanese Gentlemen, 1965; May We Borrow your Husband?, 1967; Beauty, 1967; Chagrin in Three Parts, 1967; A Shocking Accident, 1967; The Root of the Evil, 1967; Doctor Crombie, 1967; The Last Word, 1988; The Moment of Truth, 1988.

Встановлено, що в основі всіх цих *short stories* лежить незвичайний казус або анекдотичного, або парадоксального характеру, взятий з реального життя. Єдиним винятком тут є новела «Останнє слово», основу якої становить антиутопічна сюжетна подія екстраординарного характеру – розстріл лідером Світової держави, яка позбулась всіх релігійних вірувань, останнього віруючого на планеті, яким виявляється втративший пам'ять, але не втративший віру Папа Римський.

У ряді новел («Бідолаха Мелінг», «Лейтенант вмирає останнім», «Одного поля ягоди», «Особливі обов'язки», «Порнофільм», «Непомітні японські джентльмени», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Шокуючий випадок», «Корінь зла») в наявності анекдотична природа казусу, при цьому ступінь анекдотичності вище в новелах військового часу і періоду 1960-х років. В інших новелах цей елемент тяжіє до форми соціально-психологічного («Останній шанс містера Ліверу», «За мостом»), морально-психологічного («Ювілей», «Лотерейний квиток», «Момент істини») казусу або казусу в сфері сімейних і морально-етичних відносин («Порнофільм», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Печаль в трьох частинах»), прогностичного («Останнє слово»), забавного вимислу («Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу»).

У всіх новелах присутній і новелістичний пуант – несподіваний сюжетний поворот, що протистоїть вихідній сюжетній ситуації. Йому передують кумуляція подій, що впливає з вихідної сюжетної ситуації, більш розгорнута, як правило, в новелах з комічним началом («Одного поля ягоди», «Лотерейний квиток», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Шокуючий випадок», «Корінь зла»), але притаманна і великим новелам психологічного плану («Останній шанс містера Лівера», «За мостом»,

«Останнє слово», «Момент істини»). Комічне начало, більш-менш яскраво виражене, визначає модус наративу більшості новел – п'ятнадцяти з двадцяти однієї.

Після ідентифікації корпусу новелістики аналіз тридцяти трьох текстів у світлі заявленої методики показав, що тридцять з них відповідають жанроутворюючим атрибутивним ознакам оповідання. Всі вони мають традиційний обсяг тексту – більшість від декількох до двадцяти сторінок, і лише шість з них виходять за ці межі. Всі вони побудовані, як правило, за принципом однієї сюжетної події і однієї сюжетної лінії; сюжетну основу визначають події широкого спектру повсякденного життя і охоплюють явища, починаючи з подій і колізій, які зачіпають екзистенційні аспекти людського буття, і закінчуючи соціальними, духовними, релігійними, моральними і буденно-побутовими інтересами особистості. Всі вони характеризуються також відкритим фіналом.

У хронологічній послідовності це: *Murder for the Wrong Reason, 1929; The Second Death, 1929; The End of the Party, 1929; Proof Positive, 1930; I Spay, 1930; A Day Saved, 1934; The Basement Room, 1935; Brother, 1936; The Other Side of the Border, 1936; The Innocent, 1937; A Drive of the Country, 1937; A little Place of the Edgware Road, 1939; The Case for the Defence, 1939; Man at Work, 1940; The News of English, 1940; The Hint of an Explanation, 1948; The Stranger's Hand, 1949; Church Militant, 1953; The Destructors, 1954; A Visit to Marin, 1956; Under the Garden, 1952; Dream of a Strange Land, 1953; Dear Dr. Falkenheim, 1963; A Discovery in the Woods, 1963; The Blessing, 1966; Mortmain, 1967; Cheap in August, 1967; Awful When You Think of it, 1967; Two Gentle People, 1967; An Appointment with the General, 1982; A Branch of the Service, 1990.*

Жанровим критеріям новели чи оповідання не відповідають три твори малої прози Гріна: *The Stranger's Hand* (1949) – «Рука іноземця»; *Work Not to Progress. My Girl in Gaiters* (1955) – «Незавершена робота ... Моя дівчина в гетрах»; *An Old Man's Memory* (1989) – «Коротка пам'ять» / «Спогади старої

людини». «Рука іноземця», наприклад, представляє свого роду продовження в формі дайджесту сценарія фільму Маріо Солдаті за однойменною назвою, в основу якого була покладена невідома новела Гріна. «Незавершена робота...» за формально-змістовною структурою є видом водевілю, точніше, його начерку, яку сам автор визначив як музичну казку. «Спогади старої людини», які представлені у французькому перекладі в якості новели, є нарисом-попередженням (узагальнений характер викладу і відсутність персонажу) про трагічну подію, віднесена в найближче майбутнє: загибель першого експресу з усіма пасажирами в залізничному тунелі під Ла-Маншем в день його відкриття в 1994 році, хоча в дійсності його відкриття відбулося роком пізніше.

РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ SHORT STORIES ГРЕМА ГРІНА

3.1. Системно-аналітичний аспект проблемно-тематичного діапазону short stories

Сучасна наратологічна теорія розуміє наративну стратегію інтерпретації художніх текстів як виявлення найважливіших елементів їх структури, що утворюють формально-смісловий зміст твору в його цілісності і завершеності. Спостерігається посилення інтересу до художньо-естетичних та ідеологічних сенсів художніх текстів, їх смислової і референтної компетенції, наявної в наративних ситуаціях.

Це позначається, з одного боку, в розширенні змістотворних функцій персонажа, який розглядається як «двигун» нарації [297, р. 79] в сукупності його «сміслів» і «цінностей» [297, р. 124, 125], або як «гіпер-тема» [322, р. 92], що фактично збігається з бахтінським судженням: «людина - формально-змістовний ціннісний центр художнього твору» [27, с. 30]; з іншого ж - в трактуванні проблематики «як координації різних рівнів коментування» [297, р. 80].

У цьому контексті проблемно-тематичний рівень новел і оповідань є органічним елементом наративної стратегії поряд з діями і персонажами, «які здійснюють ці дії в заданому просторово-часовому універсумі» [322, р.45], і наративними інстанціями і рівнями.

Попередній аналіз *short stories* з точки зору їх жанрової диференціації дозволив виявити, в першому наближенні, основне коло тем, характерних для його малої прози. При цьому ми виходили з прийнятого в сучасному літературознавстві розуміння теми як формально-змістовної основи твору, як «фундаменту художнього твору», всього того, «що стало предметом авторського інтересу, осмислення, оцінки» [195, с. 41]. Схожі визначення відображені в літературних енциклопедіях і лексиконах [118, 307].

У цьому ж сенсі трактується тема і авторським колективом «Теорії літератури», який визначає її як «коло життєвих явищ, відображених у творі

у зв'язку з певною проблемою, яка служить предметом авторського осмислення та оцінки. Тема - узагальнена основа змісту художнього твору, то, про що в ньому йдеться» [39, с. 127]. Показовим в цьому визначенні є вказівка на органічний зв'язок понять теми і проблеми, розуміння теми як основи, вихідного елемента для постановки автором тих чи інших проблем.

Тематичний діапазон гріновських новел і оповідань досить широкий і різноманітний: тут і тема дитинства, дитячих переживань, страхів, розчарувань і пригод («Кінець свята», «Я граю в шпигуна», «Перше розчарування» / «Кімната в підвалі», «Руйнівники», «Відкриття в лісі», «Під садом»); і тема сімейних і сексуальних відносин дорослих («Порнофільм», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Печаль в трьох частинах», «Мертва хватка», «Дешевий серпень», «Двоє милих людей»); і тема соціальної несправедливості («Останній шанс містера Лівера», «За мостом», «По той бік кордону», «Поїздка за місто», «Сон про чужу країну»); і тема поведінки людей в умовах воєнного часу («Лейтенант вмирає останнім», «Бідолаха Мелінг», «Найшла коса на камінь», «Люди за роботою», «Новини по-англійськи»); і тема релігії і віри («Спроба порозуміння», «Особливі обов'язки», «Войовнича церква», «Корінь зла», «Благословення», «Останнє слово»); і тема смерті як результат злочину, класової боротьби або війни («Безпричинне вбивство», «Зубожілий кінотеатр на Еджер-роуд», «Брат», «Лейтенант вмирає останнім»), життєвої драми («Останній шанс містера Лівера», «За мостом») і як метафізичний феномен («Друга смерть», «Переконливий доказ», «Кінець свята», «Торжество захисту») і цілий ряд інших тем - від морально-етичних («Виграний день», «Лотерейний квиток», «Дух невинності», «Красунчик») до кумедних («Людина, яка викрала Ейфелеву вежу»). З метою встановлення більш повного і системного уявлення про проблемно-тематичний діапазон малої прози Гріна і її домінуючих векторів доцільно здійснити порівняльний аналіз розвитку тематики в хронологічному аспекті, виходячи з трьох періодів творчості несправедливості і обумовлених нею трагічних і драматичних колізій.

Саме економічна криза, яка знищила фінансові накопичення успішного торговця важким обладнанням містера Лівера, який вийшов у відставку, штовхає його заради виживання відправитися в тропічну Африку в ілюзорною письменника, запропонованих Н. Шеррі.

В перший період (1929-1935) Грінном було написано чотири новели («Новий дім», «Останній шанс містера Ліверу», «Ювілей» і «За мостом») і тринадцять оповідань. Всі новели цього періоду, за винятком «Нового дому», який проблемно-тематично можна віднести до категорії, яка зачіпає питання взаємовідносин між капіталом і творчістю, пов'язані з проблемою соціальної несправедливості. Герої новели «Останній шанс» вимушені їхати в Африку з марною надією продати нову дробарку для золоторудних розробок, де він і гине від жовтої лихоманки.

Обертається смертю і авантюра багатого англійця, який переховується через шахрайські дії в курному і бідному мексиканському містечку на кордоні зі Сполученими Штатами Америки.

Сюжетну основу «Ювілею» становить незавидна доля постарілого лондонського ловеласа, вимушеного приймати подачки від низькопробних повій, яких він зневажав у недавні часи свого процвітання.

Що стосується оповідань цього періоду, то їх проблемно-тематичний діапазон значно різноманітніший. Так, тут досить широко представлена тема дитинства крізь призму такої проблематики, як перші розчарування, викликані непривабливими драмами життя дорослих («Кімната в підвалі» / «Перше розчарування» і поставлений за цим оповіданням фільм «Падший ангел»); або, навпаки, змінює негативне ставлення дитини до свого батька на любов до нього, коли він дізнається, що батько - шпигун («Я граю в шпигуна»); проблема дорослішання і пробудження почуття любові, що народжується в спільних пригодах («Відкриття в лісі»); або в навчальному процесі («Дух невинності»); проблема дитячих фобій, що призводять при неухважності і черствості дорослих, до смерті («Кінець свята»).

Представлена проблема класової боротьби і солідарності, що впливає з покладеного в основу розповіді випадку з антифашисткою боротьби французьких комуністів в 1930-і роки («Брат»).

Є тут і оповідання детективного типу, до речі, єдиного у всій малій прозі Гріна, – «Безпричинне вбивство», заснованого на розслідуванні вбивства поліцейським інспектором скоєного ним же злочину; і оповідання, провідною темою якого є зображення соціального неблагополуччя в Англії і жертв цього неблагополуччя, змушених шукати щастя в інших країнах і на інших континентах («По той бік кордону»).

Найбільша ж група оповідань цього періоду присвячена проблемно-тематичному комплексу, пов'язаному з проблемою смерті. В основі трьох з них (всі вони належать до числа найбільш ранніх творів малої прози) лежить смерть як незрозуміле або метафізичне явище («Друга смерть», «Переконливий доказ», «Кінець свята»). У першому з них - феномен життя після смерті; у другому - загадковий випадок проголошення доповіді про безсмертя розуму людиною, яка померла тиждень тому; в третьому – відчуття десятирічною дитиною невідворотності смерті, побаченої їм у сні, передчуття, яке здійснюється в той же день, незважаючи на всі зусилля його брата уникнути трагічної розв'язки.

Навколо смерті розгортаються події і згаданих вище оповідань «Безпричинне вбивство», «Поїздка за місто», «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд», «Перше розчарування», «Брат».

Таким чином, в першому періоді превалює проблемно-тематичний комплекс, центром якого є смерть в різних своїх проявах – смерть як результат злочину, класової боротьби або життєвої драми і смерть як метафізичний феномен. Цей комплекс відображено в одинадцяти з сімнадцяти створених в цей період *short stories*, причому в цьому комплексі вісім оповідань і лише три новели.

У той же час спостерігається інтерес письменника і до проблематики соціально-політичного плану. З одного боку, це новели «Останній шанс містера Лівера» і «За мостом», в яких мотиви смерті переплетені з мотивами соціальної несправедливості і екстериторіальності / транскордонності, а також оповідання «По ту сторону кордону»; з іншого ж - мотив смерті сполучається з проблемою класової боротьби і солідарності.

Мотив смерті присутній і в оповіданнях, пов'язаних з проблематикою дитинства і дорослішання, так само як і в оповіданнях з кримінальної проблематикою.

Переважний інтерес Гріна до мотиву смерті в новелах і оповіданнях раннього періоду, мабуть, обумовлений двома причинами, одна з яких полягала в його захопленні феноменом смерті як найважливішою екзистенціальною проблемою самої по собі. Інша ж причина криється в його філософсько-естетичних засадах, серед яких смерть в художньому творі розглядалася ним, поряд з релігійним началом, як необхідна умова духовного виміру особистості.

Про це, зокрема, він писав і в статті про Франсуа Моріака, і в статті «Філдінг і Стерн», в якій в якості аргументу необхідності цих вимірювань в літературі наводить вислів Еліота: «Зі зникненням ідеї первородного гріха, зі зникненням ідеї напруженої моральної боротьби людей, які постають перед нами в поезії і прозі, вони стають все менш і менш реальними» [55, с. 376].

У другий період своєї творчості (1939-1955) Грін створює шість новел («Лейтенант вмирає останнім», «Бідолаха Мелінг», «Зіткнулася коса з каменем», «Особливі обов'язки», «Порнофільм», «Лотерейний квиток») і п'ять оповідань («Люди за роботою», «Новини по-англійськи», «Спроба порозуміння», «Войовнича церква», «Руйнівники»). У них відбувається помітне зміщення інтересу письменника до нових аспектів проблемно-тематичного комплексу малої прози.

На перше місце виступає проблематика, пов'язана з подіями початку Другої світової війни. І в новелах, і в оповіданнях провідною темою стає поведінка людей в умовах воєнного часу: з одного боку, непоказний і не оцінений патріотизм («Лейтенант вмирає останнім», «Новини по-англійськи»), з іншого - пристосуванство («Люди за роботою») і шахрайство, прагнення використати військові умови для особистого благополуччя і збагачення («Зіткнулася коса з каменем»).

З'являється проблематика сімейних відносин, відображена в новелі «Порнофільм»; релігійно-моральна проблематика – в новелі «Особливі обов'язки» і в оповіданнях «Спроба порозуміння» і «Войовнича церква». Проблемі дитячої агресивності та деструктивності, яка обумовлена соціальним неблагополуччям, присвячене оповідання «Руйнівники».

Цей період відрізняється від попереднього не тільки проблемно-тематичною новизною, а й новою наративною якістю - яскраво вираженим комічним началом, яке значно збагатило поетику його новел і оповідань. Якщо в творах раннього періоду воно в певній мірі присутнє тільки в новелі «Новий дім», то тут саме стихія комічного визначає ідейно-сміслову і сюжетну структуру новел «Бідолаха Мелінг» і «Зіткнулася коса з каменем» і оповідань «Люди за роботою» і «Войовнича церква».

Крім того, комічне відіграє важливу роль в структурі новел «Лейтенант вмирає останнім», «Особливі обов'язки» і «Лотерейний квиток», в якому ряд сцен в дусі відвертого фарсового комізму змальовує безвідповідальний і шахрайський апарат диктатора одного з мексиканських штатів.

Лише два твори цього періоду - новели «Порнофільм» і «Руйнівники» випадають з цієї атмосфери глузливого і грайливого комізму своєю драматичною тональністю, хоча в «Порнофільмі» присутній прихований комізм в самій парадоксальності зображеної Гріном ситуації.

Суть її полягає в наступному. Містер Картер, щоб зняти сімейну напругу, що виникла в результаті невдоволення дружини подорожжю в Сайгон і її сексуальної незадоволеністю, вирішує зводити її на який-небудь порнофільм. За іронією долі вони потрапляють на старий порнофільм, в якому містер Картер в молоді роки заради заробітку знявся в ролі коханця. Бурхливе обурення місіс Картер і зневага до чоловіка змінюється, після повернення в готель, її шаленою пристрастю і повним задоволенням.

Що стосується «Руйнівників», яких один з дослідників Гріна Девід Лодж оцінює як «похмуре гумористичне оповідання..., сповнене барвистих подробиць» [122, с. 194], твір - дійсно похмурий атмосферою безпричинно мстивого і детально описаного вчинку банди підлітків по руйнуванню будинку, який представляє історичну цінність, що належить самотній літній людині. Однак тональність оповідання і його об'єкт суперечать комічному началу. Третій період творчості Гріна (1955-1991) виявився найбільш продуктивним для його малої прози. У цей час він створює десять новел і тринадцять оповідань. Новелістичної корпус складають такі твори: «Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу», «Невидимі японські джентльмени», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Красунчик», «Печаль в трьох частинах», «Шокуючий випадок», «Корінь зла», «Останнє слово» і «Момент істини».

У новелах цього періоду, як і в оповіданнях, чітко простежуються нові аспекти проблемно-тематичного комплексу. Перш за все це посилення інтересу до проблеми людських відносин, зокрема, до сфери інтимних відносин. Про це свідчить не тільки збірка *short stories* під промовистою назвою «Ми може позичити вашого чоловіка?» з підзаголовком «І інші комічні історії про сексуальне життя», яка вийшла в 1967 році, а й художньо-смісловий зміст новел і оповідань цього періоду.

Якщо в попередньому періоді проблематика інтимних відносин відображена тільки в новелі «Порнофільм», то зараз вона знайшла барвисте і соковите втілення в трьох новелах («Ми може позичити вашого чоловіка?», «Печаль в трьох частинах», «Доктор Кромбі») і трьох оповіданнях («Мертва

хватка», «Дешевий серпень», «Двоє милих людей»). Крім цих творів, морально-етичний аспект людських відносин і психологічних колізій притаманний і ряду інших новел («Невидимі японські джентльмени», «Момент істини», «Шокуючий випадок») і оповідань («Під садом», «Сон про чужу країну»).

Тобто проблемно-тематичний комплекс антропологічної спрямованості виходить на перший план. У цьому руслі можна розглядати також новели та оповідання, присвячені дитячій психології і перипетіям дорослішання («Відкриття в лісі», «Під садом», «Дорогий доктор Фалькенхейм»).

У цьому періоді, як і в попередніх, Грін незмінно звертається до проблем релігії і віри, які представлені в двох масштабних за ідейно-смісловим звучанням новел («Останнє слово» і «Корінь зла») і двох написаних у критичній тональності до сучасних релігійних практик оповіданнях («Візит до Морена» і «Благословення»).

Проблема соціальної несправедливості, неблагополуччя і трагедій, що породжуються цією несправедливістю, знайшла відображення лише в оповіданні «Сон про чужу країну».

Другою відмінною рисою цього періоду є подальший розвиток і посилення комічного, особливо помітне в структурі новелістики. За рідкісним винятком («Останнє слово», «Момент істини»), всі новели несуть в собі яскраво виражене комічне начало, представлене, як правило, в гумористичній або глузливо-гумористичній манері.

Про це говорить і наявність творів, які тяжіють до форми гуморески, зокрема, творів з фантастичними («Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу») або кумедними випадками і подіями в сюжетній основі – новела «Шокуючий випадок» і оповідання «Дорогий доктор Фалькенхейм», «Жахливо, коли про це подумаєш» і «Підрозділ секретної служби».

Аналіз проблемно-тематичного діапазону малої прози Гріна виявив в якості основних такі теми: тема соціальної несправедливості, драматизму умов життя, солідарності та співчуття; обумовлена епохою тема екстериторіальності особистості, яку умовно можна назвати «англієць за кордоном»; тема релігії і віри; тема смерті як результат життєвої драми і як метафізичний феномен; тема моральності, любові, сімейних і сексуальних відносин; тема дитинства (дитячі розчарування, фобії, агресія, мрії); людина в умовах війни; загадкові і аномальні явища; тема майбутнього.

При цьому практично у всіх темах спостерігається взаємоперетин багатьох мотивів, з чого робиться висновок про те, що ця полімотивність, яка надає новелам і оповіданням ідейно-сміслову глибину, є відмінною рисою малої прози Гріна. Крім того, вона розширює уявлення про діапазон художнього мислення письменника: предметом його роздумів стають, з одного боку, дитячі переживання і психологія дитини, світ його фантазій; можливе майбутнє людства, незнищенність релігійної свідомості, катастрофічні наслідки науково-технічного прогресу – з іншого. Ці теми великій прозі письменника взагалі не притаманні.

Якщо виходити з розуміння проблеми як соціально, культурно, духовно значущого питання або дискусійною ідеї, які турбують письменника, або, кажучи словами С. Кормілова, як «якостей літературного твору, його змісту і образного світу, виділення якогось аспекту, акцентування на ньому, інтересу, який багато в чому визначає тип читацького сприйняття, що вирішується в міру розгортання твору» [118, с. 810], можна з повною підставою стверджувати, що проблематика гріновських новел і оповідань тяжіє до категорії «вічних тем», або «константа буття» [195, с. 42].

Узагальнюючи, все різноманіття тематики гріновських новел і оповідань можна звести до трьох проблемно-тематичних комплексів, кожен з яких об'єднує новели та оповідання, типологічно близьких за художньо-змістовим охопленням кола життєвих явищ.

Це, по-перше, проблемно-тематичний комплекс фундаментальних властивостей людського життя, констант його буття, що включає шістнадцять новел і оповідань, в яких подія смерті є або головною сюжетною подією (десять творів), або – істотним елементом їх художньої структури.

По-друге, це проблемно-тематичний комплекс антропологічного аспекту, що включає духовні начала людського життя, сферу інстинктів в різноманітті їх проявів, специфіку вікових особливостей розвитку особистості. Сюди увійшли теми релігії і віри (вісім новел і оповідань), моральних відносин, кохання, сімейних і сексуальних відносин і тема дитинства (вісімнадцять новел і оповідань). З цим комплексом перетинається тема поведінки людини в умовах воєнного часу (шість новел і оповідань).

По-третє, проблемно-тематичний комплекс надепохальних ситуацій (вічні теми, що відображають транчасові ситуації людського життя: трудова діяльність, боротьба за виживання, класова боротьба, життя за межами своєї країни, війна і військові умови), куди увійшли новели та оповідання, пов'язані з темою соціальної несправедливості, драматизму умов життя, солідарності та співчуття, транскордонного буття людини ХХ століття (дев'ять творів). Сюди може бути віднесена споріднена тема людини в умовах війни, що має також відношення і до антропологічного комплексу.

3.1.1. Лейтмотиви проблемно-тематичного комплексу констант людського буття

Притаманне малій прозі Гріна різноманіття фундаментальних, антропологічних та надепохальних тем, які зачіпають широкий спектр людського буття, характеризується ще однією відмінною особливістю - переплетінням тем і полімотивністю.

У багатьох новелах і оповіданнях тема смерті може доповнюватися темою злочину, професійного обов'язку і ревнощів (оповідання «Безпричинне вбивство») або метафізичних фобій і душевної черствості дорослих (оповідання «Кінець свята»).

Тема соціальної несправедливості і обумовлених нею драматичних колізій переплітається з темою любові, смерті і морального вибору (оповідання «Поїздка за місто»), а в іншому випадку ця ж тема доповнюється темою екстериторіальності і темою божественної справедливості (новела «Останній шанс містера Ліверу»).

Комплекс фундаментальних властивостей людського буття, як було встановлено системно-аналітичним шляхом, включає шістнадцять новел і оповідань, в яких смерть є або головною сюжетною подією (десять творів), або – істотним елементом їх художньо-сислової структури.

Сюжетну основу смерть становить в новелах «Торжество захисту» та «Кошмарний випадок» і у восьми оповіданнях: «Безпричинне вбивство», «Друга смерть», «Найкращий доказ», «Перше розчарування» («Кімната в підвалі»), «Брат», «Поїздка за місто», «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджерроуд», «Кінець свята».

Істотним елементом структурно-сислової організації творів смерть представлена в п'яти новелах («Останній шанс містера Ліверу», «За мостом», «Лейтенант вмирає останнім», «Останнє слово», «Корінь зла») і лише в одному оповіданні – «Зустріч з генералом». І в першому, і в другому випадках розвиток цієї теми пов'язаний з появою супутніх тем і мотивів, що розширює смислове поле зазначених творів.

Термін «мотив» в нашому дослідженні використовується в традиційній для сучасної науки трактуванні як «найпростіша оповідна одиниця, яка закріплена в найпростішій словесній формулі» [117, с. 594]; «Неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет)» [118, с. 469]. У цьому ж ключі, з посиланням на судження О. Білецького, О. Веселовського, Б. Томашевського, розглядається «мотив» і в «Теорії літератури» А. Галича, В. Назарця, Е. Васильєва [39, с. 163].

Так само розуміє «мотив» і французьке літературознавство: «У той час, як «тема» є поняттям, яке передає в узагальненій і часто абстрактній манері зміст твору, «...мотив представляє собою його більш обмежений і

більш конкретний елемент ...» [307, р. 279]. Загальноприйнятою є думка про те, що повторювані мотиви створюють «лейтмотив» або «надмотив» і що лейтмотиви виступають одним із способів формування змісту твору і його підтексту.

Серед численних мотивів, тем і концептів, які формують художній світ гріновської творчості, виділяються мотиви смерті і мерців; в окремих випадках вони пов'язані зі стихією фантастичного, що проявилось вже в його перших публікаціях. Більш того, три з чотирьох перших оповідань Гріна, що відносяться до 1929 року, безпосередньо пов'язані з темою смерті «Безпричинне вбивство» («Murder for the Wrong Reason»), «Друга смерть» («The Second Death»), «Кінець свята» («The End of the Party»), так само як і одна з двох, опублікованих в наступному році новел, – «Найкращий доказ» («Proof Positive»). Причому смерть у всіх цих оповіданнях, крім детективного «Безпричинне вбивство», пов'язана з явищами фантастичного типу.

У зв'язку з цим необхідно коротко зупинитися на понятті фантастичного. Що стосується поняття фантастичного, то при спробах визначення його найчастіше звертаються до судження Ц. Тодорова, згідно з яким «фантастичне – це коливання, яке відчувається людиною, знайомою лише з законами природи, коли вона спостерігає явище, що здається надприродним. Отже, поняття фантастичного визначається по відношенню до понять реального і уявного» [180, с.18]. Іншими словами, фантастичне – це ситуація в художньому творі, коли в звичному читачеві світі, «де немає ні дияволів, ні сільфідів, ні вампірів, відбувається подія, не пояснювана законами цього світу» [180, с. 17-18]. Однак при цьому він залишає за рамками фантастичного незвичайне і чудове, з чим не згодні інші дослідники, зокрема Ж. Фіні [250, р. 34-35], Ж. Мальрьйо [310, р. 42-47], Ж. Жакмен, які піддали теорію Ц. Тодорова досить різкій критиці.

Так, Ж. Жакмен, звертаючи увагу на неповноту тодоровського визначення, наводить у своїй книзі «Фантастична література» (1974) судження таких відомих фахівців, як М. Шнайдер і П.-Р. Кастекс, які

включають чудове в сферу фантастичного. П.-Р. Кастекс, наприклад, вважає, що «фантастичне є оригінальною формою, яку приймає чудове і надприродне, коли уява замість того, щоб перекласти в міфи якусь логічну думку, згадує про фантомів, зустрінутих в процесі своїх самотніх блукань. Фантастичне породжується мрією, марновірством, страхом, докорами сумління, нервовим і ментальним перезбудженням, сп'янінням і всіма хворобливими станами» [296, р. 10].

В цілому ж можна сказати, що в понятійному плані категорія фантастичного продовжує залишатися дискусійною, однак для нашої роботи можна прийняти тодорівське трактування з урахуванням судження П.-Р. Кастекса, доповненого визначенням фантастичного Т. Чернишової, як продукту роботи уяви, що породжує щось таке, що не відповідає дійсності, неможливе, неіснуюче, «протиприродне» в співвіднесеності «щось» з «сприйняттям його людською свідомістю в ту чи іншу епоху» [198, с. 42-43].

Фантастичне у Гріна пов'язане перш за все з таємничими і загадковими явищами, які раціонально не можна пояснити. Саме до цього різновиду фантастичного звертається Грін в зазначених оповіданнях, пов'язаних з темою і мотивами смерті. В основі сюжету кожного з них лежить надприродний випадок, що не піддається поясненню з точки зору здорового глузду, тобто, згідно з Ц. Тодоровим, «подія, не пояснювана законами цього світу» [180 с.18].

В найбільшій мірі це виражено в оповіданні «Найкращий доказ». Суть представленої тут колізії полягає в тому, що якийсь відставний майор Вівер, який служив в Індії, домагається дозволу зробити сенсаційну доповідь на загальних зборах відділення місцевого психологічного товариства, очолюваного полковником Крешоу. Мова, за його твердженням, йде про один екстраординарний експеримент, який «кардинально змінить їхнє уявлення про відносну цінність матерії і свідомості» («What hi had to say might alfer their whole view of the relative values of matter and spirit» [263, р . 151]).

Однак його доповідь викликає дедалі більше розчарування у слухачів, оскільки окремі фрази він вимовляє нечітко і з задишкою: «Свідомість має більшу силу, ніж можна припустити: фізіологічне функціонування серця, мозку і нервів залежить від свідомості. Свідомість була всім ... Свідомість значно сильніше, ніж ви можете собі уявити ... Свідомість безсмертна» [263, р. 151].

Після заяви, що «свідомість не вмирає після смерті тіла і що тіло підкоряється лише волі свідомості» («the spirit not die when the body died, but that the body only moved at the spirit 's will») [263, р. 151], він вимовляє: «Це найкращий доказ». І, не закінчивши речення «Я зараз дам вам найкращий док...» («I'll give you proof pos ...») [263, р. 152], замовкає.

Присутній в залі доктор констатує смерть доповідача і робить сенсаційну заяву, що смерть ця наступила тиждень тому. Стан тіла доповідача підтверджує висновок доктора: воно було схоже на тіло, виловлене після довгого перебування в морі, а шкіра з лиця готова була впасти, як занадто перезрілий фрукт. Фінал оповідання не розкриває фантастичність описаного випадку, залишаючи лише в якості можливого пояснення припущення полковника про те, що доповідач хотів висловити думку про можливість свідомості жити довше, ніж тіло. Питання ж про те, чи може свідомість жити в мертвому тілі сім днів і на протязі цього часу управляти тілом, залишається відкритим.

Смерть представлена в даному оповіданні як фантастична подія, що не піддається раціональному поясненню, супроводжується тут мотивом містичного і мотивом потенційних можливостей людського розуму.

Фантастичні мотиви, пов'язані зі смертю, представлені і в оповіданні «Друга смерть». Персонаж, що знаходиться при смерті розповідає товаришу про те, що він вмирає вдруге. Перший раз від поховання його врятував лікар, який зупинив похоронну процесію. Тепер же герой знає, що він помре, мотивуючи своє переконання чудовими і загадковими баченнями і появою когось таємничого і всезнаючого. «Хтось, – розповідає він, – був біля мене,

цілком навколо мене, який знав все. Всіх дівчат, з якими я спав. Навіть ту дівчину, яка нічого не зрозуміла... І я бачив також те, що мене чекало» («There was someone there all round me. Who knew everything. Every girls I'd ever had. Even that young one who had not understood ... And I saw was coming to me too « [263, p. 157]).

Героя турбує питання, чи був він справді мертвий і чи не повториться ця ситуація знову. На запевнення товариша, що все це не більше ніж результат нічного кошмару, що чудес не буває, герой заперечує, що був же той, хто вилікував безліч хворих і калік, «хто дотиком своїм повернув сліпому зір - хіба це всього лише дурниці?» [264, p. 180].

Суперечка переривається смертю героя, однак фінал оповідання завершується фантастичним акордом: оповідач повідомляє, що про цю історію він «згадав через багато років, коли одного разу відчув на своїх повіках холодний, як слина, дотик і, відкривши очі, побачив, як віддаляється людина, схожа на дерево, оточене іншими деревами» [264, p. 180].

Заявлена вже в самій назві оповідання тема смерті переростає в мотив: в короткому тексті вона з'являється в близьких за змістом словах «смерть, померти, вмирав, закрити померлому очі» близько двох десятків разів. Її передчуття хворим породжує, з одного боку, мотив страху, відчаю і жаху, а з іншого - мотив біблійних чудес і містики.

Логічно незрозумілий, ірраціональний страх темряви призводить до смерті Френсіса, одного з братів-близнюків Мортонів, на дитячому святі під час гри в хованки з вимкненим світлом в оповіданні «Кінець свята».

Мотив смерті як містичне передчуття її невідворотності формується з самого початку оповіді через такі сигнали, як прізвище протагоніста Мортон, що несе в своєму складі (mortal, mortality) конотацію смислів «смертний / смертельний / смертність»; як смерть і чорний птах уві сні; переконання Френсіса, що він помре, якщо піде на дитяче свято, куди запрошений разом з братом Пітером. Його брат Пітер, який з досвіду знає, що їх думки часто є

зеркальним відображенням, відчуває, ніби в кімнаті несподівано потемніло, і величезна чорна птиця обрушилася на них.

Автор підсилює відчуття фатальності смерті Френсіса, акцентуючи увагу на відчуженості дорослих, на їх небажанні вникати в дитячі страхи; на образах-символах, пов'язаних зі смертю: тривожний сон про смерть, величезна чорна птиця, яка терзає груди і закриває обличчя; упорядниця дитячого свята місіс Henne-Falcon, саме ім'я якої семантично і коннотативно пов'язане з поняттям хни, червонувато-коричневого кольору і сокола - птиці породи хижаків.

Всі спроби Френсіса уникнути цього свята і спроби Пітера захистити брата від гри в хованки закінчуються невдачею. Вже на самому святі Пітеру знову бачить образ цієї величезної птиці, що сформувався у свідомості Френсіса, яка закриває своїми крилами лице брата. Намагаючись врятувати Френсіса, він знаходить його під книжковою полицею, бере його за руку і шепоче йому заспокійливі слова. Коли ж вмикають світло, Пітер бачить, що Френсіс мертвий, і жалість в ньому змішується з подивом: «Чому пульсації страху його брата продовжують тремтіти в ньому, незважаючи на те, що Френсіс знаходиться там, де, йому завжди говорили, немає більше ні страхів, ні темряви» [264, р. 189].

Сюжетною подією смерть є і в оповіданнях «Безпричинне вбивство» і «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд». У першому випадку вона представлена як злочин посадової особи - інспектора лондонської поліції, який з ревнощів вбиває людину, що багато років тому була суперником. Дівчина ж, через яку відбувається вбивство, давним-давно померла. У другому випадку смерть представлена як кривавий злочин з таємничою інтригою: герою оповідання про нього повідомляє персонаж, який виявляється зниклим з місця злочину трупом.

Таким чином, смерть в новелах і оповіданнях Гріна утворює найважливіший лейтмотив, доповнений мотивами метафізичного, містичного, ірраціонального, кримінального, релігійного і морального

начал. Другим лейтмотивом цього проблемно-тематичного комплексу є лейтмотив життя як безперервної виснажливої боротьби за виживання, який формується мотивами протистояння смерті як в екзистенційному плані (оповідання «Друга смерть», «Найкращий доказ», «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд»), так і в плані збереження свого фізичного буття в умовах соціальної несправедливості (новела «Останній шанс містера Ліверу» та оповідання «Поїздка за місто», «Сон про чужу країну», «По той бік кордону») або в результаті хибного морально-етичного вибору (новели «За мостом» та «Ювілей»).

3.1.2. Лейтмотиви антропологічного проблемно-тематичного комплексу

У духовно-релігійному спектрі гріновської малої прози простежуються два лейтмотиви. Один з них ми позначаємо як мотив стурбованості долею релігії і релігійних вірувань в сучасну епоху, мотив, який Грін позначив як найважливіший для літератури ще в 1945 році. У статті «Франсуа Моріак» він заявив, що втрата релігійного начала для художньої творчості рівнозначна втраті «одного зі своїх вимірів», яке мотивувало «усвідомлення важливості людського вчинку» [55, с. 377].

Втрата релігійного начала, переконаний він, вела до втрати і другого найважливішого виміру літератури: до витіснення модерністами реального світу з виразно розробленими персонажами. Його замінили в творчості Вірджинії Вульф і Е. М. Форстер, писав Грін, «персонажі... зразок картонних фігурок», які «блукали по тонкому, як папір, світу» [55, с. 377]. Сумний підсумок всього цього, констатує Грін: «Світ зримий припинив для них існування так само остаточно, як і світ духовний» [55, с. 378].

Ця була позиція письменника, який послідовно відстоював в літературі художньо-естетичні принципи великих майстрів реалістичної літератури – Філдінга, Діккенса, Т. Гарді, Г. Джеймса, про якого писав, що «в історії роману він таке ж виняткове явище, як Шекспір – в історії поезії» [55, с. 364].

Ідея духовного начала, ідея віри як основоположного чинника цілісності і значущості людської особистості знайшла відображення як у його романах (згадаємо хоча б лист доктора Мажіо з «Комедіантів» скептику Брауну про необхідність віри), так і в громадській діяльності – його численні інтерв'ю, виступи, зокрема, його доповідь на післявоєнній європейській конференції «Чи у небезпеці християнська цивілізація?» (1948).

Тому видається цілком природним, що в проблемно-тематичному комплексі антропологічної сфери, найбільш об'ємним за кількістю причетних до нього творів, значне місце займають новели та оповідання, тематично пов'язані з питаннями релігії і віри (вісім творів, з яких три новели: «Особливі обов'язки», «Корінь зла», «Останнє слово» і п'ять оповідань: «Друга смерть», «Спроба порозуміння», «Войовнича церква», «Візит до Морена», «Благословення»).

У більшості названих новел і оповідань мова йде про стан і долю релігійної віри в ХХ столітті. Стурбованість у Гріна викликають деградація і руйнування релігійних догматів і ритуалів, збочений характер їх використання в кон'юнктурних цілях, як, наприклад, обряд благословення, який проводить архієпископ над дивізіоном танків, які вирушають на війну (оповідання «Благословення»). Або ж організований процвітаючим комерсантом містером Ферраро збір відпущення гріхів спеціально уповноваженою на те секретаркою для скорочення свого перебування в чистилищі (новела «Особливі обов'язки»). Предметом роздумів є також догматизм в тлумаченні смертних гріхів (новела «Корінь зла») і проблема спокуси і демонічного начала в людській душі (оповідання «Спроба порозуміння»).

У глобальній же перспективі стурбованість падінням віри знаходить оригінальне трактування в новелі «Останнє слово», в якій йдеться про антиутопічно-прогностичне осмислення майбуття, причому в основі його, як це не парадоксально, лежить подія, пов'язана з релігійно-міфологічною темою.

І міфологія, і релігія - свого роду архетипи свідомості, які кореняться в далекій давнині.

Існує безліч визначень міфології, але в загальних рисах сучасні трактування зводяться до розуміння її як специфічної моделі світу, що склалася у свідомості людей на ранніх етапах цивілізаційного розвитку. Її головна особливість – неодмінна орієнтованість «на граничну космологізованість всього суцього: все причетне космосу, пов'язане з ним, що виводиться з нього і підтверджується через співвіднесення з космосом» [137, с. 162]. Її характерна особливість в зв'язку з цим складається в «виявленні та описі космологізованого *modus vivendi* і основних параметрів всесвіту» [137, с. 162], тобто ця модель світу є когнітивною моделлю, отже, спрямованою на осмислення як макро-, так мікрокосмосу, моделлю, яка активізує пізнавальну діяльність людини і розвиває його свідомість.

У тісному зв'язку з міфологією знаходиться релігія, з чим згодні всі дослідники цієї проблеми. І хоча до цих пір тривають давні суперечки, що з чого впливає і що чому передує – чи міфологія з релігії, чи релігія з міфології, слід погодитися з панівною точкою зору, що це дві різні світоглядні моделі, оскільки різні їх джерела. Як вважає С.Токарев, «коріння релігії – в безсиллі людини перед сліпими природними і соціальними стихіями; міфології – в елементарній потребі людського розуму в розумінні і поясненні навколишньої дійсності» [137, с. 377].

Дуже цікаве питання про співвідношення міфології і релігії і про те, чи може і за яких умов релігія стати міфом, тобто перейти в категорію легенд і втратити свій онтологічний статус, виникає в зв'язку з новелою Г. Гріна «Останнє слово» («The Last Word»), опублікованою в 1988 році, і цікавим фактом оприлюднення її задуму за сорок років до написання новели. У січні 1948 року в Брюсселі відбулася «Велика католицька конференція» на тему «Чи у небезпеці християнська цивілізація?». Грін виголосив на ній доповідь під назвою «Останній Папа Римський» («The Last Pope»).

Інтерес письменника до релігійної проблематики добре відомий, тому що знайшов відображення у багатьох його романах, опублікованих до і після цієї дати («Сила і слава», «Суть справи», «Ціною втрати», «Комедіанти», «Почесний консул», «Монсеньйор Кіхот»). Релігія, особливо в її католицькому варіанті, розглядалася Гріном як найважливіший фактор духовного змісту літератури, її морально-етичного потенціалу.

Відмовляючись від зарахування його в католицькі письменники, Грін визнавав себе католиком, який пише, «католиком-агностиком» [55, с. 422], що дозволяло йому не обмежувати себе, у судженнях про всі сфери сучасного йому світу. Так, наприклад, він стверджував наявність спільності в багатьох аспектах філософії моралі і соціальної справедливості у комуністів і католиків (красномовне підтвердження - його роман «Монсеньйор Кіхот»).

Тому інтерес Гріна до зазначеної конференції цілком зрозумілий. Відповідаючи в своїй доповіді на питання, чи знаходиться християнська цивілізація в небезпеці, він дає ствердну відповідь, аргументуючи її недавніми подіями (гітлерівська Німеччина, в якій цивілізація була повністю зруйнована; Друга світова війна; комуністичні режими; зростання зневіри, розчарування й атеїзму). У той же час він висловлює тверду впевненість в тому, що християнська цивілізація не може зникнути: «Неможливо припустити думку про загибель цілого світу від тоталітарного і атеїстичного режиму» [342, р. 505].

На закінчення Грін розповідає історію, яку він збирається написати - «свого роду фентезі в мелодраматичному дусі, перенесену в віддалене майбутнє, на два століття від теперішнього часу, коли весь світ керується єдиною партією і організований з немислимою для сьогоднішнього дня ефективністю» [342, р. 505].

Далі Грін викладає свій задум, в якому мова йде про останнього Папу Римського, єдиним віруючим, який залишився в Світовій державі, де повністю скасовано релігію. Показовим є короткий діалог між охоронцем і клерком зубожілого готелю, в якому зупиняється виснажена і погано

одягнена літня людина. Охоронець, який зазирнув в реєстраційну книгу, запитує клерка, чи знає він, що у них оселився Папа Римський, на що клерк відповідає: «Папа Римський? Хто це?».

Держава зберегла йому життя на якийсь час, але потім диктатор вирішує ліквідувати і його при особистій зустрічі. Пригощаючи його спочатку сигаретою, від якої Папа відмовляється, і вином, яке він приймає, диктатор стріляє в нього, але в останню мить між моментом натискання курка і моментом, коли куля вбила Папу, він подумав: «Але ж цілком можливо, що то, у що вірив ця людина, правда». Грін завершує свою ще не написану історію, а одночасно і доповідь парадоксальною фразою, яка підтверджує його основну тезу про неможливість знищення християнської релігії: «Інший християнин народився» [342, р. 506].

У написаній сорок років по тому новелі «Останнє слово» Грін зберігає ту ж фабулу і тих же основних персонажів, але вводить кілька другорядних: чоловік, який постійно стежить за Папою Римським; офіцер спецслужби, що прийшов попередити Папу назавтра бути готовим їхати в аеропорт; готельний хлопчик-розсильний; полковник, який поселяє Папу в престижному готелі і супроводжує його до Генерала (диктатора).

Крім того, Папу в новелі представлено як літню людину, яка двадцять років живе в маленькій кімнаті з малесенькою кухнею і ванною, регулярно отримуючи скромну пенсію невідомо від кого і зовсім не розуміючи, хто він такий. З усіх речей в кімнаті лише маленька дерев'яна статуетка-розп'яття з пошкодженої рукою та дивом збережена їм книга, яка, як він незабаром дізнається, є забороненою і підлягає спаленню. Він смутно пам'ятає, що колись з ним стався якийсь нещасний випадок: пронизливий тріск, сліпучий спалах, як при грозі, а потім глибока ніч, наповнена неясними снами, від яких він прокидається в тій же маленькій кімнаті, де знаходився з тих самих пір .

У сюжетно-композиційному відношенні вся новела, що складається з шести маленьких частин, представляє ретроспекцію неясних спогадів літньої людини, які несподівано набувають прискорення та протягом двох діб ведуть

до розв'язки. Пусковим механізмом включення ретроспекції (аналепсіса) є прихід незнайомця, який повідомляє йому, що той повинен бути готовим відправитися в аеропорт 25 грудня для перельоту в інше місце.

Герой згадує, що це Різдво, але дізнається, що воно скасовано двадцять років тому, в той день, коли з ним трапився інцидент, що позбавив його пам'яті. Мотив Різдва, що виник спонтанно в процесі короткої розмови з незнайомцем і викликав здивоване запитання у героя, як можна скасувати день, звертає його увагу на маленьке дерев'яне розп'яття з одною відламанною рукою над ліжком, яке два роки тому він випадково знайшов у сміттєвому баку.

Оповідач показує, як починається повільний процес повернення свідомості. За першим питанням виникає друге, з яким він звертається до цього розп'яття: «А тебе? Тебе вони теж скасували?» [364, р. 432], і йому здається, що між ним і цією статуеткою встановилося взаєморозуміння. Потім в його свідомості спливає вулична сценка, коли, йдучи за хлібом, він звернув увагу на людину, яка постійно його переслідує, і вимовив: «Хай благословить вас Бог, мій друже», які викликали у тієї людини гримасу, схожу на гримасу несподіваного болю.

На наступний день він дізнається від офіцера, який прийшов за ним для доставки його в аеропорт, що збережені ним книга і розп'яття - кримінал, і переживає нові несподіванки. Його дивує ввічливість і люб'язність супроводжуючого офіцера; розкішний салон приватного літака, в якому йому пропонують вишукані страви та напої всіх країн світу; це і готель, в якому у нього забирають весь старий одяг і пропонують перевдягнутися в білосніжне церковне вбрання, яке, як заявляє полковник, положене йому по сану, бо він Папа Римський, і з ним бажає зустрітися Генерал. Він дізнається також від полковника, що релігійне вбрання з великими труднощами вдалося отримати для даного випадку з «Світового музею міфів» [264, р. 442]. У міру отримання несподіваних вражень і приголомшуючих його новин в свідомості літньої людини починає спливати картина гонінь на релігію заради побудови

Світової держави за ради миру в усьому світі, поступового згасання всіх різновидів християнської віри - свідків Єгови, лютеран, кальвіністів, англікан; запеклий опір католиків, які протрималися найдовше, і замах на нього самого, коли він правив месо. Генерал пояснює йому, що прийняв рішення покінчити з ним, тому що тепер він більше не становить загрози Світової державі і що його статуетка-розп'яття поповнить Музей міфів. Так з'являється ідея релігії як міфу.

Фінал новели майже ідентичний фіналу раніше викладеного Гріном задуму в доповіді «Чи у небезпеці християнська цивілізація?», з однією невеликою різницею - новелістичним пуантом, який означає різкий сюжетний злам і значно розширює смислові кордону попереднього варіанту. Грін замінює фразу доповіді: «Новий християнин народився», і новела завершується наступним чином: «Між натисканням на курок і вибухом кулі дивний і тривожний сумнів майнув в його [Генерала] свідомості: «А якщо те, у що вірила ця людина, було правдою?» [264, р. 442].

Отже, фінальна фраза новели повертає свідомість лідера Світової атеїстичної держави в контекст релігійно-міфологічної свідомості, тобто тієї самої свідомості, від якої, як вважав він, Світова держава остаточно і безповоротно позбулася.

Значну частину антропологічної тематики становлять новели та оповідання, сюжетно-подієва основа яких пов'язана зі сферою моральності і етичного вибору, любовних, сексуальних і сімейних відносин, а також колізій дитинства і дорослішання.

Відповідно до художньо-змістовної спрямованості сюди можуть бути віднесені дев'ять новел: «Ювілей», «Лотерейний квиток», «Порнофільм», «Непомітні японські джентльмени», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Красунчик», «Печаль в трьох частинах», «Доктор Кромбі», «Момент істини» і така ж кількість оповідань: «Безпричинне вбивство», «Виграний день», «Дух невинності», «Руйнівники», «Саквояж», «Мертва хватка», «Дешевий серпень», «Двоє милих людей», «Під садом».

Для цієї групи новел і оповідань, втім як і для малої прози Гріна взагалі, властиве тематичне і мотивне переплетіння, взаємодія, нюансування, в силу чого одні й ті ж твори можуть бути віднесені і до інших тематичних груп.

Так, наприклад, оповідання «Лотерейний квиток», «Дешевий серпень», «Двоє милих людей» мають відношення не тільки до проблеми морально-етичного вибору, а й до проблеми екстериторіальності і транскордонності.

З проблемою морально-етичного вибору співвідноситься і примикає сюди невелика група новел («Лейтенант вмирає останнім», «Бідолаха Мелінг», «Найшла коса на камінь») і оповідань («Люди за роботою», «Новини по-англійськи», «Підрозділ секретної служби»), які відносяться до проблемно-тематичного комплексу надепохальних подій (в даному випадку поведінка людей в період військового часу).

Серед цього проблемно-тематичного різноманіття з найбільшою визначеністю виділяється лейтмотив кохання і інтимних відносин дорослих людей. Він формується з зображення ряду неординарних ситуацій, що виникають як між подружніми парами (новели «Порнофільм», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?») і оповідання «Мертва хватка»), так і між незнайомими чоловіками і жінками, які відчувають несподівану симпатію між ними (оповідання «Двоє милих людей», «Дешевий серпень»).

Увагу Гріна привертають і ситуації одностатевої любові, які знайшли барвисте і насмішкувато-гумористичне зображення в новелах «Ми можемо позичити вашого чоловіка?» (кохання між чоловіками) і «Печаль в трьох частинах» (кохання між жінками).

Лейтмотив кохання закріплений не тільки в змістовно-смысловий структурі названих творів, а й у більшості випадків в структурі їх назв, які експліцитно програмують їх зміст. Лейтмотиви співчуття до людей, що зазнають моральні переживання і життєві ускладнення, виявляються лише

імпліцитно (новели «Ювілей», «Непомітні японські джентльмени», «Доктор Кромбі», «Момент істини» і оповідання «Дух невинності», «Під садом»).

Також імпліцитно формується і лейтмотив осуди по відношенню до тих персонажів, які створюють негативні ситуації або сприяють їх утворенню для ускладнень і труднощів у житті дій позитивних героїв (оповідання «Момент істини», в якому поведінка американської дами розбиває надії хворої людини).

У ряді випадків несхвалення набуває форму саркастичного осуду (новела «Красунчик» та оповідання «Виграний день» і «Мертва хватка»).

3.1.3. Лейтмотиви проблемно-тематичного комплексу надепохальних ситуацій

До надепохальним ситуацій людського життя, як вважає В. Халізов, слід відносити «історично стійкі форми існування людей», такі, наприклад, як праця, дозвілля, конфлікти і гармонійні відносини, мирне життя і війна, революції, життя в межах батьківщини і життя за кордоном, в чужих краях [195, с.42].

Тут легко простежується тематична схожість деяких форм з формами антропологічного аспекту; конфлікти і гармонійні відносини співвідносяться з антиноміями духовного життя, а праця і дозвілля – з потягом до матеріальних благ і комфорту, що, втім, і не дивно. Цей взаємоперетин тематичних планів показує, з одного боку, що сфера людської діяльності безмежна, а коло інтересів особистості багатогранне, а з іншого – що будь-які класифікації, як правило, є певною мірою умовними.

В той же час в проблемно-тематичний комплекс надепохальних ситуацій закономірно вписуються дві групи новел і оповідань. Перша група – це твори, пов'язані з проблемою соціальної несправедливості і драматизмом умов життя, обумовлених кризовими явищами 1920-1930-х років в економіці західних країн. Вона тісно переплітається з проблематикою транскордонності і екстериторіальності як наслідком краху імперій і зміною меж і кордонів.

Обидві ці проблеми в більшості випадків вирішуються в рамках одного твору, як, наприклад, в новелах «Останній шанс містера Ліверу», «За мостом», «Лотерейний квиток» або в оповіданнях «По той бік кордону», «Брат», «Сон про чужу країну».

Другу групу творів цього комплексу складають три новели («Лейтенант вмирає останнім», «Бідолаха Мелінг», «Одного поля ягоди») і три оповідання («Люди за роботою», «Підрозділ секретної служби», «Новини по-англійськи»), основною темою яких є людина в умовах воєнного часу (мова йде про поведінку деяких англійців в роки Другої світової війни).

Ключовими лейтмотивами цього проблемно-тематичного комплексу є два взаємопов'язаних смислових концепта – концепт осудження соціальної несправедливості і драматизму соціального буття людини і концепт співчуття, в першу чергу співчуття жертвам цієї соціальної несправедливості. У той же час філософія гріновської етики включає співчуття до кожного персонажу, який несе на собі тягар людської долі.

В одному зі своїх інтерв'ю Грін, погоджуючись з думкою інтерв'юера про те, що його «книги показують заклопотаність недосконалістю сучасного світу», а співчуття є надзвичайно важливим для нього і його героїв, звернув увагу на різницю між співчуттям і жалістю. «Тому, – пояснив Грін, – що в жалості є відтінок зверхності одного над іншим. А співчуття – почуття, що об'єднує рівних» [55, с. 426].

Обидва ці концепти знайшли художньо яскраве і переконливе втілення в драматичній долі героя однієї з перших його новел – «Останній шанс містера Лівера». Саме в ній, а також в новелі «Лотерейний квиток» і оповіданнях «По той бік кордону», «Поїздка за місто» і «Сон про чужу країну» Грін з найбільшою повнотою висловив свою «зклопотаність недосконалістю світу».

Магістральною темою творчості Гріна, на думку О.Міхільова, є людина в потоці свого часу, своєї епохи [133, с. 263]. ХХ століття письменник сприймав як вік гранично політизований («політикою буквально

насичене те повітря, яким ми дихаємо»), що втратив духовність і віру, і став безмежно жорстоким. «Сьогодні наш світ, - писав він ще в 1930-і роки, - якимось особливо ласий до жорстокості. Чи не тяжіння до далекого минулого - то задоволення, з яким люди читають гангстерські романи і знайомляться з героями, які ухитрились спростити свій духовний світ до рівня безмозких істот? Мені, зрозуміло, зовсім не хотілося б повернутися до цього рівня, але коли бачиш, які лиха і яку загрозу роду людському породили століття посиленої роботи мозку, - тягне зазирнути в минуле і встановити, де ж ми збилися зі шляху» [44, с. 17]. Показово, що «африканські» твори малої прози Гріна (новела «Останній шанс містера Лівера» і оповідання «По ту сторону кордону») написані саме в цей час і співзвучні його відчуттю сучасності як «особливо ласої на жорстокість».

Ці турботи про негаразди жорстокого століття, розуміння того, що суспільство «збілося з шляху» і що людині доводиться докладати неймовірних зусиль в боротьбі за виживання, визначають проблемно-тематичний аспект і «африканських», і «мексиканських» («За мостом», «Лотерейний квиток») і «європейських» («Брат», «Сон про чужу країну») творів малої прози Гріна. Ми беремо в лапки ці слова як умовне поняття, оскільки африканським, мексиканським і європейським в них є лише місцевий колорит, в дійсності ж мова в них йде про англійців, які в силу тих чи інших обставин опинилися на інших континентах.

Так, головний герой «Останнього шансу містера Лівера», англієць, літня людина, колись процвітаючий комівояжер, що втратив через кризу накопичені кошти (автор акцентує увагу на соціально-економічній причині прямою вказівкою в тексті: «економічна криза, через яку він позбувся своїх заощаджень» [264, р. 135]). Щоб врятувати себе і свою хвору дружину, він змушений відправитися в незнайому йому Африку в сумнівній надії знайти якогось впливового золотошукача Девідсона і переконати його дати позитивний висновок для своєї фірми про необхідність покупки дробарки нового зразка.

Успішне вирішення цієї проблеми обіцяє містеру Ліверу солідну винагороду і гідне життя. Йому, жителю Лондона на заслуженому відпочинку, звиклому під час своєї успішної діяльності вирішувати питання в розкішних офісах європейських і американських міст, доводиться зануритися в пекло африканської глибинки з примітивними хатинами, стіни яких обліплені безліччю величезних тарганів, кліщів, комах, в яких можна пересуватися тільки на карачках; годинами виснажливої ходьби по вологим тропічним лісам в умовах нестерпної спеки – і постійної небезпеки підхопити смертельну жовту лихоманку. І хоча він знаходить вмираючого від жовтої лихоманки Девідсона і, порушуючи властиві йому моральні принципи англійського джентльмена і ділової людини, друкує самотійно потрібний йому документ і підробляє підпис мертвого Девідсона, повернутися йому до Англії вже не судилося.

Гнів і обурення оповідача соціальною несправедливістю прирікає чесну і порядну людину, типового представника англійського середнього стану, на безславну загибель в тропічних лісах, проявляється у фінальній частині новели в зміні тональності наративу і в переході до оповідання від першої особи.

Ця історія викликає у оповідача обурення, що змушує його звернутися до вищих сил і поставити під сумнів божественну справедливість: «Але ви, хто читає ці рядки і знає багато більше, ніж містер Лівер, ви, кому дано простежити шлях москіта від розпухлого мертвого африканця до намета Девідсона і щиколотки містера Лівера, можливо, ви повірите в Бога, в те, що Бог в доброті своїй, з огляду на тлінність людського життя, і справді дав містерові Ліверу три дні повного щастя, позбавив його на три дні від тяжких вериг, поки він йшов обрат але крізь зарості з незграбною підробкою в кишені і з жовтою лихоманкою в крові. Історія ця, може бути, зміцнила б і мою віру в доброту всюдисущого Провидіння, якщо б вона не була похитнулася тим, що я сам побачив в тому мертвому і сумному лісі, де так весело крокує зараз містер Лівер ...» [53, с. 15. Пер. С. Митиной].

Цей же мотив обурення є домінуючим і в близькому новелі за оповідною манерою і вихідним подіям оповіданні «По той бік кордону», в якому тема транскордонності і чужій території звучить вже в самій назві. Тут так само, як і в «Останньому шансі містера Лівера», представлені долі англійців, які змушені в пошуках виживання залишити Англію і шукати удачі на інших континентах. Але якщо в новелі мова йшла про успішну в цілому людину, якій лише на заключному етапі життя не надало шансу, то в оповіданні мова йде про персонажів, яким, по гіркому, але влучному зауваженню одного з них, священника Біллінгса, життя «ніколи в дійсності не давало шансу» [264, р. 593].

І справді, герої оповідання «По ту сторону кордону» відносяться до іншої, численної категорії людей, тих, які з самого початку опинилися на узбіччі життя, а криза 1930-х років, про яку Грін згадує і тут, позбавила їх будь-якої надії. Вони змінюють професії, вони перебираються з континенту на континент (персонаж Коллі вже встиг побувати і в Південній Америці, і в Африці), марно сподіваючись знайти своє місце, все більше і більше озлобляючись і на оточуючих їх людей, і на світ в цілому.

Озлоблений Коллі, відкинутий своїми друзями, які досягли успіху, озлоблений і інший персонаж оповідання, священник Біллінгс, колишній фотограф, який в похмурому і спекотному африканському містечку ледь животіє в ролі простого священника бідного приходу в марному очікуванні пасторської посади.

До категорії тих, кому суспільство так і не дало шансу, відноситься і юний герой оповідання «Поїздка за місто», який втратив будь-яку надію знайти роботу і не бачить ніякої перспективи в майбутньому, а тому пропонує своїй дівчині разом піти з життя. Коли ж вона відкидає цю пропозицію, він вбиває себе пострілом з пістолета.

Змушений піти з життя і протагоніст оповідання «Сон про чужу країну», службовець банку, якому залишається півтора року до виходу на

пенсію, але якого звільнять з втратою пенсії, якщо він не принесе довідку від професора про те, що його хвороба не є небезпечною для оточуючих.

Шановний професор, який під приводом дотримання лікарської етики, відмовляє бідному прохачеві, в той же день порушує і етику і закон, дозволяючи наблизити якогось важливого генерала, бажаним догодити своєму шефу – великому любителю гри в казино, перетворити свій особняк в подобию казино Монте-Карло.

Повернувшись ввечері до садиби професора, щоб ще раз спробувати отримати у нього довідку, службовець банку бачить святковий палац, з якого ллється музика і веселяться офіцери, гадає, що потрапив в чужу країну, і розуміє, що виходу у нього немає. Звук пострілу, що обриває його життя, заглушають звуки пробок, які вилітають з пляшок шампанського.

Трагедія людського життя постає тим більше жахливою, що відбувається на тлі підкресленої розкоші і п'яного розгулу господарів життя (один з сп'янілих офіцерів навіть не помічає, що з його кобури випав пістолет, який підбирає герой оповідання). Пафос засудження зливається з пафосом співчуття, що є відмінною рисою гріновського дискурсу, його здатності до передачі людських почуттів і переживань.

У своїх новелах і оповіданнях Грін рідко звертається до прийому прямого вираження своїх почуттів і емоцій і винесення вироку з приводу зображуваних їм подій, як це він зробив у фіналі «Останнього шансу містера Лівера». Звичайною практикою для нього є їх імпліцитне вираження через цілеспрямований відбір фактів і ситуацій, в яких вимушено опиняються його персонажі, і через детальний і правдоподібний опис цих ситуацій.

Пафос неприйняття соціальної несправедливості і недосконалості світу проступає крізь зображену їм картину жахливих умов буття людини кризової епохи, що, в свою чергу, породжує співчуття до кожного персонажу, незалежно від того, чи давало йому життя шанс хоч іноді або ж не давало ніколи.

Показова в цьому плані новела «Лотерейний квиток», в якій представлений цілком благополучний сорокадворічний англієць, містер Сріплоу, який веде безтурботне життя холостяка і шукає розваг в екзотичних, а іноді і дуже небезпечних краях.

Його бездумний вчинок передати весь отриманий виграш по випадково купленому лотерейному квитку диктаторському режиму мексиканського штату, в якому він опинився в одній із своїх подорожей, на справу, як він гадав, зміцнення демократії і розвитку прогресу, викликає осуд. Але коли він розуміє, що зробив фатальну помилку, яка коштувала життя лідерам опозиції, виникає те ж саме складне почуття, в якому обурення на адресу диктаторського режиму перемежується із співчуттям до страждань народу цього штату і до плачущого героя.

Мотив засудження є провідним і в групі новел («Лейтенант вмирає останнім», «Бідолаха Мелінг», «Одного поля ягоди») і оповідань («Люди за роботою», «Новини по-англійськи», «Підрозділ секретної служби»), події в яких пов'язані з темою людина в умовах війни.

Правда, в більшості з них засудження це пом'якшено комічною тональністю наративу, який в силу цього набуває швидше кумедного характеру анекдотичного типу.

Це стосується перш за все новел «Бідолаха Мелінг» і «Одного поля ягоди» і оповідання «Підрозділ секретної служби». Мотив явного осуду, який отримує сатиричне і навіть саркастичне звучання, притаманний лише розповіді «Люди за роботою».

Що стосується мотиву засудження в новелі «Лейтенант вмирає останнім» і в оповіданні «Новини по-англійськи», тут він супроводжується мотивом непоказного, але справжнього патріотизму. У першому випадку протагоніст Білл Парвіс, підкоряючись природному почуттю дати відсіч ворогу, вступає поодиноці, на відміну від своїх покійно змирившихся селян, в боротьбу з загоном німецьких диверсантів і виходить з неї переможцем.

У другому випадку англійський вчений, який не встиг виїхати з фашистської Німеччини, погоджується вести на німецькому радіо передачі рідною мовою для своїх співвітчизників, за що звинувачується в зраді навіть рідною матір'ю, яка проклинає його і відрікається від нього. Насправді ж він, будучи патріотом, використовує ці передачі, з ризиком для свого життя, для повідомлення важливих зашифрованих даних для англійського командування.

Грін не сприймає несправедливість в будь-якому її варіанті і в незалежності від того, ким і по відношенню до кого, вона вершиться. Про це одне з його кращих, за власною оцінкою, оповідань – «Руйнівники», яке свідчить не тільки про глибоке знання дитячої та підліткової психології, але і про майстерність у відтворенні просторово-часового процесу зловмисного руйнування старовинного будинку бандою підлітків.

Безглузда акція, яка задумана одним з підлітків заради свого самоствердження і безжально доведена їм до кінця в якості ватажка банди, що позбавила безвинну літню людину житла і скромних заощаджень (ватажок банди спалює сотню знайдених в дрібних купюрах фунтів стерлінгів), не може не викликати обурення жорстокістю підлітків і співчуття до потерпілого містера Томаса.

Співчуття в новелах і оповіданнях Гріна викликають навіть шахраї, що стали жертвами своїх злочинних дій, як, наприклад, містер Келлоуей, шахрай-мільйонер, який розорив своїх акціонерів і ховається від слідчих у зuboжілому і бідному мексиканському містечку.

Його безглузда смерть під колесами автомобіля під час рятування своєї собаки реабілітує його, і за логікою оповіді, і в очах оповідача. Він завершує новелу наступною сентенцією: «Смерть не змінює комедію в трагедію, і якщо цей останній жест (Келлоуей вмирає, обхопивши шию своєї собаки. - М. А.) був жестом прихильності, я допускаю, що це було не що інше, як ще один доказ зловживання талантом, властивим людським істотам,

- не виправданим оптимізмом, який ще більш жахливий, ніж відчай « [264, р. 86].

Ця сентенція являє собою свого роду продовження і завершення внутрішньої суперечки наратора з детективом, який, дивлячись на мертвого містера Келлоуея, каже: «Бідний стариган! ... схоже, що він все-таки любив цю собаку» [264, р. 86]. Наратору це судження видається сумнівним, оскільки справа стосувалася, на його думку, «старого шахрая», і виглядало «все це занадто зворушливо, щоб бути правдою». І примітна наступна за цим думка: «Але в справах, що стосуються людської природи, краще проявляти смирення» [264, р. 86].

Таким чином, домінуючі у всіх новелах і оповіданнях цього проблемно-тематичного комплексу мотиви засудження соціальної і екзистенціальної несправедливості і драматизму соціального буття людини, пов'язані із співчуттям і жалем до людині «озлобленого» ХХ століття, утворюють його ключові лейтмотиви.

3.2 Поетика short stories

3.2.1. Типологія гріновських персонажів

Грем Грін належить до числа письменників, для яких наявність в творі духовно або соціально значущих змістів і відповідної їм наративної техніки (див., наприклад, його визнання: «... я завжди цікавився тим, як розповідати - технікою. Може бути, навіть занадто цікавився цим» [49, с. 196]) було головною і незаперечною вимогою художньої творчості. Його наративна стратегія увібрала в себе найважливіші принципи естетики класиків реалістичного мистецтва.

У своїй художній практиці Грін спирався на традиції великих попередників – Шекспіра, Сервантеса, Філдінга, Діккенса, Гарді, а також на творчі принципи близьких йому за духом Конрада, Джеймса, Стівенсона, Ф. Моріака. Його естетична програма і художня практика формувалися в період зародження і розвитку модернізму, небезпечні тенденції якого він побачив у творчості В.Вулф, Е. М. Фостера і їх прихильників. Небезпека ця, на його

глибоке переконання, виходила з прагнення представників цього напрямку до граничної суб'єктивізації світу і персонажу, що об'єктивно вело до втрати двох найважливіших вимірів літератури – виміру духовного і виміру «світу зримого», який остаточно «припинив для них існування» [55, с. 378].

Але зримий світ, переконаний Грін, має право на існування, як і реальні, правдоподібні герої Троллопа або Діккенса, навіть більше, ніж подібні «паперовим фігуркам» модерністські персонажі. Показовими для розуміння гріновської естетики є два його судження із статті «Франсуа Моріак», що мають пряме відношення до його концепту персонажу в художньому творі.

Полемізуючи з модерністами, він звертається до творчості Діккенса, щоб показати роль естетичної і смислової значущості «зримого світу» і зримого персонажа. «Персонажі Діккенса, – пише він, – мають неминуще значення; і дома, де вони любили, і задвірки, де вони прирікали себе на смерть, придбали це значення завдяки їх присутності. Вони отримали право існувати такими, якими вони були, і якщо злегка спотворювалися, то тільки самим їх безпосереднім спостерігачем, а не уявним персонажем з ще більшої відстані» [55, с. 378].

Цю ж думку він підтверджує і прикладом Моріяка як письменника, що належить «до числа великих традиційних романістів», для якого «зримий світ не переставав існувати, в його персонажах відчувається значущість, ґрунтовність людей, у яких живе душа, яка може врятуватися або пропасти. Він стверджує основне і традиційне право романіста коментувати події, висловлювати свої погляди» [55, с. 378].

У судженні про Моріяка звертає на себе увагу ще один суттєвий момент, який, на думку Гріна, є необхідним елементом справжнього художника - право романіста «коментувати події, висловлювати свої погляди», оскільки, «виключивши автора, можна зайти надто далеко» [55, с. 379]. Бо тільки авторська активність, переконаний Грін, яка проявляється в самому відборі персонажів і подій, в його позиції по відношенню до них, в

характері вчинків і висловлювань персонажів, надає твору ту атмосферу і той інтерес, який утримує читача, немов магніт, і робить твір твором.

Таким чином, вимальовується наративна стратегія Гріна, найважливішими елементами якої, крім рівня духовних, філософських, морально-етичних смислів, є рельєфність і правдоподібність «зримого світу», зображеного письменником, і персонажі, які повинні мати життєподібність, об'ємність і щільність свого фізичного вигляду та складність пережитих почуттів. Одним із зразків таких персонажів для Гріна є персонажі Т. Гарді, що переживають «муки і метання, глузування і нещастя, які можуть затьмарити найсильніші з почуттів, відомих людині» [55, с. 342].

Гріновські персонажі мають особливу силу художньої переконливості, тому що вони постають перед читачем в повноті їх фізичних, психологічних і соціальних характеристик. Всі вони створюють враження реальності свого буття, своїх вчинків, почуттів і переживань. Якщо застосувати до них наратологічну структуру персонажа, запропоновану французьким теоретиком Ф. Хамоном, то можна побачити її повний збіг зі структурою гріновських персонажів.

Справді, будь-який з гріновських персонажів - протагоністів і новел, і оповідань має відчутне і реальне фізичне буття: він наділений ім'ям, портретною і віковою характеристикою, тілесністю і необхідною в межах оповіді біографією і психологією.

Такими рисами, наприклад, наділений згадуваний раніше герой новели «Останній шанс містера Лівера». Вже в першому рядку новели автор називає його ім'я, і в міру розгортання оповіді читач дізнається про подробиці його біографії, дізнається, що містер Лівер одружений і що дружина його важко хвора (з листа містера Ліверу, про який повідомляє всезнаючий наратор); що він уже десять років як на спокої, що криза поглинула всі його заощадження і що він, який пропрацював тридцять років успішним комівояжером, змушений був ходити від дверей до дверей у пошуку заробітку, поки не підвернувся йому сумнівний шанс, який привів

його в Африку (про що читач дізнається з сумних роздумів героя, переданих наратором через невласне-пряму мову).

Розгорнута детальна характеристика портрета містера Лівера виконує не тільки описову функцію, а й оцінну, і символічну функції, формуючи смисловий зміст і естетичну домінанту твору.

Докладно представлений персонаж і з точки зору його тематичної (соціального стану) і актантової (його функція в розвитку подій і ступінь його активності) ролей. Містер Лівер – типовий представник середнього класу, який опинився в критичній ситуації через економічну кризу, змушений в силу ускладнення активно діяти, тобто виконувати роль героя-шукача. Автор представляє його як динамічного персонажа, якому відведена роль протагоніста – героя. Він наполегливий в досягненні поставленої мети; вперто йде по слідах Девідсона, підпорядковуючи своїй волі найнятих ним аборигенів, які панічно бояться жовтої лихоманки; проявляє рішучість і мужність у подоланні виникаючих на шляху до мети перешкод.

У третій складовій наратологічній структурі персонажу (ієрархічна значимість в тексті) йому відведена і художньо обгрунтована головна роль як за обсягом його дій, спрямованих на досягнення мети, так і за обсягом його висловів (кваліфікація), за кількістю відведеного йому місця, за автономністю його рішень (ступінь самостійності чи залежності від інших) і експліцитно або імпліцитно вираженої авторської симпатії. Весь простір тексту від першого до останнього рядка відведено Ліверу, він повністю автономний в своїх діях (Лукас, що дав йому шанс відправитися в Африку, постає лише в його спогадах і грає другорядну роль).

З більшою чи меншою повнотою Грін наділяє своїх персонажів сукупністю основних характеристик всіх трьох сфер наратологічної структури персонажу як в новелах, так і в оповіданнях.

Досить зіставити принципи типізації протагоністів новел «За мостом», «Ювілей», «Одного поля ягоди», «Особливі обов'язки», «Корінь зла» або

«Останнє слово», щоб побачити, що характеристики їх персонажів типологічно схожі з манерою створення образу містера Лівера.

Наприклад: «Містер Челфонт відпрасував штани і краватку. Потім склав прасувальну дошку і прибрав її. Він був високий і все ще стрункий; навіть зараз, стоячи в одних кальсонах посеред мебльованої кімнатки, яку він знімав неподалік від Шіпердс-маркет, містер Челфонт мав представницький вигляд. Йому було вже п'ятдесят, але виглядав він від сили на сорок п'ять. І хоча за душею у нього не було ні гроша, весь його вигляд, як і раніше, не залишав сумнівів у тому, що він житель Мейфер» [45, с. 505].

Так починається новела «Ювілей». Уже в першому абзаці представлена характеристика, яка дає об'ємне уявлення про героя, одночасно програмуючи його подальше сприйняття. Воно формується за рахунок привнесення наступних деталей прямої характеристики наратором і спливаючих у свідомості героя спогадів (аналепсис). Перед читачем поступово вимальовується суперечливий образ героя як людини, що опинилася в складній життєвій ситуації.

З одного боку, він житель аристократичного району Лондона, який не має за душею ні гроша і який з занепокоєнням розглядає свій несвіжий комірець і розмірковує про те, на чому слід економити - чи на пранні білизни або й на так вже мізерній їжі (двічі в день булочка з шинкою в кутовій забігайлівці). З іншого боку, це постарілий ловелас, марнотратник життя, який обрав своєю професією, яка «здавалася йому самому дуже галантною і лихою» (*appear even to himself rather gallant and carefree* [264, p. 157]), залицяння до шляхетних леді з абсолютно певною метою - змусити їх платити за випивку і за подальшу близькість.

Наратор показує, як цей ловелас, який колись процвітав в суспільстві таких же чоловіків, як і він, втрачає впевненість в собі, про що говорять сім днів королівських урочистостей, які він просидів у своїй кімнатці, побоюючись зустріти колишніх знайомих, які могли напроситися в гості;

ретельне приховування латочки на рукаві; бажання непоміченим прослизнути в зал ресторану - улюблене місце його полювання.

Наратор показує процес падіння містера Челфонта. Ось він перед початком полювання: «вся його підтягнута фігура, - підкреслює наратор, - немов являла собою уособлення доброго смаку», латочка на рукаві була майстерно захована, а «свежовідпрасована краватка, що свідчила про його приналежність до вельми респектабельному клубу, здавалося, тільки сьогодні куплена» [45, с. 506].

І все ж він відчуває незрозумілу пригніченість, яка переростає в жах, коли в ресторані – в його останньому мисливському угідді, йому підморгує якась «вульгарна, життєрадісна, безсумнівно багата» [45, с. 507] жінка в норковій накидці з розповнілою фігурою, яка виявляється вуличною повією, що вдало збагатилася за період королівського ювілею.

Він пасує перед її грубуватою напористістю і безцеремонністю, несподівано відчуває себе старим. І відзначаючи промовисту деталь: «З рукавів його вилізли обшарпані манжети – він забув покласти руку як треба», наратор далі пише: «Його жалюгідний, порядком облізлий» хороший смак «не міг встояти перед натиском цієї стихійної плебейської життєрадісності» [45, с. 510].

Моральне падіння містера Челфонта, світського ловеласа, який завжди з презирством ставився до вуличних повій, завершується його вимушеним визнанням (коли його співрозмовниця із співчуття пропонує йому п'ять фунтів) в тому, що він бере гроші лише «за справу» і згоден відпрацювати взяті у неї гроші.

Історія персонажа завершується характерним для гріновських новел іронічним парадоксом: світський ловелас, який вийшов на “полювання”, стає здобиччю зневаженої їм мисливиці - вуличної повії, яка досягла успіху. Але незважаючи на те, що містер Челфонт вважає ситуацію, що склалася, несправедливою по відношенню до себе, наратор не відчуває до нього особливого співчуття, хоча і не засуджує беззастережно. В рівній мірі це

відноситься і до другого персонажу новели - повії Емі, що віддає, за словами оповідача, «відплату колишнім осоружним партнерам ... в особі старого містера Челфонта» [45, с. 511].

У цій шестисторінковій новелі так само, як і в більш об'ємній «Останній шанс містера Лівера», представлені досить повно всі три сфери наратологічної моделі персонажу: його фізичні, духовні і моральні буття (ім'я, вік, фізичний вигляд, відсутність яких би то не було духовних інтересів і моральних принципів); його соціальний статус і життєва активність (світський ловелас, що живе за рахунок спокушання світських леді); його ієрархічна значимість (протагоніст, що займає центральне місце в тексті - з нього починається і ним же закінчується новела, хоча він і втрачає свій статус актанта, який самостійно приймає рішення в міру розгортання наративу, і займає до кінця історії підлегле становище; наратор проявляє по відношенню до нього об'єктивоване відношення).

Слід зазначити, що на принципи побудови образів персонажів у малій прозі Гріна не впливає статус наратора. І при гетеродієгетичному, і при гомодієгетичному нараторі персонаж незмінно постає в повноті свого буття як в аспекті фізичного і духовного обличчя, так і в аспекті своєї соціальної та тематичної ролі.

Як приклад розглянемо структуру образу протагоніста новели «Корінь зла», яку Грін вважав одним з кращих своїх творів малої прози. Історія в ній подається з точки зору гомодієгетичного наратора, але принцип створення образів як головного героя, так і другорядних персонажів залишається незмінним.

Протагоністом в новелі є батько оповідача. Його виразне духовно-моральне обличчя представлено вже в двох перших абзацах. Перший абзац: «...Мій батько був чоловіком бездоганної моральності, і є всі підстави вважати, що ця висока чеснота стала нашою сімейною рисою».

Другий абзац: «...Мій батько був вихідцем з Німеччини; оселившись в Англії, він став першим з усієї родини, хто вибрався далі хоча за кілька

кілометрів від рідного округу, кантону, провінції - словом, бог знає, як вони там називаються. Він був протестантом, щирим у своїй вірі, а хто ж здатний бути більшим прихильником віри без жодних вагань і сумнівів, ніж ревний протестант? Він не дозволяв матері читати нам історії про чарівників і ходив пішки за три милі в сусідній приход, тільки б не піти в найближчу церкву з лавками для тих, хто молиться»[51, с. 18].

І хоча головний персонаж, він же і гетеродієгетичний наратор першої історії, яку він розповідає другому наратору, позбавлений деталей фізичного вигляду, він постає як завершений в своїй цілісності персонаж з чіткими релігійними переконаннями і моральними принципами, з незламною вірою в свою правоту.

Що ж стосується другорядних персонажів, то вони мають, при всьому лаконізмі їх характеристик, повноту і фізичного, і духовного обличчя, як, наприклад, гер Шмідт, про якого сказано, що він «був огрядний чоловік, великий любитель випити, але ось пив він більшою частиною за домашнім столом» [51, с. 10], щоб не переплачувати за кожен склянку в пивній; що було йому вже далеко за сімдесят і що був він не схильний до розмов, а фігурою схожий на одну із своїх винних бочок.

Буквально кількома штрихами Грін створює рельєфний і повнокровний образ типового німецького бюргера XIX століття, образ, що дає всебічне уявлення про убозтво духовних інтересів жителів невеликих німецьких містечок, про відсутність інтелектуальних інтересів (геру Шмідту чужі книги, розмови, театральні захоплення і т.п.), про загрозливе переважання плотського начала, яке веде до ізоляції і пияцтва наодинці.

Не менш виразно виписаний образ і ще одного допоміжного персонажа – гера Пюклер, якому відведена роль інтригана і антагоніста групи добропорядних бюргерів, які об'єдналися заради створення питного клубу (докладно структура цього образу представлена в параграфі 3.2.3.).

Ще одним прикладом стійкості типології гріновських персонажів незалежно від статусу наратора – персонального (Я – наратор) або

імперсонального (Він – наратор) може служити новела «За мостом», в якій розповідь ведеться від першої особи, що є учасником викладеної історії, тобто гомодієгетичним наратором.

Подібно персонажам інших розглянутих вище творів, протагоніст новели «За мостом» наділяється сукупністю характеристик і деталей, що роблять його зримим і повнокровним типом, здатних зацікавити читача і викликати певні емоції і роздуми. Експліцитно виражена зацікавленість наратора персонажем як курйозним об'єктом спостереження не змінює властивих автору прийомів його моделювання.

Уже в першому рядку повідомляється, що «він коштує мільйон», але весь вигляд його, що сидить «в задушливому і вологому скверику мексиканського містечка ... висловлює безмірне і безнадійна терпіння» [53, с. 37]. Слідом за цим читач дізнається, що вже місяць як він знаходиться в цьому містечку після того, як його видворили з Гватемали і Гондурасу, і що звать його містер Джозеф Келлоуей, який збанкрутував своїх акціонерів і тепер змушений ховатися від переслідування за шахрайство.

Далі читач дізнається, що містер Келлоуей, самотньо проводить дні в міському скверику з собакою, яка лежить біля його ніг і схожа на англійського сетера, викликає у жителів цього містечка «величезний інтерес, співчуття і повагу» [53, с. 37], оскільки він коштує мільйон. Для мексиканців людина, що має мільйон, автоматично заслуговує на повагу, незалежно від того, як він його придбав. «Тільки в Європі, – зауважує наратор по ходу розгортання драматичної історії містера Келлоуея, – можна бути багатим і все ж вважатися злочинцем» [53, с.42]. За рахунок привнесення деталей в опис поведінки свого персонажа, вимушено застряглого в мексиканському містечку, і його реакцій на навколо нього, відбувається поступове формування складного і суперечливого образу. З одного боку, шахрай, якому «грандіозне шахрайство і переслідування по всьому світу надавало ... значущість» [53, с. 41], людина, що вмів «начисто забувати про інших..., за акціями... не бачити людей» [53, с. 42], злобно штовхає з приводу і без

віддану йому собаку. З іншого боку, пригнічена і самотня людина, яка з безнадійної тугою дивиться щодня в бік такої близької (за мостом через річку), але недоступної для нього Америки, яка представляється йому «таким собі поєднанням Лондона і Норфолка» (Келлоуей – власник цього маєтку в Англії - М. А.) – театри і коктейль-холи, зрідка мисливські вилазки, вечорами прогулянки навколо поля [53, с.41].

«Трофеєм» його діяльності, зауважує наратор, виявилось «брудне і нудне містечко: будки міняв і жахливі салончики краси з плетеними стільцями і кушетками, розпечений і задушливий скверик навколо естради» [53, с. 43]. Але трофей цей такий сумнівний, що навіть у скептично налаштованого наратора Келлоуей викликає жалість. Ось чому загибель Келлоуея під колесами автомобіля під час рятування ним своєї собаки викликає у оповідача питання як про цінність вчинку цього персонажа, який обернувся смертю, так і цінності його життя, – чи належать вони до категорії трагедії чи до категорії комедії.

Наратологічна теорія розглядає персонаж як переривчасте означаєме, що відсилає до переривчастого означеного, тобто як процес його конституювання за допомогою розкиданих по тексті зауважень, поміток, портретних, психологічних і поведінкових деталей, в силу чого персонаж знаходить остаточне значення лише з останнім рядком [див., наприклад: 297, р.88].

Відмінною ж рисою гріновської моделі персонажу є концентрований опис його основних характеристик в початковій стадії наративу, буквально з перших його рядків, що підсилює динаміку оповіді і програмує його смислове і естетичне сприйняття. Висуваючи персонажів на перший план, Грін акцентує увагу на їх першорядній важливості в структурі оповідання.

У цьому плані його розуміння ролі персонажу збігається з бахтинською концепцією героя, згідно з якою втілення теми «здійснюється через потенційного героя-людини», яка є «центром художнього бачення» [27,

с.30], і саме навколо неї «і всі предмети і моменти об'єднуються в тимчасове, просторове і смислове ціле завершеної події життя» [27, с.31].

Такий погляд на персонажа визначає ще одну найважливішу рису типології гріновських персонажів – експліцитно і послідовно виражене гуманістичне начало, що включає співчуття як один з його елементів. Подібно Г. Джеймсу, Грін прагне «віддати людям по справедливості, а цього не можна зробити, якщо ти їх ненавидиш» [55, с. 363].

«Недосяжною вершиною» для нього, як зізнається він в одному зі своїх пізніх інтерв'ю, залишається «великий російський романіст Достоевський» як художник, який «волає не до руйнування душі, цього головного людського багатства, а до її оновлення шляхом спрямованості до ідеалу» [42, с. 10].

Гріновські персонажі, являючи різні варіанти «трагедії душі із-за відсутності ідеалу», також спонукають до пошуку повноцінного людського буття. Багато з них несуть на собі відбиток страждання як раз через відсутність в душі ідеалу. Це і герої новел: шахрай Келлоуей («За мостом»), і світський ловелас Челфонт («Ювілей»), і безжурний холостяк Сріпλου («Лотерейний квиток»), а також оповідань: поліцейський інспектор Мейсон («Безпричинне вбивство»), дехто Робинзон, який став тінню іншої людини («Виграний день»), спокусник пекар Блекер («Спроба пояснення»), малолітні злочинці Тревор і Блекі («Руйнівники»).

Далекі від ідеальності і інші герої новел і оповідань, навіть якщо вони є жертвами соціальної несправедливості. Всі вони, як правило, люди зрілого віку, від сорока років і вище, що обумовлено гріновським вибором героїв з життєвим досвідом і сформованими морально-етичними цінностями і перевагами. Тому Грін заявляв, що його «герої, які страждають, не приклад для наслідування, вони страждають до тих пір, поки не навчаться терпінню і не виховують в собі людину без дурних комплексів, здатну критично оцінювати будь-який свій вчинок» [42, с.12]. Тобто завдання своєї творчості Грін бачить в тому, щоб допомогти людям «виховати в собі людини», що

неможливо без духовної і морально-етичної складових. Його персонажі тому і постають як художнє втілення домінантних для нього гуманістично орієнтованих смислових і естетичних комплексів.

Таким чином, гріновська модель персонажа малої прози може бути описана як модель, характерними рисами якої є реалістичні принципи побудови образу в повноті, правдоподібності і зримості його фізичного і духовного обличчя. Досягається це за рахунок цілого ряду прийомів наративної техніки: акцентована увага до таких моментів структурування персонажа, як його ім'я, вік, фізичний портрет, духовний світ, соціальний статус і поведінка в цій ситуації. В цьому плані гріновський типаж ідеально відповідає наратологічній трьохаспектній моделі персонажу: його фізичне і духовне буття; соціальний статус, актантова і тематична ролі; його місце в наративі.

Ще однією характерною рисою гріновської моделі персонажу є його динамічне входження в наратив. Грін уникає тривалих описів і статички. Одну з відмінностей письменницької техніки ХХ століття від століття ХІХ-го він вбачав у тому, що «будь-який опис дається вже не статично, як у живопису, а якби рухається камерою» [55, с. 24]. Діалоги, до речі, він також розглядає не як статику, а як «форму дії» [55, с. 424].

Звідси «кінематографічний» спосіб представлення персонажів – в динаміці. Наведемо на підтвердження початок новели «Останній шанс містера Лівера»: «Містер Лівер вдарився головою об стелю і чортihnувся. Нагорі зберігався рис, і з настанням темряви там забігали пацюки. Рис сипався через щілини і перекриття прямо йому на лисину, на його старомодний чемодан, на ящики з консервами...» [53, с. 3]. Дійсно, цей фрагмент по своїй виразності і динаміці нагадує кінокадри.

Не менш динамічно подано і початок оповідання «Брат»: «Першими з'явилися комуністи. Купкою людей в десять вони квапливо йшли по бульвару, що з'єднує площу Комба з вулицею Менільмонтан; від них трохи відстали юнак і дівчина - у юнака було щось негаразд з ногою, і дівчина

допомагала йому йти. Особи їх висловлювали тривогу, нетерпіння, безнадійність, немов вони поспішали на поїзд, хоча в глибині душі вже знали, що упустили його» [51, с. 16].

До особливостей гріновської персонажної моделі слід віднести і чітко виражену гуманістичну домінанту, яка зближує її з бахтинською концепцією героя як зосередження смислів і етичних та естетичних цінностей. Звідси і перевага, яку надає Грін зрілим персонажам, які мають певний соціальний досвід і які пройшли через життєві негаразди і страждання із-за відсутності в душі ідеалу, і звідси ж його чітко виражена ідея - допомогти іншим на їхньому прикладі «виховати в собі людину».

3.2.2. Особливості хронотопу гріновських новел і оповідань

Просторово-часові відносини, концептуалізовані М.Бахтіним як «хронотоп», відіграють в формально-змістовній структурі художнього твору, слідом за персонажем, першучергову роль. Згідно М.Бахтіну, в художньому хронотопі «час згущається, ущільнюється, стає художньо зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії»..., при цьому «провідним началом у хронотопі є час» [26, с. 235]. Їм же в значній мірі визначається і жанр, і персонажі твору. Більш того, вважає М. Бахтін, «будь-який вступ в сферу смислів відбувається тільки через ворота хронотопів» [26, с.406].

Просторово-часова картина світу в новелах і оповіданнях Гріна визначається тими ж естетичними принципами, що використовуються їм у створенні персонажів: реалістичність, правдоподібність і зримість створюваної картини подій. У художній творчості, вважає Грін, тільки зримий світ має смислову і естетичну цінність.

Художньою правдою, на його думку, є «хороша вигадка», яку «неможна відрізнити часом від реальності» [42, с. 11]. Реальність же гріновської епохи – це розвал колоніальних імперій, зруйнований старий світ і становлення нового світу, – і все це супроводжувалося людськими драмами і трагедіями, до яких Грін не міг залишатися байдужим. Справжньою

літературою для нього була тільки та література, яка «бачить своє призначення в порятунку майбутнього» [42, с. 11].

Одним із способів порятунку майбутнього він вважав привернення уваги до драматичних колізій неблагополучного сучасного світу, що роздирається конфліктами. Йому було небайдуже те, що відбувалося в гарячих точках планети. «Ступінь актуальності», – вважає Грін, – «безпосередньо» залежить від того, про що пишеш, тому «для письменника багато значить бути спостерігачем подій» [55, с. 421].

Особливості гріновського хронотопу як у романах, так і в новелах і оповіданнях, несуть на собі відбиток його громадянської позиції і естетичних уподобань. Характер просторово-часових відносин в малій прозі письменника визначається його явно вираженою схильністю до естетики реалістичного «зримого світу», яка, в свою чергу, спонукає його до точності і правдивості у відтворенні реалій екзотичних (зарубіжних) топосів, що стали частиною його соціокультурного і чуттєво-емоційного досвіду, набутого в безперервних подорожах по всьому світу.

Однією з магістральних тем у творчості Гріна є тема кордону і прикордоння, яка обумовлена особистою долею і складом характеру письменника - невтомного мандрівника через кордони багатьох континентів і країн. При цьому його вабили, як правило, тільки кордони, за якими виникали гарячі точки, склалися неблагополучні для людей ситуації, розгоралися антиколоніальні війни.

У плані осмислення специфіки просторово-часових відносин гріновською новелістикою та оповіданнями інтерес представляє велика група творів, події в яких відбуваються за кордоном. Умовно їх можна позначити як твори з закордонним хронотопом. Всі вони несуть в собі, крім притаманного письменнику традиційного антропологічного проблемно-тематичного комплексу, відбиток і такого характерного для епохи феномену, як концепт «межа / кордон - зарубіжжя - транскордонний досвід».

Стурбованість Гріна долею сучасного світу і долею людини в умовах соціальної та екзистенційної несправедливості, що спонукала його перетинати кордони континентів і держав, зумовила формування таких характерних для свідомості ХХ століття специфічних хронотопів кордону, свого і чужого простору. Про це говорять вже і назви його новел і оповідань першого періоду, події в яких розвиваються в чужих для його героїв просторах: «По той бік кордону» (1936) - лісові масиви Західної Африки, «За мостом» (1938) – загублене мексиканське містечко. Кордон і чужий, африканський, простір складають більшу частину змісту новели «Останній шанс містера Лівера» (1936).

Концепт кордону відкриває і книгу подорожніх нотаток «Дороги беззаконня» (1937), перша глава якої називається «Кордон». «Кордон, - пише Грін, - це більше, ніж митниця, чиновник, який перевіряє ваш паспорт, солдат з рушницею. Там, на іншому боці кордону, вас чекає новий світ, і з життям відразу щось відбувається ... Тут, на межі, все начебто починається спочатку, вона схожа на щиросердну сповідь - щаслива, коротка мить душевного спокою між двома гріхопадіннями» [55, с. 155].

Кордони для Гріна не стільки географічне поняття, скільки змістовне і емоційне, що відкриває перспективу іншого бачення і інших відчуттів. Тому хронотоп його органічно пов'язується з хронотопом чужого (екзотичного, незвичайного, що лякає) простору і, за контрастом, свого, звичного, рідного простору та хронотопом дороги, яка веде героїв через один простір до іншого.

У цьому плані доцільно розглянути групу (умовно назовемо її «зарубіжною») творів малої прози Гріна з точки зору впливу зарубіжних подорожей Грема Гріна на специфіку хронотопу в новелах і оповіданнях цієї групи. Справа в тому, що він, будучи самим подорожуючим письменником ХХ століття, об'їхав чи не весь світ (Південно-Східна Азія, Африка, Латинська Америка, Європа, Радянський Союз), побував у всіх гарячих точках планети. Набутий в цих подорожах багатющий досвід спілкування з

жителами різних континентів і країн, знайомство з їх соціокультурними звичаями, з середовищем їхнього життя, враження і рефлексії, - все це знайшло відображення не тільки в більшості його романів, але позначилося і в багатьох новелах і оповіданнях як в плані розширення їх сюжетно-подієвого і проблемно-тематичного діапазону, так і в специфіці їх хронотопу.

І хоча він писав в «Шляхах порятунку», що місця, де він бував, давали йому сюжети для книг набагато рідше, ніж можна припустити, і що він не шукав сюжетів, а наштотувався на них, проте далі він визнає, що «письменницьке чуття напевно не дрімало, коли я вирішував їхати через Сайгон, Порт-о-Пренс або Асунсьйон і писав про Гаїті в «Подорожах з моєю тітонькою» [55, с. 76].

У зв'язку з цим можна згадати і такі його романи, як «Сила і слава» (Мексика); «Суть справи» і «Ціною втрати» (Африка); «Тихий американець» (В'єтнам); «Наша людина в Гавані», «Почесний консул», «Капітан і ворог» (Латинська Америка); «Доктор Фішер з Женеви, або Вечеря з бомбою» (Швейцарія); «Монсеньйор Кіхот» (Іспанія).

В рівній мірі це відноситься і до його новел і оповідань. Щонайменше про це свідчить хронотопна структура дев'ятнадцяти творів, події в яких розгортаються в різних країнах тих континентів, на яких побував письменник. Згідно хронотопному принципу (топос, де розгортаються події), можна виділити такі групи творів: африканська (три твори: новела *A Chance for Mr Lever* і два оповідання *The Other Side of the Border*, *Church militant*); латиноамериканська (чотири твори: новели *Across the Bridge*, *The Lottery ticket* і оповідання *Cheep in August*, *An Appointment with the general*); азіатська (один твір: новела *The Blue Film*) і європейська, найбільша, яка налічує дев'ять творів.

Місцем дії в шести з них є Франція, в якій письменник жив, починаючи з 1967 року (чотири новели *The Man who stole the Eiffel Tour*, *May we borrow your husband?*, *Beauty*, *Chagrin in three parts* і два оповідання *Two gentle people*, *Brother*, причому перші два були написані задовго до цієї дати);

в двох - події відбуваються в Швейцарії (розповіді *A Visit to Morin, Dream of a Strange Land*), в одному – в Німеччині (новела *The Root of All Evil*) і в одному - в Італії (дайджест *The Stranger's Hand*). Місцем дії ще одного оповідання є Канада (*Dear Dr Falkenheim*).

Для вирішення поставленого завдання звернемося до «африканських» творів, так як саме в них Грін вперше в своїй малій прозі використовує зарубіжний хронотоп. *A Chance for Mr. Lever*, який отримав у російському перекладі назву «Останній шанс містера Лівера», був опублікований в 1935 р. в збірці *The basement room and other stories* (хоча і лондонське, і паризьке повне видання називають 1936 р.).

У цій же збірці було опубліковане ще одне оповідання з європейським, точніше, паризьким хронотопом – *Brother* («Брат»). Друге оповідання цієї групи, *The other side of the border* («По той бік кордону»), було опубліковане в 1936 р., а третє, *Church militant* («Войовнича церква»), - в 1953 році.

Вже в цих перших за часом творах із закордонним хронотопом чітко проступають характерні для гріновської малої прози особливості: точність, ґрунтовність і рельєфність відтворення місця подій, атмосфери і тубільного колориту, виснажливого плину часу, зокрема в африканських і латиноамериканських країнах.

Опис місцевих реалій при цьому відрізняється особливого роду документальністю і достовірністю, оскільки спирається на особистий досвід і враження, що досить помітно в «Останньому шансі містера Лівера». Тут є буквально текстологічні збіги з документальною книгою Гріна «Подорож без карти», написаної ним після своєї тривалої подорожі в 1934- 1935 рр. по важкопрохідних лісах і бездоріжжю трьох країн Західної Африки - Сьєрра-Леоне, Французька Гвіана (нині Гвінейська Республіка) і Ліберія, в якій якраз і розгортаються події «Останнього шансу містера Лівера».

Так, в книзі «Подорож без карти» Грін розповідає кумедну історію про ставлення деяких племен в Ліберії до грошей: «одне з племен і дивитися

не бажало на монети з профілем королеви Вікторії: звістка про її смерть проникла сюди, в цю неймовірну глушину, в таку глушину, де ми з братом виявилися першими білими людьми, яких побачило нинішнє покоління; люди вирішили, що цінність монет померла разом з королевою» [44, с. 57].

В «Останньому шансі ...» письменник наводить епізод, в якому кухар вимагає у містера Лівера гроші на оплату купленого курчати. На зауваження містера Лівера, що він же дав йому шилінг для покупки і що гроші ці хороші, кухар повідомляє, що лісові люди не хочуть його брати: «Вони хочуть гроші з королем, - пояснив кухар, повертаючи шилінг з зображенням королеви Вікторії» [264, р.133].

Ще один епізод в «Останньому шансі ...» чи не дослівно відтворює реальний інцидент з «Подорожі без карти», який відбувся у Гріна з носіями і без яких пересування по описаних місцях було неможливим. При вступі до Французької Гвінеї стомлені багатоденним і важким переходом носії почали вимагати в Гріна збільшення оплати за кожен день шляху. Оскільки гроші у нього були на межі, а дорога попереду була далека, Грін виявився в тупику. Один з відданих йому слуг порадив не погоджуватися на вимогу носіїв, а налякати їх. Далі Грін пише, що, коли вони прийшли: «Я сказав: «Поясни їм, що вони можуть йти додому. Я з ними розплачуся, але подарунків вони не отримають, а я тут знайду нових носіїв» [44, с. 135]. Після цього конфлікт благополучно вирішився.

В «Останньому шансі ...» у містера Лівера виникає схожа ситуація, коли його носії відмовляються йти далі через страх заразитися смертельною жовтою лихоманкою. Він каже бою: «Скажи їм, що вони можуть йти додому. Я розплачуся з ними вранці. Але подарунків вони не отримають. ... Я знайду носіїв в цьому селі. Вони можуть йти додому» [264, р. 139].

Цей перелік збігів, який свідчить про тяжіння Гріна до реалістичності і правдивості відтворення місцевого колориту як одного з фундаментальних елементів його естетики, можна було б продовжити. Зокрема, це стосується і замальовок зарубіжних топосів (убозтво, бруд, всюдисущі пацюки, комахи), і

пейзажних описів. Що ж стосується зображення часу, то воно постає як уповільнене, чи не застигле, циклічне, відповідаючи природному укладу даного краю і в той же час представляючи опозицію екзистенційному і біографічному часу протагоніста, що йде з гарячковим поспіхом по слідах життєво необхідного йому іншого білого чоловіка.

З іншого боку, екзистенціальний час протагоніста постійно переміщається від сьогодення в минуле і в майбутнє, сприяючи відтворення повноти його психологічного стану. Однак, як зауважив А. Міхільов, кажучи про творчість Гріна, не слід «забувати, що для письменника важлива не географічна прив'язка, а соціально-ідеологічний сенс зображуваних подій, глибинні проблеми часу» [133, с. 263].

У жанровому відношенні «Останній шанс містера Лівера» є твором новелістичного типу з оповідачем від третьої особи. Підтвердженням новелістичної моделі є наявність ряду характерних для структури цього жанру елементів. Перш за все - це подієвий казус, в основі якого лежить свого роду парадокс (літній персонаж, який опинився в силу соціальних обставин без засобів до існування і намагається поправити матеріальне становище своєї родини, отримує, як йому здається, щасливий шанс для цього. У кінцевому ж результаті радісна надія на успіх, заради якого він докладає неймовірних зусиль в нетрях африканських лісів і навіть йде на угоду зі своєю совістю, завершується повним крахом).

Далі - притаманний новелістичному типу оповіді динамічний, свого роду згорнутий сюжет, що вмістив у тимчасові рамки двох діб всю історію життя головного персонажа. У плані художнього використання часу показове зауваження Гріна: «... Зараз мої герої мислять на роки вперед і десятиліття назад, а дія може розвиватися протягом, скажімо, доби» [42, с. 10]. І хоча це визнання було зроблено в кінці 1980-х років, тривимірність часу (теперішній час героя, його минулий час і час майбутній), воно характерно для перших його новел і оповідань.

Так, хронікально-побутовий час усього життя містера Лівера укладається в дві доби наративного часу, так само як і біографічний час протагоніста новели «За мостом», містера Келлоуея, розкривається в просторі декількох днів оповідного часу. У новелі ж «Останнє слово» хронікальна перспектива простягається на сотні років в майбутній час і в метафізичний час вічності.

Динаміка сюжету зберігається за рахунок послідовно витриманої лінії - неухильний й наполегливий рух містера Лівера слідами Девідсона, втілений в хронотопі дороги.

I, нарешті, новелістичний пуант, іронічно забарвлений різкий сюжетний злам, віднесений до самого фіналу. Важливо відзначити, що він виражений у формі несподіваного полемічного монолога-звернення наратора до читача, який переводить проблему соціальної справедливості на метафізичний рівень за рахунок введення категорії інстанції Бога і пов'язаного з ним часу вічності.

Сама ж постановка цієї проблеми та її рішення експліцитно спирається на особистий досвід Гріна-мандрівника. Композиційно звернення йде після того, як імперсональний наратор повідомляє про радикальну зміну в настрої містера Лівера, про те, що він більше не боюся нікого і нічого, не боюся невдачі і будував райдужні плани на майбутнє.

Показова передостання фраза оповіді від третьої особи: «How happy he was on what he thought of as the trip home!» [264, p. 146] («як щасливий він був на зворотному шляху, гадаючи, що він веде його додому!»). Ця фраза передує прямому зверненню автора до читачів: «But you who are reading this, who know so much more than Mr. Lever ...» [264, p.146] («Але ви, хто читає це, хто знає значно більше, ніж знає містер Лівер ...»). «).

I далі він розвиває думку про проблемність віри в доброту і всезнаючу любов Бога, який дав містерові Ліверу, вже зараженому жовтою лихоманкою, три дні світлої надії і повного щастя, поки той йшов назад крізь лісові хащі. Потім, спираючись на особистий досвід своїх подорожей крізь

африканські ліси з вмираючої природою і чахнущою рослинністю, де «неможливо повірити, що в світі є якась духовна життя та ще дещо» («it is impossible to believe in any spiritual life, in anything» [264, p. 147]), оповідач дає зрозуміти, що все це похитнуло його віру в доброту Бога.

І хоча твір завершується улюбленою сентенцією героя про те, що кожна річ може мати два аспекти, заявлений в назві «шанс» (можливий переклад «удача», «щастя» точніше передає ідейно-смісловий зміст новели) виявився гіркою іронією, що обернулася трагедією людського життя. Авторське звернення до читача, яке композиційно завершує новелу і включає мотив божественного милосердя і справедливості, виводить її ідейно-смісловий зміст на загальнолюдський рівень. Соціально-психологічна в своїй основі, вона виходить на рівень філософсько-метафізичного звучання.

На прикладі цієї новели помітно, що подорожі Гріна, перетин ним численних кордонів в силу професійної необхідності (журналістської та службової) та письменницького інтересу, набутий в цих подорожах досвід, знайшли художньо трансформоване відображення в одному з його кращих творів малої прози.

Просторово-часова картина новели «Останній шанс містера Лівера» характеризується такими рисами, як реалістична точність і виразність деталей африканських топосів, підтверджених особистим досвідом автора (відсутність доріг; ізольованість населених пунктів, що складаються з убогих хатин; засилля щурів і різного роду небезпечних комах, що активуються з настанням темряви; жінки, що розносять вугілля від хижі до хижі, тубільні чоловіки, які без діла годинами сидять і спостерігають за білою людиною; неквапливо поточний час, що вимірюється місцевими жителями природними циклами день-ніч).

Цей хронотоп виконує не тільки описово-образотворчу функцію для передачі побутової та пейзажної екзотики африканського континенту, а й функцію породження смислів, що виникають із зіставлення з західними хронотопами (світлі офіси фірм європейських і американських міст, кабінети

з кавою і сигарами, бари з різноманітними напоями, купе першого класу в пасажирських вагонах). Виникає контрастна картина двох світів, двох рівнів життя, що існують на планеті в одній часовій площині і які об'єдналися в трагічній долі протагоніста.

Особистий досвід Гріна-мандрівника, пропущений крізь художню свідомість, позначився на хронотопі і проблемно-тематичному рівні й оповідання *The other side of the border* («По той бік кордону»). Події в ньому, як і в «Останньому шансі містера Лівера», розвиваються в Англії і в Західній Африці, в тій же самій Ліберії, і теж пов'язані з пошуком золотоносних жил.

В основі оповідання лежить незавершений роман 1936 року, задуманий, як пише Грін, під враженням нової подорожі по Африці. Оповідання написане від третьої особи і має більш складну, ніж згадувана новела, композиційну структуру: він складається з «Нотатки», в якій йдеться про історію написання оповідання, і двох частин. Перша частина називається «Карта» і включає в себе шість розділів. Тут докладно представлені в умовах Англії всі персонажі, так чи інакше пов'язані з фірмою «Новий синдикат», яка займається розвідкою золотоносних місць в Ліберії. Друга частина носить назву «Експедиція», і події в ній переносяться безпосередньо в Африку.

При цьому оповідання справляє враження сюжетної незавершеності і композиційної розірваності. Так, в його першій і значно більшій за обсягом другій частині йдеться про негаразди і смерті в експедиції (про це повідомляє юний Морроу, який приїхав в Лондон після двох років роботи в ній), про її підготовку і про її керівника Хендса як невігласа й авантюриста; у другій же - мова йде про появу Хендса вже в Африці у свого давнього приятеля, священника Біллінгса, з метою його вербування.

У цій частині Грін рельєфно і зримо відтворює африканський хронотоп, реалії якого були глибоко і всебічно пережиті їм особисто. Риси цього хронотопу лейтмотивом проходять через увесь текст: «сліпуча спека Західної Африки» (the blinding West African heat), «спекотна непорочна

синява» («the hot immaculate blue»); «вертикальне сонце на убогій вулиці з магазинами під оцинкованої дахом» («the vertical sun into the shabby street of tin-roofed stories»), «страшне сонце» («awful sun»), «сліпуче світло» («the blinding day»); хижі грифи, які ширяють у нерухомому повітрі або сидять на дахах; і відчуття якоїсь безвиході в цьому занедбаному колоніальному містечку. Час ніби зупинився в задушливій мертвої спекоті цієї місцевості.

Іншим ключовим лейтмотивом хронотопу оповідання, його атмосфери є смерть. Вона з'являється вже в першому розділі першої частини у вигляді тривожного повідомлення юного Морроу про її численні жертви в експедиції, очолюваної авантюристом і абсолютним профаном Хендсом (парадоксом виглядає при цьому заява директора фірми Денверса про його «повну довіру до суджень Хендса»).

Особливо часто слово «смерть» звучить у другій, африканській частині, де зроблено основний акцент на персонажах оповідання як невдахах, яким життя, за заявою одного з них, священника Біллінгса, «ніколи в дійсності не давало шансу» [264, р. 593].

Тут явно відчувається проблемно-тематичний співзвуччя з «Останнім шансом містера Лівера», що обумовлено, з одного боку, спільністю вражень Гріна-мандрівника і його сприйняттям європейського соціально-економічного і політичного неблагополуччя свого часу - з іншого.

Це сприйняття документально закріплено в його автобіографічній книзі «Шляхи порятунку», де він писав: «Для мене період з 1933 по 1937 рік назавжди залишиться роками зрілості мого покоління, затьмареними депресією, чия тінь впала на цю книгу (мова йде про роман «Мене створила Англія» з його атмосферою авантюризму і приреченості. – М. Алатея), і приходом Гітлера до влади. У ті дні неможливо було залишатися осторонь від політики, і важко пригадати деталі приватного життя однієї людини, коли земля перетворювалася на величезне поле бою» [55, с. 83].

«Гінь депресії», кажучи словами Гріна, впала і на «Останній шанс містера Лівера», і на «По той бік кордону», де героями згадується й ім'я Гітлера як прикмета історичного часу. І в новелі, і в оповіданні домінуючим є трагічний модус наративу оповіді, який і формує ідейно-смісловий зміст і поетику цих творів.

Що стосується оповідання *Church militant* («Войовнича церква») - це за змістом і тональністю швидше гумореска, що представляє яскраву замальовку з життя релігійних місій Східної Африки. Комічно зображено архієпископа, який приїхав в місію з метою прилаштувати французенок з братства «Сестри Шарля де Фуко», що повірили в «покликання згори» жити, як аборигенки, а також священників Доннела і Шмідта, які чинять опір цьому.

Просторово-часова картина і тут включає виразні деталі місцевого топосу: топоніми: місія Нігуру (Niguru), резервація Кікуйю (Kikuyu), містечко Морагумбі (Moragumbi); антропоніми: плем'я мау-мау (Mau Mau), генерал Кімас; оточені колючим дротом християнські місії, які охороняють солдати з автоматами і собаками.

З іншого боку, це представники західної цивілізації: священники Доннелл і Шмідт, архієпископ, група французьких черниць «Сестри Шарля де Фуко», які хочуть оселитися на землях Кікуйю. Як і в попередніх творах, хронотоп побудований на опозиції чужий простір/свій простір, причому останній виступає як носій цивілізаційного начала, яке комічно знижується підкресленим бажанням французьких черниць вести місцевий спосіб життя.

Вплив подорожніх вражень Гріна, відображених в книзі «Дороги беззаконня», відчутний і в його «мексиканських» творах малої прози. Зокрема, можна вказати на текстологічні збіги в описі прикордонного мексиканського містечка на березі річки в «Дорогах беззаконня» і новелі «За мостом». Це і сама назва новели, яка перегукується з назвою першого дорожнього листка «Через кордон», і спільні для опису деталі мексиканського містечка: лавки мінял, що займають цілу вулицю, яка збігає

до мосту; бруд, спекотне сонце, його майже абсолютна схожість з топосом американського містечка.

Характерні риси зарубіжного хронотопу притаманні і просторово-часовій картині «мексиканської» новели «За мостом». Це такі прикмети, як «задушливий і вологий клімат» мексиканського містечка, листя пальм, які безсило звисають, «задушлива тінь», «дощаті будочки, де можна було обміняти песо на долари собі в збиток», кричуще по-іспанські радіо [53, с. 37]; широкі небруковані вулиці з глибокими калюжами після нічного дощу, шолудиві собаки і таргани в смердючій спальні» [53, с.40]. Картину завершує узагальнююча характеристика: «брудне нудне містечко: будки мінял і жахливі салончики краси з плетеними стільцями, розпечений і задушливий скверик навколо естради» [53, с.43].

Для протагоніста новели, як жителя Англії і власника солідного маєтку, це хронотоп чужого простору. Однак уявний і такий бажаний для нього свій простір, який він бачить в образі американського містечка по той бік ріки, наратор показує як такий, який нічим не відрізняється від чужого простору.

В американському містечку, зауважує він, «все таке ж саме, навіть планування таке ж саме, тільки вулиці асфальтовані і готелі на десять поверхів вище, і все це набагато дорожче, хіба що трохи чистіше» [53, с. 41-42]. Тобто в даному випадку опозиція свого і чужого простору, на відміну від опозиції в африканських творах, виявляється уявною. Можливо, це пов'язано з негативним ставленням Гріна до американської цивілізації, про що він заявляв неодноразово у своїх публічних виступах.

Так, наприклад, на питання французької журналістки Мадлен Шапсаль, що Гріну не подобається в сучасній цивілізації, він відповів: «Америка. Під цим словом я маю на увазі все те, що не має ніякого відношення до самої Америки: телебачення, всякі нововведення побуту, овочі в целофановій упаковці, заморожену їжу тощо» [55, с. 414]. Але ще більше йому не подобалося в Америці її безцеремонне втручання в справи

інших держав і підтримка диктаторських режимів [див .: 55, с. 417-420, 421-422]. Критичне ставлення Гріна до США знайшло відображення не тільки в його романах «Тихий американець» і «Наша людина в Гавані», а й в значно раніше написаній новелі «За мостом», а потім і в оповіданнях «Двоє милих людей» і «Момент істини».

З одного боку, в зарубіжних новелах Гріна в структурі просторово-часових відносин переважають хронотопи кордону, дороги, свого і чужого простору, хронотоп тропічного лісу і сліпучої спеки як загроза життю білій людині (смерть протагоніста і інженера Девідсона в новелі «Останній шанс містера Лівера»), і місцевим жителям (сотня смертей африканських найманих робітників в оповіданні «По той бік кордону»).

З іншого боку, в новелах і оповіданнях з «європейським» хронотопом (події протікають в звичних для героїв просторово-часових параметрах) одним з найбільш використовуваних є хронотоп будинку (перше оповідання Гріна називається «Новий дім»; топос будинку є істотним формально-смісловим елементом в новелах «Ювілей», «Лейтенант вмирає останнім», «Одного поля ягоди», «Особливі обов'язки», «Корінь зла» і багатьох оповідань, серед яких «Друга смерть», «Я граю в шпигуна», «Кімната в підвалі», «Поїздка за місто», «Кінець свята», «Під садом», «Сон про чужу країну»).

Значну роль в європейських новелах і оповіданнях відіграє соціальний простір, який опредмечується в хронопотах судових залів («Горжество захисту»), офісів, бюро різних фірм і міністерств («По той бік кордону», «Лотерейний квиток», «Бідний Мелінг», «Люди за роботою»), кафе і ресторанів («Брат», «Ювілей», «Невидимі японські джентльмени», «Печаль в трьох частинах», «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Момент істини», «Підрозділ секретної служби»), скверів і парків («За мостом», «Двоє милих людей»), кінотеатрів («Порнофільм», «Зубожілий кінотеатр поруч з Еджер-роуд»).

До цієї категорії можна віднести хронотоп купе пасажирських поїздів, який одночасно пов'язаний з хронотопом дороги («Жахливо, коли про це подумаєш», «Спроба порозуміння»). Ці хронотопи відображають появу нових життєво важливих для людини силових точок соціокультурного буття. Хронотоп дороги як такої використовується Гріном лише в небагатьох оповіданнях («Виграний день», «Поїздка за місто», «Рюкзак») і пов'язаний з концептом пошуку і досягнення певної мети.

Природний, ландшафтний простір в європейських новелах і оповіданнях описується менш докладно, ніж в новелах зарубіжних. Топоси цього простору найчастіше просто позначаються, наприклад, середземноморське містечко Антіб, яке є місцем дії новел «Ми можемо позичити вашого чоловіка?», «Красунчик», «Печаль в трьох частинах», або безіменне містечко (оповідання «Дух невинності») і село (розповідь «Поїздка за місто») в околицях Лондона.

Грунтовний і деталізований опис топосів гірського села і розташованого поблизу від нього таємничого лісу представлено лише в оповіданні «Відкриття в лісі», і настільки ж докладно представлений топос сільського маєтку, в якому провів своє дитинство герой оповідання «Під садом». Тут же ми зустрічаємося з єдиним випадком в художньої практики Гріна - описом підземного топосу, тунелю-лабіринту, нібито розташованого під садом, за допомогою якого герой робить реальне чи уявне повернення в своє дитинство. Що стосується використання Гріном категорії художнього часу в новелах і оповіданнях, воно, відповідно до його творчого кредо, - завжди писати лише про актуальне для своєї епохи - має в основному два аспекти: теперішній (біографічний і хронікально-побутовий, перехресний інколи з часом історичним, наприклад, фашизмом і Другою світовою війною), в якому відбуваються події; і час ретроспективний (минуле життя героїв), завісу якого відкриває або всезнаючий імперсональний наратор, або наратор персональний. Глибина тимчасової перспективи в цьому випадку може досягати кількох десятків років (біографічний час героїв), і в рідкісних

випадках сягати до біблійних часів («Відкриття в лісі», де діти вважають знайдений ними величезний корабель ковчегом Ноя).

Майбутній час, який переважно використовується в оповіданнях, постає як гіпотетично можливий в межах біографічного часу героя. Лише в одному випадку (новела «Останнє слово») тимчасова перспектива майбутнього в фантастично-прогностичній формі вимірюється століттями і вічністю.

Аналіз творів малої прози Грема Гріна з закордонним хронотопом показує, що література особистого документа (подорожніх нотаток і щоденників), оформлених потім в книги «Подорож без карти», «Дороги беззаконня», «В пошуках героя. Два африканських щоденника»), відіграла важливу роль у формуванні та специфіці художнього хронотопу не тільки в його романах, але і в його новелах і оповіданнях. Характерний для нього як для творчої особистості напружений і постійний інтерес до всього, що відбувається в світі, особливо в гарячих і неблагополучних його точках, зробив подорожі однією з домінант його «динамічної екзистенції».

У той же час «динамічна екзистенція» Гріна спонукала його до подорожей не тільки заради екзотики і географічно-етнічної специфіки нових континентів і країн, але не меншою мірою і заради того, щоб осмислити культурно-цивілізаційні відмінності між звичним для нього європейським світом і світом інших континентів і знайти відповідь на найважливіше для нього питання: «Де ж ми збилися зі шляху?». Саме цим, можливо, визначається і проблемно-тематичний аспект, і хронотоп як зарубіжної групи його творів малої прози, так і взагалі всіх її творів.

Однією з характерних рис *short stories* Грема Гріна є використання просторових прикмет для осмислення подій і характеристики персонажів в них. У дев'ятнадцяти його новелах і оповіданнях події розвиваються в межах інших континентів і країн - Азія, Африка, Латинська Америка, Мексика, Ямайка, Франція, Німеччина, Швейцарія. В інших - в межах англійського просторово-часового континууму.

Використання зарубіжних топосів в новелах і оповіданнях дозволяє Гріну не тільки розширити і урізноманітнити їх просторово-часову картину, але і надати характеру універсальності хвилюючим його проблемам соціальної несправедливості, відчуження, ізоляції, насильства, страждання. Це відчутно як в його романах, так і в малій прозі, події в яких хоч і відбуваються в різних кутках світу, але несуть на собі відбиток гріновського занепокоєння долею людини неблагополучного ХХ століття. Його транскордонний досвід і отримані ним враження лягли в основу багатьох його творів, які в художній формі рельєфно і правдиво відобразили драматизм соціально-політичного і морального стану сучасної йому епохи.

3.2.3. Комічне в структурі нарративу новел і оповідань

З часів Чосера комічне є однією з відмінних рис англійської літератури. Воно проявилось як у творчості практично всіх видатних англійських письменників минулого (В. Шекспір, Г. Філдінг, Л. Стерн, Ч. Діккенс, У. Теккерей, Т. Гарді), так і в творчості письменників ХХ століття.

Як писав А. Лівергант в передмові до «Антології англійського гумору» (1990): «Важко уявити хоча б одного великого письменника нашого століття, який не віддав би належне гумористиці. Веселі розповіді, комічні епізоди, гумористичні мотиви зустрічаються не тільки у визнаних майстрів англійської літератури сміху Хілларі Беллока, Івліна Во, Олдоса Хакслі, Ентоні Поуелла, Уіндема Льюїса, Томаса Шарпа, а й у Грема Гріна, В.С.Прітчетта, У.Х.Одина, Т.С.Еліота, авторів, здавалося б, вельми далеких від комічної традиції» [114, с. 5].

У зазначеній антології Грін представлений лише новелою «Корінь зла» і оповіданням «Жахливо, коли про це подумаєш». Насправді ж комічне начало притаманне більшій половині творів його малої прози та є домінуючим модусом нарративу в його романах «Подорожі з моєю тітонькою» і «Наша людина в Гавані».

Ігнорування цієї особливості гріновського нарративу веде до неадекватності ідейно-сислової й естетичної оцінки творів з комічним

началом (приклади такої неадекватності наводилися в першому розділі) та розбіжності в їх інтерпретаціях.

Причина подібних розбіжностей в оцінках одних і тих же творів, як було встановлено, криється, з одного боку, в зневазі до жанрової специфіки осмислюваних творів, з іншого ж - в об'єктивній складності диференціації форм комічного (гумору, сатири, іронії), в основі яких лежить соціально і естетично орієнтована спрямованість сміху, тобто об'єктно-суб'єктів відносин або, іншими словами, авторські інтенції [135, с. 132-134].

Саме увага до цього чинника при аналізі сатирико-гумористичних творів сприяє, на нашу думку, більш адекватному розумінню їх ідейно-художнього змісту. У зв'язку з цим доцільно розглянути зазначені вище як суперечливі такі *short stories*, як «Одного поля ягоди» («*When Greek Meets Greek*»), «Люди за роботою» («*Men at work*») і «Бідолаха Мелінг» («*Alas, Poor Maling*») і ін.

Вони складають ту частину гріновської малої прози, в якій сатирично-гумористичні інтенції безумовно присутні в тій чи іншій мірі. З одного боку, це твори з яскраво вираженим комічним началом. У новелістиці, крім названих «Одного поля ягоди» і «Бідолаха Мелінг», це в хронологічному порядку наступні: «Особливі обов'язки» («*Special Duties*», 1954), «Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу» («*The Man who Stole The Tower Eiffel*», 1956), «Непомітні японські джентльмени» («*The Invisible Japanese Gentlemen*», 1965), «Кошмарний випадок» («*A Shocking Accident*», 1967), «Печаль в трьох частинах» («*Chagrin in Three Parts*», 1967), «Доктор Кромбі» («*Dr. Crombi*», 1967), «Корінь зла» («*The Root of All Evil*»). До оповідань такого типу можна віднести наступні: «Люди за роботою» («*Men at work*»), «Войовнича церква» («*Church militant*») «Дорогий доктор Фалькенгейм» («*Dear Dr Falkenheim*»), «Мертва хватка» («*Mortmain*») і «Підрозділ секретної служби» («*A Branch of the Service*»).

З іншого боку, це новели та оповідання, в яких комічне присутнє в якості окремих елементів, ситуативних положень, реплік або імпліцитно. У новелістиці до таких творів можна віднести «Новий дім» (*New House*), «За мостом» (*Across the Bridge*), «Ювілей» (*Jubilee*), «Лейтенант вмирає останнім» (*The Lieutenant Died Last*), «Порнофільм» (*The Bluefilm*), «Лотерейний квиток» (*The Lottery Ticket*), «Ми можемо позичити вашого чоловіка?» (*May We Borrow Your Husband?*), «Красунчик» (*Beauty*), «Момент істини» (*The Moment of Truth*).

Значно менше таких творів серед оповідань. Тут можна назвати лише «По той бік кордону» (*The Other Side of the Border*), «Поїздка за місто» (*A Drive of the Country*), «Руйнівники» (*The Destructors*), «Благословення» (*The Blessing*) і «Під садом» (*Under the Garden*). Перші створені в сатирико-гумористичній манері *short stories* Гріна відносяться до початку 1940-х («Бідолаха Мелінг», «Люди за роботою», «Одного поля ягоди»), останні написані в самому кінці життя («Підрозділ секретної служби», 1990).

Таким чином, сама кількість новел і оповідань (більше половини всього складу *short stories*), які в тій чи іншій мірі несуть на собі відбиток комічного, говорить про нього як про найважливіший елемент поетики малої прози письменника. Показово, що в самому першому своєму опублікованому творі - новелі «Новий дім» письменник використовує такі характерні для наступних його *short stories* засоби створення сміхової атмосфери, як комічний персонаж і комічна ситуація.

Правда, тут ці прийоми швидше намічені, ніж чітко виражені, але вже в творах 1930-х років вони стають більш ґрунтовними і розгорнутими, як, наприклад, в оповіданні «По той бік кордону» і в новелах «За мостом» і «Ювілей».

Так, в оповіданні «По той бік кордону» виразно представлені комічно забарвлені персонажі авантюриста і неосвіченого, але претензійного нероби Хендса і безвідповідального і самовпевненого генерального директора фірми

«Синдикат Нового Рифа» Денверса, який довіряє керівництво експедицією з пошуку золота в Західній Африці саме цьому Хендсу.

Обидва персонажа зображені в явній глузливо-сатиричній манері. Хендс, дозвільний нероба сорока з гаком років з депресивного лондонського передмістя Дентон, який вдає, що шукає роботу, розсилаючи сотні листів до різних фірм, але розриває всі відповіді, навіть не читаючи їх. Перед знайомою дівчиною і її батьком він видає себе за великого мандрівника, який об'їхав весь світ і найближчим часом відправляється в небезпечні райони Африки на пошуки слонової кістки, алмазів і золота. Своєму ж батькові він заявляє, що його покликання бути лідером, ватажком людей. Коли ж він отримує запрошення на роботу в Африку, яке не зміг знищити в присутності батька, то відчуває приниження і страх: воно загрожує покласти край його пустим мріям і його красивим історіям, які він розповідає, сидячи в кущах посеред пустки і спостерігаючи за проїжджаючими вниз автомобілями.

У світлі цього персонажа генеральний директор Синдикату містер Денверс, який наймає його на роботу і який наполегливо твердить досвідченому інженеру Морроу (він повідомляє директору про абсолютну некомпетентність Хендса) «про довіру, про повну довіру судженням Хендса» [268, р.222], набуває комічного вигляду. Про це красномовно говорить п'ятий розділ першої частини оповідання, в якому містер Денверс малює репортерів газети героїчний образ Хендса і його нібито фантастичних звершень в Африці, подібних діянням легендарних мандрівників минулого століття Волтера Рейлі і Лівінгстона.

Він називає його «екстраординарною особистістю ... авантюристом старої епохи, свого роду сером Волтером Рейлі» [268, р.249]. На зауваження репортера, що сер Волтер Рейлі так і не знайшов золота, містер Денверс відповідає, що Рейлі це не вдалося, тому що йому не допомагали, і продовжує хвалебний панегірик Хендсу: «Вам треба було б послухати історії, яких у нього безліч. «Він камінь, який котиться», знаєте, і він не обріс мохом, за винятком, зрозуміло, найкращим: дружбою. Він працював для

інших (нагадаємо, він взагалі ніколи не працював. - М.А.). Він звільнився, коли їм опанувала лихоманка подорожей, і він відправився побачити світ. Навчитися контактувати з людьми всіх сортів. Одного разу, поодиноці, він запобіг страйк. Місяць тому він повернувся, і його охопило занепокоєння. Це людина, яка боїться бездіяльності. Він вирішив, що настав час використати свій досвід. Він згадав про той момент, коли він наткнувся на це золото в Західній Африці» [268, р.249-250].

Комізм хвалебної промови містера Денвера – в разючій суперечності реальному об'єкту вихваляння, що підкреслено непомірним перебільшенням заслуг і достоїнств Хендса, фантастичним історіям якого він повірив з першої зустрічі. Денвер захоплено запевняє репортера, якому замовлена рекламна стаття, в тому, що Хендс знає територію, про яку йде мова, знає місцевих жителів, навіть має зв'язки з членами уряду і, головне, вміє керувати неграми і зможе справити на них гарне враження, що є вже питанням політики. У своєму нестримному красномовстві він підносить Хендса до рівня «посла Європи і всього цивілізованого світу» [268, р.251], відкидаючи при цьому як зайве питання журналіста про інженерну компетентність Хендса і наявність експертів при ньому.

Новела «Ювілей» є по суті розгорнутою комічною ситуацією в душі сатиричної насмішкватості про старіючого ловеласа-мисливця на заможних дам, який втрачає колишню привабливість і стає легкою здобиччю процвітаючої вуличної повії.

Значне місце комічне начало займає в соціально-психологічній новелі «За мостом» у вигляді невеликих епізодів і розгорнутої комічної ситуації, які пов'язані з її головним персонажем - великим фінансовим шахраєм, англійцем містером Келлоуеєм. Вже саме його ім'я містить в собі комічну семантику (Callowey), де одним зі значень першої частини його антропоніму *call* - є «виклик до суду», а *way* можна розглядати і як «дорога», і як «спосіб життя».

Ось зразок комічного епізоду, пов'язаного із зовсім некомічною ситуацією, в якій опинився містер Келлоуей: обібравши своїх акціонерів на мільйон доларів, він ховається від переслідування в невеликому мексиканському містечку і ні з ким не вступає в розмову, оскільки не знає іспанської мови. Місцеві жителі знають англійську (містечко розташоване поруч зі Сполученими Штатами Америки), але з поваги до його мільйону обходять його стороною.

Міські ж хлопчачки щосили користуються цим. «Протягом довгого спекотного дня, - пише наратор, - до містера Келлоуея раз у раз підходив хтось із чистильників і начіщав йому туфлі: він не міг знайти вірних слів, щоб дати їм відсіч, а вони робили вигляд ніби не розуміють по-англійськи. У той день, коли ми з Люсією за ним спостерігали, йому чистили туфлі раз шість, не менше» [53, с.37-38].

Що стосується комічної ситуації, вона займає майже дві сторінки тексту, вносячи пожвавлення в досить сумну історію персонажа-шахрая, до якого наратор не відчуває симпатії. Ситуація вводиться в історію повідомленням наратора про те, що готується арешт містера Келлоуея, про що наратор дізнається з бесіди з двома прибулими в містечко детективами.

Разом зі своєю знайомою він приходить на площу, посеред якої в курному скверіку незмінно сидить містер Келлоуей зі своєю собакою, щоб стати свідком його арешту. Далі йде докладний опис ситуації, яка постає все більш комічною в міру її розгортання.

«Площа була заповнена народом; здавалося, сюди з'явилися разом всі торговці фруктами і всі чистильники чобіт в містечку; ми проштовхнулися крізь натовп. Посеред площі, в задушливому зеленому скверіку, сиділи два детектива, а на сусідній лавці сидів містер Келлоуей. Я не пам'ятаю, щоб на площі коли-небудь було так тихо; всі стояли на носках, і двоє агентів в штатському розглядали натовп, шукаючи містера Келлоуея, а містер Келлоуей сидів на своєму звичайному місці і поверх будочек, де обмінювали гроші, дивився в Сполучені Штати.

– Це не може тривати. Просто не може, - сказала Люсія.

Але все-таки це тривало, і ставало все неймовірніше. Кому-небудь треба було б написати про це п'єсу. Ми сіли на найближчій відстані, на якій тільки наважилися. І весь час боялися, що ось-ось розрегочемуся. Полусеттер чухався, шукаючи бліх, а містер Келлоуей споглядав Сполучені Штати. Обидва сищика споглядали натовп, а натовп урочисто і задоволено споглядав це видовище. Потім один з сищиків піднявся і пересів до містера Келлоуея. Це кінець, подумав я. Але ні, це був початок. З якоїсь причини вони виключили його з числа підозрілих. Мені так ніколи і не дізнатися, чому.

– По-англійськи говорите? - звернувся до нього сищик.

– Я сам англієць, - сказав містер Келлоуей.

Навіть і це не привело до розв'язки, але, що найдивніше, містер Келлоуей раптом пожвавився. Гадаю, що ніхто до нього так не звертався ось уже скільки тижнів. Мексиканці надто його шанували - адже він коштував мільйон, - а ні Люсії, ні мені і в голову не приходило звернутися до нього просто так, між іншим, як до звичайного смертного; навіть в наших очах грандіозне шахрайство і переслідування по всьому світу надавали йому значущості [53, с.40-41, пер. наш].

Далі наратор відтворює мирний і доброзичливий діалог між детективом і злочинцем, якого він розшукує, що змушує його насилу стримувати сміх. Діалог цей перериває містер Келлоуей:

Ну, так, - сказав містер Келлоуей. - Пройдуся, мабуть, перед сніданком. Щоб ковтати тутешню їжу, потрібен неабиякий апетит. В цей час я зазвичай спускаюся до річки подивитися на міст. Може, і ви прогуляєтеся?

Сищик похитав головою.

Ні, - сказав він. - Я тут по службі. Розшукую одного малого.

І це, звичайно, видало його. У розумінні містера Келлоуея на світлі був один-єдиний «малий», якого хто б то не було міг розшукувати ... « [53, с.42, пер. наш].

Як бачимо, Грін вмілим розташуванням подій в певній послідовності, акцентуванням уваги на певних деталях, перетворює подію арешту великого фінансового афериста в забавну комічну ситуацію. І справді, важко втриматися від посмішки, коли виявляється неспроможною спроба заарештувати людину, яка сидить зі своїм собакою посеред площі на очах у всього міста і якого знає все населення містечка, крім прибулих за ним детективів, і один з них навіть розмовляє з ним, не здогадуючись, що це і є той самий злочинець, якого вони розшукують.

У більш пізніх творах з некоміческим модусом оповіді письменник істотно розширює характеристики комічних персонажів і простір комічних ситуацій, як, наприклад, в новелі «Лотерейний квиток». Герой новели, сорокадвохрічний холостяк, англієць Сріпλου, наділений рисами, сукупність яких містить в собі певний комізм: він боязкий, але боязкість його приховує якусь дивність, яка кожного разу, коли він вирушає у відпустку, призводить його до ситуацій, скоріше небезпечних, ніж безпечних. Так і цього разу: вибравши Мексику, він опиняється не в столиці чи в найбільших містах країни, як рекомендували йому його лондонська тітка і австралійська кузина, а в якомусь зубожілому і похмурому маленькому тропічному штаті, куди довелося добиратися морем на незручному суденці сорок годин.

Імперсональний наратор на самому початку оповіді задає можливу перспективу незвичайних подій, які очікують містера Сріпλου. Повідомивши в перших рядках про те, що герой купив свій перший і останній лотерейний квиток у місті Вера-Круз і зразу ж відчув себе жертвою долі, наратор робить зауваження від першої особи: «Я не часто вірю в долю, але в даному випадку я уявляю її в образі якогось хитруна і потішника, який вибрав містера Сріпλου серед всього населення планети, щоб реалізувати свої благородні і абсурдні цілі» [268, р.428, пер. наш].

Це авторське попередження програмує низку комічних ситуацій, породжених великим виграшем лотерейного квитка містера Сріпλου і його шляхетним бажанням передати всю суму виграшу місцевій владі на справу

розвитку прогресу. Письменник використовує комізм сатиричного загострення властивих диктаторським режимам демагогічних принципів правління, коли за словами про необхідність прогресу і демократії відбувається знищення опозиційних рухів і їхніх лідерів та придушення свободи.

Сатиричне висміювання будується на зображенні ряду епізодів, в кожному з яких наближені губернатора штату горячково намагаються переконати легковірного містера Сріпλου, що його гроші підуть на захист розвитку прогресу і наведення порядку. Проте кожного разу вони старанно уникають відповіді на питання героя, на яке ж конкретну справу буде направлено його виграш. Комізм ситуації органічно поєднується з комізмом образів представників адміністрації губернатора і самого губернатора.

Ситуація починає набирати комічне забарвлення з відвідуванням містером Сріпλου місцевого банку, в якому він робить заяву про бажання зробити добру справу для країни, і, як зауважує наратор з легкою насмішкою, «герой з тихим задоволенням уявив себе свого роду Карнегі» [268, р.435, пер. наш] і подумав, що це, можливо, буде бібліотека.

Директор банку, розсипаючись в подяках іспанською мовою, якої герой не розуміє, поспішно веде його, як здогадується містер Сріпλου з почутого їм слова *Presidencia*, до губернатора і, робить нову ремарку наратор: «Сріпλου віддався на волю долі - хіба я вже не говорив про гумор долі?» [268, р.435].

Герой гадає, що, мабуть, губернатор особисто повинен вирішити, який об'єкт повинен стати втіленням його благодійності: безкоштовна бібліотека, шпиталь, науковий інститут, можливо, асоціація з організації зустрічей або притулки для нужденних. Однак його насторожує вже вид помічника губернатора, який повідомляє, що губернатор відсутній. Він нагадує містеру Сріпλου «традиційного бандита в вузьких облягаючих панталонах з дуже оздобленою револьверною кобурою, який розглядає його з добродушною недобррозичливістю з-під червоної хустки» [286, р.436, пер. наш].

Зустріч з губернатором відбувається в кабінеті дантиста. Губернатор сидить в кріслі з відкритим ротом і з жахом спостерігає наближення дантиста з бормашиною в руках в той час, як директор банку намагається йому щось пояснити. Комізм викликає і поза, в якій відбувається розмова між переляканим губернатором і директором: губернатор з відкритим ротом і з переляканим обличчям знаходиться майже в горизонтальному положенні, а ноги його перебувають на рівні рота директора, який завершує розмову якоюсь захопленою фразою, незрозумілою для Сріплоу.

Проте він продовжує перебувати в мріях про корисність добрих справ, і, дивлячись на погано одягнених солдатів-індіанців, думає: «Освіта ... ось чого вони потребують!» І його серце наповнилося радістю від усвідомлення влади благодійності, і його старі ліберальні коріння прокинулися: одному з його предків була зведена статуя за кордоном» [286, р. 437, пер. наш].

Чергову зустріч героя з представником влади письменник подає як звільнення його від ліберальних ілюзій, але тим не менше витриману в комічної тональності. Епізод цей заслуговує бути наведеним повністю. Після губернатора директор банку направляється до якогось захарашеного патію, пояснивши герою, що мова йде про *Interpretation*, і після довгих переговорів з кимось за закритими дверима до них виходить якийсь чоловік.

«Персонаж, що з'явився - пише далі автор, - був найдивнішим з цього дивного дня - дуже товстий, з завитим волоссям і життєрадісним обличчям, на ньому був білий і брудний спортивний костюм, настільки вузький на стегнах, що готовий був луснути. В руках він тримав більярдний кий, його пояс виблискував від патронів, а важка револьверна кобура на поясі видавала металевий звук. Він направив більярдний кий в сторону Сріплоу і сказав:

– Я розмовляю англійською – дуже добре. Я шеф поліції в цій ... - і дипломатично посміхнувся: ... прогнилій дірі.

Хтось зробив удар по більярдній кулі, і шеф поліції кинув стурбований погляд у кімнату.

– Їм не можна довіряти, - сказав він. - Вони не грають в гру.

Він знову повернувся до Сріплоу і продовжував у швидкому ритмі:

- Ця людина хоче, щоб я сказав вам, що губернатор дуже задоволений вашим подарунком.

Сріплоу відповів:

- І на що він хоче його використати?
 - Прогрес, - сказав шеф поліції. - Ми тут дуже відстали.
- Знову почулось клацання більярдної кулі.
- Нова школа?
 - Це прийде в свій час, - вимовив шеф поліції. - Перш за все нам треба перемогти реакцію.
 - Реакцію?
 - Ви чули розмови про вибори?
 - Я не хочу, щоб гроші були використані на політику, - сказав Сріплоу.
 - Політика, немає, немає. Але це не політика. Це бунт. Вони в таємно готують бунт. Вони отримують зброю з Німеччини, Італії, Японії. Вони продають Мексику. (Він зробив жест в бік маленької палючої площі, в бік кіоску, який торгував фруктовими соками). Якщо вони виграють, це реакція. Повернеться церква, єпископ. (Він зробив театральну паузу), Інквізиція.
 - О, звичайно, ні, - заперечив Сріплоу.
 - Так, Інквізиція.
 - Але мені не хотілося б мати враження, - сказав Сріплоу, що ці гроші ... Ви ж знаєте, я іноземець ... Я не хочу додавати політичної гіркоти.
 - Вас будуть любити, - сказав шеф поліції. - Ваші гроші стануть амортизаційним фондом ... для прогресу. Віддайте ваш квиток цій людині.

Він кинув неспокійний погляд у бік дверей, потім у нього майнула несподівана думка, і він повернувся назад [286, р.439-440].

Думка, яку далі викладає шеф поліції, ще більш комічна в своїй відвертій демагогії. Він обіцяє в якості подяки держави містеру Сріплоу,

прізвище якого він тут же спотворює, статую або, може бути, фонтан, для якого немає води, або мармурову лаву на площі перед Палацом профспілок чи перед губернаторським Палацом з написом: «Від усіх друзів прогресу нашої країни в честь їх іноземного благодійника».

Комізм наведених епізодів по обдуренню ліберального простака Сріплоу в світлі подальших подій набуває майже саркастичного звучання. Із бесід з господарем готелю, в якому він оселився, і дочкою опозиційного губернатору кандидата герой дізнається, що всі подаровані їм «на захист прогресу» гроші пішли на оплату боргів солдатам і поліції, за допомогою яких і була знищена опозиція, яка реально протистояла мракобіссю і тиранії правлячого режиму. Жителі ж столиці штату розцінюють його як дурня і божевільного, який своїм вчинком приніс їм нещастя.

Таким чином, комічне в його сатиричній формі в новелі «Лотерейний квиток» письменник використовує в якості найважливішого змістовно-сміслового і емоційного елементу поетики, який дозволив йому не тільки висміяти один із зразків ненависних йому диктаторських режимів (згадаймо в цьому зв'язку його романи «Наша людина в Гавані», «Комедіанти», «Сила і слава»), але одночасно висміяти і простодушну та безвідповідальну ідеологію лібералізму своїх співвітчизників, яка часто об'єктивно сприяла підтримці цих самих режимів.

Твори початку 1940-х років, подібно гріновським романам, несуть на собі виразний відбиток місця і часу: Англія, Лондон, перші роки Другої світової війни. У новелі «Бідолаха Мелінг» навіть вказана точна дата події, що поставив крапку в благополучній кар'єрі секретаря друкарською фірми «Сімкокс», - 3 вересня 1940 року. Саме в цей день його фірма, якій він був відданий всією душею, повинна була підписати договір про злиття з іншою друкарською фірмою - «Хайт».

Покладений в основу цієї історії незвичайний і в цілому - то кумедний випадок, динамічна концентрація подій і несподіваний фінал дають всі підстави віднести її до жанру комічної новели. Про комічні інтенції

автора говорить вже назва новели, так як антропонім «Maling», що несе в собі значення «прикидається хворим» або «симулює хворобу», супроводжується емфативною характеристикою «бідний».

У поєднанні з підкреслено смішним описом його так званої хвороби «borborygmi» [264, р. 63], яка викликає посмішку у всіх лікарів, що консультували його, і яка на звичайній мові просто називається *tummy rumbles* [264, р. 63] («бурчанням в животі»), що виявляється абсолютно незвичним чином, імпліцитний комізм переводиться автором в комізм підкреслено експліцитний. Це і вираз героя про те, що йому здається, ніби «його нутрощі мають вуха» [264, р. 63], і його опис двозначних ситуацій, в яких він виявляється через примхи своєї хвороби. Так, наприклад, серед веселого музичного концерту для провінційних друкарів його живіт починає програвати меланхолійну мелодію Брамса або, в іншому випадку, після кожного обіду дає сеанси гуркоту відбійних молотків, почутих їм рік тому під час ремонту Пікаділлі.

Саме це *borborygmi*, яке в самий невідповідний момент, незалежно від волі Мелінга, відтворює в гучному регістрі раніше почуті звуки, зриває підписання так бажаного для нього і ретельно підготовленого ним договору про злиття двох друкарських фірм. Щоб стати законним, він повинен був бути підписаний директорами обох фірм саме 3 вересня. Але несподівана повітряна тривога загнала директорів у бомбосховище, де вони просиділи до наступного дня, так як живіт Мелінга несподівано включився на відтворення сигналу тривоги, який тривав дванадцять годин поспіль, а у Мелінга не вистачило духу зізнатися, що причиною цього нескінченного сигналу тривоги є його загадкова хвороба *borborygmi*.

Що ж стосується «їдкої» сатири цього твору, про який писала радянська критика, представляючи його читачам [51, с. 2], то по суті, вона зводиться до попутного зауваженням про те, що злиття двох фірм здійснюється в цілях оптимізації і зменшення прибуткового податку під

прикриттям патріотичної риторики. У структурі новели воно відіграє другорядну роль і не змінює домінування гумористичного модусу оповіді.

До категорії забавно-гумористичних новел, хоча і присвячених темі шахрайства в воєнні роки, відноситься і новела «Одного поля ягоди» («When Greek Meets Greek, 1940»). Комічне начало міститься вже в самій назві, яке є ідіомою (буквальне значення назви «Коли грек зустрічає грека»), і далі експліцитно реалізується в образах персонажів і породжуваних їх намірами і вчинками комічних ситуаціях і в гумористично забарвленій новелістичній кінцівці.

Як вже зазначалося вище, Грін є майстром виразних і рельєфних портретів героїв своїх творів. Це відноситься і до портретів комічних персонажів. Яскравий приклад - перша поява головного героя цієї новели. Вона починається з повідомлення про його соціальний статус візитною карткою на двері його квартири: «Містер Ніколас Феннік, бакалавр мистецтв». Слідом за цим імперсональний наратор представляє його фізичний портрет і відкриває деякі риси характеру: «Людині, що відкрив двері, було явно за шістьдесят, у нього було біле, як сніг, волосся і рожевий, як у дитини, колір обличчя. На ньому була бузкова велюрова куртка, а його лорнет танцював на кінці широкої чорної стрічки.

– А-а, Пріскетт, – сказав він з відтінком гучної веселості, - заходьте Пріскетт. Я як раз займався меблями ...» [264, р. 42].

Дивним чином структура створеного Гріном персонажа абсолютно збігається з наратологічним концептом персонажа. Згідно з цим концептом персонаж реалізується/ структурується в сукупності трьох сфер, або аналітичних полів: буття, що включає ім'я, фізичний і психологічний портрет, біографію – більш-менш повне уявлення про його минуле та сьогодення; соціальний статус, що розкривається через його положення, професію (тематичні та актантові ролі); його ієрархічна значимість, тобто місце і роль його в творі і ставлення до нього наратора.

В даному випадку ми маємо хоча і коротку, але виразну і комічно інтоновану характеристику містера Фенніка, відображену в двох сферах наратологічного концепту, розвиток і завершення якої, так само як і третьої складової, буде реалізовуватися протягом усього тексту.

В основі сюжету - шахрайська витівка (про що відверто заявляє Елізабет, одна з героїв цієї новели) бакалавра мистецтв Николоса Фенніка створити «Оксфордський коледж св. Амвросія» (тільки на період воєнних дій!). В ньому, як пишномовно (і тому комічно) свідчить рекламний проспект, можна отримати заочно університетську освіту незалежно від того, де ви знаходитесь: «Захищаєте ви Імперію на крижаних скелях Ісландії або в спекотних пісках Лівії, на головній вулиці американського містечка або в котеджі в Девонширі» (... *Whether defending the Empire on the coldrocks of Iceland or on the burning sands of Libya, in the main street to fan American to nor a cottagein Devonshire*) [264, р. 43]. Цей же проспект обіцяє видачу дипломів після закінчення трьох триместрів замість законних трьох років.

Красномовне наступне за цим офіційним текстом конфіденційне пояснення містера Фенніка своїм колегам - майбутнім викладачам коледжу: «Це щоб прискорити оборот. Зараз такий час - не можна довго чекати грошей» [264, р. 43]. Настільки ж красномовна глузлива інтенція і в характеристиці викладацького складу коледжу: це сам містер Феннік, який бере на себе історію і античну літературу: його друг Пріскет, аптекар без будь-якого вченого звання, забезпечує цикл природничих наук, а племінниці Фенніка, Елізабет Крос, дістається політекономія, в якій вона, по її репліці, не знає навіть значення другої частини цього слова, і посада скарбника.

Комізм добродушно-глузливої колізії полягає в зіткненні інтересів двох шахраїв, один з яких, містер Феннік, хоче використати іншого шахрая - Лорда Драйвера для підвищення престижу свого закладу і для видачі своєї племінниці Елізабет заміж за його сина, оскільки Лорд Драйвер звернувся з письмовим проханням записати в коледж свого сина, який нібито воює зараз за батьківщину. Другий же, професійний шахрай Драйвер, насправді не має

нічого спільного з лордом Драйвером, крім збігу прізвища, а Лорд - зовсім не титул, а його власне ім'я. Син же його, який нібито «бореться за батьківщину», відбуває покарання у виправній колонії.

Історія завершується на добродушно-оптимістичній ноті: містер Феннік як ректора коледжу св. Амвросія приїхав, як він вважає, до лорду Драйвера (який чомусь приймає його не в родовому маєтку, а в дешевому готелі), щоб особисто вручити його синові диплом про закінчення Оксфордського університету, так і залишається в блаженному невіданні.

Зате його кмітлива племінниця і тільки що випущений з виправного закладу син Драйвера, перейнявшись взаємною симпатією один до одного, зрозуміли хто є хто і оголосили зраділим представникам старшого покоління про своє бажання одружитися. Отже, тут ми маємо справу з чітко вираженим гумористичним модусом оповіді, а зовсім не з дошкульною сатирою.

Про викривально-сатиричне начало можна говорити лише стосовно до оповідання «Люди за роботою» («Men at Work», 1941). Тут Грін дійсно звертається до сатирично-саркастичної манери зображення абсолютно безглуздої, з його точки зору, роботи Міністерства інформації в період війни. Сатирична інтенція задається вже назвою, яку можна перекласти і як «По горло в роботі».

У «Людах за роботою», яку один з дослідників творчості Гріна Д. Лодж назвав «маленьким витонченим витвором» [122, с. 196], письменник відверто і безжально виставив на посміховисько марну, а то і шкідливу дійсність англійського Міністерства інформації в роки війни. Письменник саркастично зображує, як в надрах цього Міністерства день у день ростуть і множаться всілякі бюро, комісії, комітети і підкомітети, які вже не поміщаються в п'ятистах приміщеннях величезної будівлі і продовжують розмножуватися, захоплюючи всі закутки і коридори.

«Під величезною тінню пропаганди», пише Грін, ховалося безліч бездарних людей, які нічим не займалися і, по суті, нічого не продукували: «Пропаганда була лише способом проведення часу: це була робота, яку

робили не для певної мети, але тільки лише для того, щоб щось робити [264, р. 58].

На прикладі одного з підрозділів Міністерства пропаганди - комітету з книговидавництва, де зібралися третьорядні трудівники пера і яке очолює такого ж рівня драматург Річард Скейт, Грін в сатиричній тональності зображує характер їх роботи, з явною насмішкою описуючи черговий денний порядок засідання комітету, складений поспіхом Скейтом. Він включає наступні пункти:

- *Arising from the Minutes* (Процедурні питання).
- *Pamphlet in Welsh on German labour conditions* (Брошура валлійською мовою про умови праці в Німеччині).
- *Facilities for Wilkinson to visit the ATS* (Про організацію відвідування Вілкінсоном Допоміжної Територіальної Служби (жіночий підрозділ британської армії в період Другої світової війни. - М.А.)).
- *Objections to proposed Bone pamphlet* (Дискусія з приводу брошури, представленої Боуном).
- *Suggestion for a leaflet from Meat Marketing Board* (Пропозиції по листівці, що надійшла від Комісії з м'ясної торгівлі).
- *The Problem of India* (Питання про Індію) - пер. наш [264, р. 59].

Іншим зразком сатиричного висміювання продукції, що вийшла з Комітету з книговидавництва, є розклеєний по всьому Лондону величезний плакат в момент, коли був гранично скорочений м'ясний раціон жителів столиці: «DO NOT GROUSE ABOUT MUTTON, WHOT'S WRONG WITH YOUR GREENS?» [264, р. 59]. Заклик переходити на овочі містив у собі фривольну двозначність, оскільки фамільярною англійською «to have one's greens» означає «мати місячні». У масовому сприйнятті текст цієї реклами означав: «Щось не так з вашими місячними? Забудьте про баранину і їжте овочі».

Зняття цих плакатів, що викликали скандал в парламенті, обійшлося, додає Грін ще один сатиричний штрих, в двадцять тисяч фунтів стерлінгів і

спричинило за собою звільнення постійного секретаря Міністерства фінансів, а «прем'єр-міністр схвалив міністра, який схвалив своїх співробітників в таких словах: « Я вважаю, що ми є частиною бойових сил» [264, р. 59].

У такому ж глузливо-сатиричному дусі подана діяльність одного зі спеціальних підрозділів секретної служби МІ-6 в оповіданні «Підрозділ секретної служби». Об'єктом глузування є створення в період війни підрозділу з хитромудрою назвою IGGR (International Guide to Good Restaurants) [264, р. 475]. Основне завдання цього підрозділу полягало у впровадженні своїх агентів в другорядні і провінційні ресторани для спостереження і збору інформації про підозрілих осіб з метою виявлення можливих шпигунів.

Формою прикриття для агентів були посвідчення, які свідчили про те, що вони є співробітниками закладу, який займається присудженням рейтингових зірок для ресторанів. Комізм цього задуму Грін передає за допомогою глузливого перерахування обов'язків агентів. Серед іншого це обов'язкове поглинання всіх тих же страв, що замовляв підозрюваний, відвідування туалету, якщо той туди відправлявся; підслуховування його розмов, збір його недопалків, серветок, клаптиків паперу і т.п. У глузливій манері подається процес їжі об'єктом спостереження і спостерігачем, так само як і причина звільнення агента-оповідача: затяжна діарея, що стала наслідком нездатності його шлунка перетравлювати асортимент страв і їх кількість, що поглинаються підозрюваним.

Яскравим зразком гріновського комізму, який присутній вже в самій назві, є новела «Корінь зла». Володіє вона і ще однією перевагою, так як містить в собі характерні риси поезики гріновських новел, являючи собою, на наш погляд, квінтесенцію наративу малої прози Гріна. Ми називаємо її саме новелою, виходячи з її жанрової специфіки, згідно з якою новела є канонічним жанром малої прози, для якого характерні концентрованість і динамізм сюжету, висхідного, як правило, до анекдоту і притчі; установка на «казус - дивний випадок поточної сучасності або дивовижний історичний

факт» [179, с. 59]; наявність різкого сюжетного зламу або пуанту - «фінальної зміни точки зору (героя, читача) на вихідну сюжетну ситуацію» [179, с. 56].

Ще однією важливою рисою новели є використання комічного як «адекватної реакції на парадоксальність існування і торжества свавільної життєвої стихії над людськими цілями, планами і схемами» [179, с. 59].

У світлі цього розуміння новела «Корінь зла» представляє ідеальний варіант новелістичної моделі, оскільки, по-перше, в центрі історії, що становить її сюжет, лежить якраз незвичайний випадок, саме «казус»; по-друге, наявна кумуляція подій і наростаючий динамізм сюжету до переломної точки, досить схожа з анекдотом; по-третє, є новелістичний пуанти – фінальна зміна точки зору на вихідну сюжетну ситуацію; по-четверте, домінантним є комічний модус оповіді.

Основу сюжету становить воістину трагікомічний випадок. Група літніх людей невеликого німецького містечка, яким стало нудно пити вдома вино в повній самоті, з ініціативи дружини одного з пияків, гера Шмідта, яка знайшла союзника в особі фрау Мюллер, «жінки рішучого характеру» [264, р.408], об'єднується в свого роду чоловічої питний клуб.

По черзі збираючись (кожен зі своїм вином) в чісму-небудь будинку, вони поступово набувають здатність вести за випивкою нехитрі розмови про погоду, про види на врожай, про минулі події і т.п. Щоденні чоловічі збори дають їхнім дружинам довгоочікувану можливість проводити в якому-небудь іншому будинку свої посиденьки за в'язанням, розмовами про онуків і онучок, присмачуючи їх неодмінною чашкою кави.

Ситуація, яка так вдало склалася і задовольнила чоловіків та жінок, набуває несподіваного повороту, що приводить до комічних і, в кінцевому підсумку, комедійно-трагічних подій. Сталося так, що чоловіки, об'єднавшись з метою спільних випивок, категорично відмовляються приймати в своє коло надмірно цікавого гера Пюклера, «маленького, верткого, кислого чоловічка, з косими пронизливими очима», які «діяли як

свердло» [264, р.409] і викликали у співрозмовника відчуття, що з його чола ось-ось «полетить тирса» [264, р.409]. З цієї причини чоловіки вирішують зустрічатися «підпільно», в глибокій таємниці у великому погребі гера Брауна, що і погубило їх.

Трагікомічній розв'язці передують низка то забавних, смішних, то бурлескних пригод, тобто характерний для новели сюжетний елемент кумуляції. Одна подія йде за іншою, посилюючи напругу ситуації та її комізм. Знехтований «клубом» пияків герр Пюклер влаштовує за ними постійне стеження, щовечора обходячи будинки всіх членів клубу, але кожного разу його зустрічають зачинені двері і темні вікна.

Збентежений безплідними пошуками, він врешті-решт звертається до начальника поліції, нав'язуючи йому думку про наявність в містечку анархістської змови. Він передає йому список імен шістьох «змовників» (саме стільки було членів клубу) і спонукає начальника почати розслідування справи про «таємні сходки». І хоча останній і вважає, що представлених в списку людей важко запідозрити в змові («they are not the kind of men I would suspect of plotting») [264, р.411]), він поступається напористому герру Пюклер і виділяє, як зауважує автор, «без особливого ентузіазму», поліцейського для розслідування цієї справи.

Вже сама ця сцена являє собою яскравий зразок гріновського комізму, забарвленого насмішкою не тільки над невдалим герром Пюклером з його мстивим характером, прикритим показною громадянською активністю, а й поліцейським чиновником, який підкоряється йому.

Наведемо як приклад цей епізод. Повідомивши суперінтендантові, що в місті спостерігається розгул анархістських банд («an anarchist outrage») [264, р. 411]) і що навіть подекують про замах на великого герцога, він починає свердлити своїми очима - буравчиками перенісся суперінтенданта, від чого той починає соватися на стільці і у нього починається мігрень.

І далі Грін через насичений насмішкуватістю діалог показує, як розсудливий суперінтендант, який не хоче мати неприємностей, поступається

напористому герру Пюклер з його нав'язливою ідеєю таємного товариства, яке нібито існує під самим носом поліції («under the nose of the police ... there exists just such a society») [264, p. 411].

У настільки ж глузливій манері, яка переходить часом у бурлеск, описується розслідування виділеного суперінтендантом нехитрого поліцейського. Він починає його з прямого розпитування оточуючих про шістьох підозрюваних, що спонукає останніх до ще більшої скритності та обережності. Все це в свою чергу тягне за собою новий ряд комічних ситуацій.

Одна з них пов'язана з планом маскування питного клубу. Для приховування місця пиятик один з членів клубу щовечора мав «приносити себе в жертву спільній справі, відмовляючись від участі в пиятиці, щоб навести гера Пюклер і поліцейського на хибний слід» («each one sacrificed a night's drinking in order to lead Herr Puckler and the policeman astray») [264, P. 411-412].

«Тим, хто приносить себе в жертву спільній справі», одного разу виявляється гер Шмідт, який вирішує відвести гера Пюклер подалі від містечка. Стомившись і бажаючи перепочити, він помилково потрапляє в публічний дім. Збираючись через якийсь час покинути його, він виявляє, що знаходиться під наглядом поліцейського, який змінив на посту гера Пюклера. Щоб прослизнути непоміченим, герр Шмідт змушений переодягнутися в жіноче плаття. Господиня закладу і дівчиці так обрядили і прикрасили його, що, коли він виходить на вулицю, то видом своїм настільки вражає поліцейського, що той, за словами автора, буквально приріс до місця («the policeman was so astonished by the sight that he stood rooted to the spot») [264, p. 413].

І хоча гер Шмідт, який мав, за зауваженням оповідача, фігуру «однієї зі своїх винних бочок» [264, p. 417], вихором проноситься мимо поліцейського, обдурити йому його не вдається, і в своєму рапорті суперінтендантові поліцейський повідомляє, що, «members of the secret society

dressed themselves as women and in that guise frequented the gay houses of the town» [264, p.413] («члени таємного товариства переодягаються в жіноче плаття і в такому вигляді відвідують розважальні будинку містечка»).

На здивоване запитання суперінтенданта, навіщо вони це роблять, герр Пюклер натякає на розгул оргій, які почали виходити «за рамки природного стану речей» («which went beyond the natural order of things») [264, p. 413], додаючи при цьому, що анархія охопила всі, навіть інтимні стосунки між чоловіками і жінками («anarchie ... is out to upset everything, even the proper relationship of man and women») [264, p. 413].

Таким чином, невинна з усіх боків затія шістьох городян створити клуб спільних випивок завдяки мстивій заздрості і в'їдливої цікавості відкинутого гера Пюклера набуває рис анархістської змови, що загрожує державі і моральним засадам суспільства. Гіпертрофована недовірливість гера Пюклера починає набувати хворобливі форми, породжуючи нові комічні епізоди, що призводять до сумного для нього результату.

Спершу він для прихованого полювання за невловимими «змовниками» починає з'являтися в жіночому одязі, підозрюючи кожную повну жінку в тому, що це один з переодягнених «змовників», і доходить до того, що з однієї з них зриває перуку, викликаючи публічний скандал.

Потім під виглядом куховарки, яку герр Браун (власник погребаклубу) необережно замовив в місцевій газеті для приготування пончиків з м'ясом для вечірніх посиденьок, проникає в саме серце змови і приносить суперінтендантові записану дослівно абсолютно порожню і нескладну розмову шістьох питущих чоловіків, яку він намагається видати за майстерно замасковану підготовку до вбивства правителя.

Донос, озаглавлений «До Справи Про Таємні сходки в льоху Герра Брауна на ... Штрассе, 27», який містив 12 сторінок полілогу, що складається з нейтральних реплік так званих змовників. Репліки перемежуються довгими паузами: про дощ, про види на урожай винограду; про листоношу,

який мало не зламав ногу; про міський годинник, який поспішає; про собаку бургомістра з чорними плямами на спині і т.п.

Цей безглуздий донос і безглузді спроби розшифрувати його як підготовку до теракту [264, P.414-415] – ще один зразок гріновського комізму, сильна сторона якого, на думку Піко Айера, корениться в «нюансах» і в умінні сплавляти воєдино комедію і драму людського буття [264, XVI].

Inquiry into the Secret Meetings held in the Cellar of Herr Braun's House at 27 – strasse. The following dialogue was overheard by the investigator.

Muller: If the rain keeps off another month, the wine harvest will be better than last year.

Unidentified voice: Ugh.

Schmidt: They say the postman nearly broke his ankle last week. Slipped on a step.

Braun: I remember sixty-one vintages.

Dobel: Time for a pasty.

Muller: Call in that cow. The investigator was summoned and left a tray of pasties.

Braun: Careful. They are hot.

Schmidt: This one's burnt to a cinder.

Dobel: Unbeatable.

Kastner: Better sack her before worse happens.

До справи про таємні сходки в льоку гера Брауна на.. шттрассе 27.

В ході розслідування інформатору вдалось почути наступний діалог:

Мюлер: Якщо цей дощ буде лити ще місяць, то винограду в цьому році буде значно більше, ніж в минулому.

Невпізнаний голос: Угу

Шмідт: Кажуть, на тому тижні листоноша ледве не зламав ногу. Посковзнувся на сходинках.

Дебель: Пора би і до пончиків.

Мюлер: Кликни-ка цю корову.

(Інформатор викликаний і вносить піднос з пончиками.)

Браун: Обережно. Не обпечись.

Шмідт: А цей зовсім згорів.

Дебель: Як дерево.

Кестнер: Краще її вигнати, поки не наробила лиха.

Braun: She's paid till the end of the week. We'll give her till then.

Muller: It was fourteen degrees at midday.

Dobel: The town-hall clock's fast.

Schmidt: Do you remember that dog the mayor had with black spots?

Unidentified voice: Ugh

Kastner: No, why?

Schmidt: I can't remember.

Muller: When I was a boy we had plum-duff they never make now.

Dobel: It was the summer of '87.

Unidentified voice: What was?

Muller: The year Mayor Kalnitz died.

Schmidt: '88.

Dobel: Not as hard as '86.

Braun: That was a shocking year for wine. [264, p. 414-415].

Браун: Їй заплачено за тиждень вперед. Почекаємо.

Мюлер: Вдень було чотирнадцять градусів. *Дебель:* Міський годинник поспішає. *Шмідт:* А пам'ятаєте собаку бургомістра, ту, що з чорними плямами на спині?

Невпізнаний голос: Угу.

Кестнер: А що?

Шмідт: Забув, що хотів сказати.

Мюлер: Коли я був хлопчиком, пироги зі сливами були такі, яких зараз не знайдеш.

Дебель: Це було влітку вісімдесят сьомого.

Невпізнаний голос: Що було?

Мюлер: Того року, коли вмер бургомістр Кальнітц.

Шмідт: Так це в вісімдесят восьмому.

Мюлер: А сильні тоді були морози.

Дебель: Не сильніше, ніж у вісімдесят шостому

Браун: Жахливий рік був для вина (пер. А. Розенцвейга) [51, с. 24].

У даному випадку Грін вдало використовує комізм абсурдних суджень і припущень, який виникає з маніакального бажання Пюклера трактувати невігадливу розмову членів клубу про буденні події минулого і сьогодення як таємну антиурядову змову і підготовку терористичного акту.

У глузливому ключі описана і смерть гера Пюклера. Не знаючи про своє викриття, він приходить з заангажованим для більш повного збору відомостей переодягненим у жіночу сукню поліцейським, якого збирається представити як свого помічника, і гине від впавшого йому на голову нічного горщика, кинутого одним з розсерджених змовників.

Це свого роду перший рівень комізму, що виникає в оповіданні батька (гетеродієгетичного наратора). Але оскільки новела побудована як розповідь в оповіданні: історію, розказану батьком, передає його син (гомодієгетичний наратор) і супроводжує її своїми коментарями, - виникає другий рівень комізму, витриманий в основному в добродушно-гумористичній тональності.

Батьківська історія давніх подій в німецькому містечку, де він колись жив до переїзду в Англію, подається як моральне повчання своєму сину-школяру, а кожен епізод цієї історії - барвиста ілюстрація одного з смертних гріхів з метою застерегти від них підлітка. Комізм тут народжується з контрасту забавності подій, які відбуваються, і серйозності висновків морально-релігійного плану, які батько хоче вселити синові.

Цю неузгодженість і підкреслює нині вже дорослий оповідач (гомодієгетичний наратор), який передає колись розказану батьком історію. У структурно-композиційному плані йому належить початок новели, короткі зауваження, які коментують розповідь батька, і фінал. З м'яким гумором, в якому відчувається явна симпатія, він характеризує свого батька як «людину бездоганної моральності», щирого в своїй вірі протестанта, великого «ревнителю віри без жодних вагань і сумнівів» [264, р. 407], і не без лукавства додає, що «є всі підстави вважати, що ця висока чеснота стала нашою сімейною рисою» [264, р. 407].

Вступом до розповіді батька, повідомляє далі наратор, завжди була фраза про те, що первородний гріх навчив людей скритності і що коли людина щось приховує, то рано чи пізно віно впадає в гріх. Повчальним прикладом-ілюстрацією і був, на думку батька, якраз згаданий вище клуб Шмідта, при створенні якого чоловіки вдалися до конспірації, тобто до скритності.

Йому ж належить і коментар, що ставить під сумнів висновок батька про перший гріх («... and from secrecy, my father would moralize, you can grow every sin in the calendar. I pictured secrecy like the dark mould in the cellar where we cultivated our mushrooms, but the mushrooms were good to eat, so that their secret growth ... I always found an ambivalence in my father's moral teaching ») [264, p.410] (« ... а від скритності, моралізував, бувало, мій батько, як тобі відомо, росте всякий гріх. Мені особисто скритність уявлялася чимось на зразок цвілої темряви в нашому погребі, де ми вирощували гриби, але гриби були гарні для їжі, хоча і вирощувалися в укритті ... Я завжди знаходив двосмисленість в батьківських моралях»).

Мимовільне перебування гера Шмідта в публічному домі, де він всього лише ховався від настирливого переслідування гера Пюклер, батько оцінював як другий гріх - гріх перелюбства. Короткий коментар оповідача до цього прикладу-ілюстрації чергового гріха є м'яким, але явним спростуванням батьківської оцінки. Він пише: «І ось так скритність, говорив мій батько, породила другий гріх», і додає: «Але ж він не закінчився брехнею і перелюбством» [264, p.412]. Тобто оповідач сумнівається, чи можна це назвати гріхом, тим самим підкреслюючи сумнівність суджень батька.

Подібні зауваження супроводжують і інші комічно представлені епізоди батьківській історії. Так, епізод відвідин магазину жіночого одягу гером Пюклером для екіпіровки огрядного поліцейського залишає оповідача в подиві, до якої категорії відносить його батько цей гріх, оскільки раніше вже були гріхи брехні і перелюбу.

Епізод про чутки, які поповзли по місту про гера Пюклера після цього випадку і які, на переконання батька, були ілюстрацією гріха лихослів'я, оповідач супроводжує лише зауваженням про ймовірність цього гріха. З приводу ж здогадок, які супроводжували ці чутки і означали в батьківському переліку черговий гріх, оповідач зауважує: «So this it was, my father would say, that foul talk was added to the other sins of lies, fornication, scandal» [264, р. 417] («Ось так воно і було, казав мій батько, плітка додалася до інших гріхів - брехні, перелюбства і лихослів'я. Але найтяжчий з усіх гріхів був ще попереду»). Їм, як вважав батько, була смерть гера Пюклера, яку він розцінював як вбивство, хоча суд, який тривав сім місяців, і виправдав усіх шістьох членів клубу.

Гумористично забарвлений коментар до цього гріха, завершуючий новелу, в черговий раз підкреслює двуплановість наративу. Він заслуговує бути наведеним повністю. Після повідомлення про виправдання причетних до смерті гера Пюклера автор пише: «Але є вищий суд, - завжди казав мій батько, завершуючи свою розповідь, - і в цьому суді гріх вбивства ніколи не залишається без відплати. Ти починаєш зі скритності (і він дивився на мене так, ніби знав, що мої кишені набиті нею, як воно і було, включаючи записку, яку я збирався передати завтра в школі рудоволосій дівчині в другому ряду) і ти закінчуєш усіма гріхами на світі». І для мого блага він починав перераховувати їх від початку до кінця: брехня, пияцтво, перелюбство, лихослів'я, вбивство і перевищення влади

- Перевищення влади?

- Так, стверджував він, пильно дивлячись на мене блискучими очима.

Я гадав, що він мав на увазі суперінтенданта і фрау Пюклер (які таємно побралися після смерті гера Пюклера. - М.Алатея). Але тут він досягав кульмінаційного моменту: «Чоловік в жіночому одязі - це страшний гріх Содому».

Після цього відразу йде новелістичний пуант, який завершує історію і створює фінальну зміну точки зору на вихідну сюжетну ситуацію.

Нагадаємо, що вихідною ситуацією цієї історії є повчання батька про те, що скритність є відправним моментом будь-якого гріха.

Фінальна ж фраза батька спростовує його вихідне твердження і по суті руйнує все так, здавалося, логічно вибудоване повчання. Почувши про страшний гріх Содому, підліток, згораючи від цікавості, запитує: «А що це таке?». І у відповідь чує: «Є речі ..., які батьки повинні приховувати від дітей твого віку» [264, р. 419].

Таким чином, оригінальна сюжетно-композиційна побудова новели, яке полягає в наявності двох оповідачів і двох контрастних точок зору на одну і ту ж історію - точки зору оповідача-батька і точки зору оповідача - сина, який переказує і коментує цю давно минулу історію, включає додаткові механізми комізму і розширює смисловий простір новели.

За рахунок наявності в новелі подвійної фокалізації створюється свого роду два рівня комізму. З одного боку, це комізм забавності самої історії і безглузвих ситуацій, що виникають в процесі її розгортання. Цей комізм посилюється діями і міркуваннями інших актантів цієї історії (гер Пюклер, суперінтендант, гер Шмідт і члени чоловічого клубу, дружина гера Пюклера і дружина гера Шмідта).

З іншого боку, це комізм, створюваний коментуючим переказом усієї історії гомодієгетичним наратором і його скептичним ставленням до морально-релігійних повчань, які перший оповідач намагається витягти з неї. Завдяки використанню цього прийому повчальна історія релігійної спрямованості постає як анекдотично-кумедний випадок.

Здійснений аналіз новели «The Root of All Evil» Грема Гріна дозволяє зробити наступні висновки. Даний твір за своєю жанровою природою є новелою, а не оповіданням, як в дефініціях французької та російськомовної критики. Про це свідчить наявність таких жанрових новелістичної ознак, як незвичайна подія, (кумедний випадок, «казус»); динамізм розгортання подій і наявність однієї сюжетної лінії при значній кумуляції; несподіваний

сюжетний поворот (пуант) і, як в даному випадку, домінуюча стихія яскраво вираженого комічного начала.

Будучи формою художнього пізнання буття, жанр задає і специфіку художнього світомоделювання (тип естетичного ставлення до дійсності, масштаб її охоплення, композиційну структуру, тип мислення).

Структура і смисловий зміст твору «The Root of All Evil» відповідає художній моделі саме новелістичного жанру. Нешкідливий за своєю суттю випадок, який ортодоксальний «ревнитель віри без жодних вагань і сумнівів», намагається перетворити в повчальну історію про всі смертні гріхи, в кінцевому підсумку перетворюється в забавну історію з цілою низкою комічних і трагікомічних подій, викликаних бажанням групи літніх бюргерів німецького містечка створити свого роду питний клуб для спільних посиденьок.

Використання Гріном комічного модусу оповіді дозволило йому легко і невимушено, але досить ефективно висміяти забобони релігійного догматизму, готового оголосити гріховними найприродніші звички і потреби людей.

Розгляд цієї групи творів показав, що, звертаючись до всіх форм комічного, Грін віддає перевагу гумору як його більш м'якій і людяній формі. Це відповідає його етичній філософії співчуття будь-якій людській істоті. Показово в цьому плані висловлювання про сміх його героя (багато в чому автобіографічного) в оповіданні «Під садом»: «Є люди, чий сміх завжди забарвлений відчуттям переваги, але ... сміх частіше є знаком рівності і задоволення, ніж недобррозичливості» [264, р.223]. У той же час він не цурається використання сатири («Люди за роботою») і сарказму («Одного поля ягоди» - пасаж про шахраїв державного рівня, «Особливі обов'язки», «Красунчик», «Мертва хватка», «Непомітні японські джентльмени»).

Найбільш часто використовуваними засобами комічного в новелах і оповіданнях є комізм ситуації, що впливає з забавного або парадоксального випадку (події), покладеного в основу розповідається історії, і комічно

зображені персонажі. Саме ці засоби визначають сміхову атмосферу як в творах з домінуючим комічним началом, так і в епізодах тих несміхових новел і оповідань, в які вони включені з метою зміни і пожвавлення реєстру оповіді.

Це, наприклад, добре видно в новелі «Лотерейний квиток» (епізод заволодіння посадовцями диктаторського режиму лотерейним виграшем протагоніста на справу, як вони запевняють, розвитку прогресу і демократії) або в новелі «За рікою» (епізод, в якому детектив, що розшукує протагоніста-шахрая, мирно розмовляє з ним, не здогадуючись, що цей шахрай перебуває перед ним, хоча все містечко це знає і глузливо спостерігає за детективом).

Звертається Грін також до прийомів перебільшення і загострення негативних явищ, які набувають часом форму бурлеску («Корінь зла», «Бідолаха Мелінг», «Шокуючий випадок»), але фантастичні припущення використовує дуже рідко (оповідання «Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу» і новела «Останнє слово»).

І хоча при створенні комічного Грін практично не звертається до фантастики як можливості загострення і перебільшення, які є механізмами створення різних видів сміху, проте прикладом такого звернення якраз і є його новела "Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу".

Щоправда, в даному випадку фантастика є скоріше приводом для створення комічних епізодів для глузування над американськими туристами, до певної категорії яких він не відчував особливої симпатії (що стосувалося і американців, які виконували різні місії в гарячих точках планети, - яскраве тому підтвердження роман "Тихий американець").

Фантастичний елемент в даній новелі представлено нібито реальною історією викрадення Ейфелевої вежі в Парижі, організованої самим наратором. Правдоподібності вигаданій історії надає безліч деталей і подробиць: сто двадцять спеціальних шестиколісних вантажівок, з'єднаних між собою, немов намисто, завдовжки покладеної на них трьохсотдвадцятиметрової металевої Вежі; ранній ранок; пустельна дорога в

Шантійї з одностороннім рухом; розрахунок на те, що ніхто з парижан ніколи не повірить, що таку громадину можна вкрасти і т.п.

Але все ж структурно-композиційно центральне місце в новелі займають саме створені зникненням Ейфелевої вежі комічні епізоди. Перший епізод, породжений ситуацією непорозуміння і двозначності, пов'язаний з молодою американською парою, яка прибула до підніжжя вежі, щоб пообідати в її ресторані. Самовпевнений американець, глянувши на залишки цементних підстав, з сарказмом зауважує таксисту, що він привіз їх зовсім не туди, куди він просив. На заперечення таксиста, що це саме те місце, американець безапеляційно заявляє: "Ні, це зовсім не те місце: тут не можна пообідати" [289, р.9, пров. наш].

За порадою наратора таксист везе американську пару в ресторан "Срібна вежа". Насмішка наратора над цією американською парою набуває саркастичного забарвлення майже дзеркальним повторенням першого епізоду в фіналі новели.

Після повернення Ейфелевої вежі на своє місце, до неї знову прибуває той же самий зухвалий американець зі своєю подружкою. Кинувши на Вежу швидкий погляд, він рішуче заявляє: "Це не Ейфелева вежа", а його подружка плаксиво додає: "Ох, Честер, куди він нас привіз? Вони ніколи не розуміють. Я вмираю з голоду, Честер " [289, р.12, пер. наш]. І за порадою наратора таксист знову відвозить їх в "Срібну вежу".

Так само не часто він використовує комізм абсурдних припущень і суджень (яскравий приклад - новела «Корінь зла»). До засобів створення комічного, характерних для новелістики та оповідань Гріна, слід віднести підкреслено комічну семантику назв творів і менш виражену комічну антропоніміку.

Відзначено, що до засобів комічного він частіше звертається в новелах, ніж в оповіданнях, що підтверджує думку більшості теоретиків жанру про комічне як одному з жанроутворюючих ознак новели. В цілому комічне в малій прозі Гріна виконує важливу змістовно-сміслову і естетичну

функцію, надаючи новелам і оповіданням філософську глибину і життєстверджуючий характер.

Висновки до розділу 3

Наративна стратегія інтерпретації художніх текстів, що розуміється як виявлення найважливіших елементів їх структури, які утворюють формально-смісловий зміст твору в його цілісності і естетичній довершеності, розглядає проблемно-тематичний рівень в якості однієї зі складових своєї інтерпретаційної парадигми. У цьому контексті він є органічним елементом наративної стратегії поряд з подіями і персонажами, які здійснюють ці дії в заданому просторово-часовому універсумі (за І. Робером).

Дослідження проблемно-тематичного діапазону як найважливішого для певного письменника кола актуальних життєвих ситуацій і колізій постулюється як необхідне інтерпретаційне завдання, що сприяє розкриттю духовно-моральних, соціокультурних і філософсько-естетичних уподобань того чи іншого автора.

Розглянутий в діахронії проблемно-тематичний аспект новел і оповідань дозволив виявити як еволюцію його формування так і домінуючі сфери творчих інтересів Гріна.

У першому періоді (1929-1939) творчості Гріна превалує проблемно-тематичний комплекс, центром якого є смерть в різних своїх проявах - смерть як результат злочину, класової боротьби або життєвої драми і смерть як метафізичний феномен. Цей комплекс знайшов відображення в одинадцяти з сімнадцяти створених в цей період новел і оповідань.

Помітний інтерес письменника і до проблематики соціально-політичного плану: новели «Останній шанс містера Лівера» і «За мостом» та оповідання «По ту сторону кордону» і «Поїздка за місто», в яких мотиви смерті переплетені з мотивами соціальної несправедливості і

екстериторіальності/ транскордонності; в оповіданні ж «Брат» мотив смерті сполучається з проблемою класової боротьби і солідарності. Мотив смерті присутній і в оповіданнях, пов'язаних з проблематикою дитинства і дорослішання, так само як і в оповіданнях з кримінальною проблематикою. Крізь всі ці твори проходить експліцитно або імпліцитно також мотив життя як екзистенціальної або соціальної потреби людського буття.

Другий період (1939-1955) відзначений зміщенням інтересу письменника до нових аспектів проблемно-тематичного комплексу малої прози.

На перше місце виступає проблематика, пов'язана з подіями початку Другої світової війни. І в новелах, і в оповіданнях провідною темою стає поведінка людей в умовах воєнного часу: з одного боку, непоказний і не винагороджений патріотизм («Лейтенант вмирає останнім», «Новини по-англійськи»), з іншого - пристосуванство («Люди за роботою») і шахрайство, прагнення використати військові умови для особистого благополуччя і збагачення («Одного поля ягоди»).

З'являється проблематика сімейних відносин, яка відображена в новелі «Порнофільм», та релігійно-моральна проблематика, яка представлена в новелі «Особливі обов'язки» і в оповіданнях «Спроба порозуміння» і «Войовнича церква». Проблеми дитячої агресивності та деструктивності, обумовленої соціальним неблагополуччям, присвячене оповідання «Руйнівники».

Цей період відрізняється від попереднього не тільки проблемно-тематичною новизною, а й новою наративною якістю - яскраво вираженим комічним началом, яке значно збагатило поетику його новел і оповідань. Якщо в творах раннього періоду воно в певній мірі було присутнім тільки в новелі «Новий дім», то тут саме стихія комічного визначає ідейно-смыслову і сюжетну структуру новел «Бідолаха Мелінг» і «Одного поля ягоди» та оповідань «Люди за роботою» і «Войовнича церква».

Крім того, комічне відіграє важливу роль в структурі новел «Лейтенант вмирає останнім», «Особливі обов'язки» і «Лотерейний квиток», в якому ряд сцен в дусі відвертого фарсового комізму представляє безвідповідальний і шахрайський апарат диктатора одного з мексиканських штатів.

Поява нових аспектів проблемно-тематичного комплексу характерна також і для третього періоду (1955-1991), що позначилося в посиленні інтересу до проблеми людських відносин, зокрема, до сфери інтимних відносин. Про це свідчить не тільки збірка *short stories*, яка вийшла в 1967 році під промовистою назвою «Ми може позичити вашого чоловіка?» з підзаголовком «І інші комічні історії про сексуальне життя», а й художньо-смісловий зміст новел і оповідань цього періоду.

Проблематика інтимних відносин знаходить втілення в трьох новелах («Ми може позичити вашого чоловіка?», «Печаль в трьох частинах», «Доктор Кромбі») і трьох оповіданнях («Мертва хватка», «Дешевий серпень», «Двоє милих людей»). Крім цих творів, морально-етичний аспект людських відносин і психологічних колізій притаманний і ряду інших новел («Непомітні японські джентльмени», «Момент істини», «Шокуючий випадок») і оповідань («Під садом», «Сон про чужу країну») .

В цілому можна сказати, що в малій прозі Гріна цього періоду на перший план виходить проблемно-тематичний комплекс антропологічної (за термінологією В. Халізева) сфери, в руслі якої можна розглядати також новели та оповідання, присвячені дитячій психології і перипетіям дорослішання («Відкриття в лісі », «Під садом», «Дорогий доктор Фалькенхейм»), і представлені в двох новелах («Останнє слово» і «Корінь зла») і двох написаних у критичній тональності оповіданнях (« Візит до Морена» і «Благословення») проблеми релігії і віри.

Проблема соціальної несправедливості, неблагополуччя і трагедій, що породжуються цією несправедливістю, знайшла відображення лише в оповіданні «Сон про чужу країну».

Відмінною рисою цього періоду є подальший розвиток і посилення комічного, особливо помітне в структурі новелістики. За рідкісним винятком («Останнє слово», «Момент істини»), всі новели несуть в собі яскраво виражене комічне начало, представлене, як правило, в гумористичній або глузливо-гумористичній манері.

Виходячи з тематичного маркування текстів, виділено такі тематичні групи: тема драматизму умов життя, солідарності та співчуття; обумовлена епохою тема екстериторіальності особистості, яку умовно можна назвати «англієць за кордоном»; тема релігії і віри; тема смерті як результат життєвої драми і як метафізичний і містичний феномен; тема кохання і сексуальних відносин; тема дитинства (дитячі розчарування, фобії, агресія, мрії); людина в умовах війни; шпигунство і зрада, загадкові і аномальні явища; тема майбутнього.

При цьому практично у всіх темах спостерігається взаємоперетин багатьох мотивів, з чого робиться висновок про те, що ця полімотивність, яка надає новелам і оповіданням ідейно-сміслову глибину, є відмінною рисою малої прози Гріна. Крім того, вона розширює уявлення про діапазон художнього мислення письменника: предметом його роздумів в ній стають дитячі переживання і психологія дитинства, світ його фантазій, з одного боку; можливе майбутнє людства і незнищенність релігійної свідомості, катастрофічні наслідки науково-технічного прогресу - з іншого. Дві останні теми великій прозі письменника взагалі не притаманні.

Аналіз проблемно-тематичного і мотивного змісту *short stories* показав, що горизонти художнього мислення Гріна значно ширші, ніж прийнято думати. При цьому мотиви втечі, самогубства, зради, пригніченості і психічних травм дитинства, на яких акцентує увагу ряд англо-американських критиків, зовсім не є провідними і визначальними загальною атмосферою художнього світу його великий і малої прози.

Системно-аналітичний підхід до формування та еволюції проблемно-тематичного аспекту гріновських новел і оповідань дозволив звести все

різноманіття тем до трьох комплексів, кожен з яких об'єднує новели та оповідання, типологічно близькі за художньо-змістовним охопленням кола життєвих явищ, і одночасно виділити ключові мотиви цих комплексів.

Це, по-перше, проблемно-тематичний комплекс фундаментальних властивостей людського життя, констант його буття, що включає шістнадцять новел і оповідань, в яких подія смерті є або головною сюжетною подією (десять творів), або - істотним елементом їх художньої структури. Лейтмотивами цього комплексу є, з одного боку, смерть як метафізичний або містичний феномен, або як результат життєвих колізій, зумовлених соціальною несправедливістю або помилковим морально-етичним вибором, і, з іншого боку, життя як екзистенційна або соціальна потреба людини.

По-друге, це проблемно-тематичний комплекс антропологічного аспекту, що включає духовні начала людського життя, сферу інстинктів в різноманітті їх проявів, специфіку вікових особливостей розвитку особистості. Сюди увійшли теми релігії і віри (вісім новел і оповідань), моральних відносин, кохання, сімейних і сексуальних відносин і тема дитинства (вісімнадцять новел і оповідань).

З цим комплексом перетинається тема поведінки людини в умовах воєнного часу (шість новел і оповідань). До лейтмотивів цього комплексу можна віднести, з одного боку, занепокоєння долею релігії, релігійних вірувань і віри взагалі в умовах краху традиційних підвалин і, з іншого - колізії кохання, інтимних відносин, а також співчуття до будь-якої людської долі.

По-третє, проблемно-тематичний комплекс надепохальних ситуацій (вічні теми, що відображають трансчасові ситуації людського життя: трудова діяльність, боротьба за виживання, класова боротьба, життя за межами своєї країни, війна і військові умови), куди увійшли новели та оповідання, пов'язані з темою соціальної несправедливості, драматизму умов життя, солідарності та співчуття, транскордонного буття людини ХХ століття (дев'ять творів). Сюди може бути віднесена близькоспоріднена тема людини

в умовах війни, що має також відношення і до антропологічного комплексу. Лейтмотивом цього комплексу виступає засудження соціальної несправедливості і несправедливості світу і взаємопов'язаний з ним лейтмотив співчуття, який притаманний також і антропологічному проблемно-тематичному комплексу.

Виявлено специфіку персонажної типології і просторово-часової організації (хронотоп) наративу малої прози. До особливостей просторово-часової організації можна віднести такі моменти, як точність і виразність зображення реалій простору, зокрема екзотичних топосів і локусів, в яких відбувається дія більше третини новел і оповідань; рельєфність і тілесність персонажів; використання часових планів в якості найважливіших характеристик персонажу, що відкриває завісу його минулого і одночасно сполучає його життя з історичним часом.

Показано, що гріновська типологія персонажів його новел і оповідань базується на естетичних принципах класиків реалістичного мистецтва (Шекспір, Сервантес, Філдінг, Діккенс, Т.Гарді, Ф.Морріак). Найважливішими із цих принципів Грінн вважає наявність в художньому творі двох вимірів - виміру духовного і виміру «світу зримого», під яким він розумів життєвість і рельєфність в зображенні персонажів, а також правдоподібність і точність в зображенні реалій оточуючого їх світу.

Відповідно до цих естетичних установок гріновська персонажна модель будується як трьохаспектна характеристика героїв. Вона включає зображення фізичного портрета персонажу (ім'я, вигляд, вік, необхідні в межах оповідання його біографія і психологія); його соціальний стан, тематичні та актантові ролі (функція в розвитку подій і ступінь його активності); ієрархічну значимість творів (текстове і смислове положення, яке персонаж займає серед інших персонажів, і ступінь експліцитно або імпліцитно вираженої авторської симпатії по відношенню до нього).

До її відмінних рис можна віднести концентрованість і виразний лаконізм зображення основних характеристик персонажу на початку

розповіді і висунення його на перший план, що акцентує увагу на його першорядній важливості та підсилює динаміку сюжету.

Розгляд групи творів з комічним началом показав, що, звертаючись до всіх форм комічного, Грін віддає перевагу гумору як його більш м'якій і людяній формі. Це відповідає його етичній філософії співчуття будь-якій людській істоті. Показово в цьому плані висловлювання про сміх його героя (багато в чому автобіографічного) в оповіданні «Під садом»: «Є люди, чий сміх завжди забарвлений відчуттям переваги, але ... сміх частіше є знаком рівності і задоволення, ніж недобррозичливості». У той же час він не цурається використання сатири («Люди за роботою») і сарказму («Одного поля ягоди» - пасаж про шахраїв державного рівня, «Особливі обов'язки», «Красунчик», «Мертва хватка», «Непомітні японські джентльмени »).

Найбільш часто використовуваними засобами комічного в новелах і оповіданнях є комізм ситуації, що впливає з забавного або парадоксального випадку (події), покладеного в основу історії, і комічно зображені персонажі. Саме ці засоби визначають сміхову атмосферу як в творах з домінуючим комічним началом, так і в епізодах тих несміхових новел і оповідань, в які вони включені з метою зміни і пожвавлення реєстру оповідання.

Звертається Грін також до прийомів перебільшення і загострення негативних явищ, які набувають часом форму бурлеску («Корінь зла», «Бідолаха Мелінг», «Шокуючий випадок»), але фантастичні припущення використовує дуже рідко (оповідання «Людина, яка викрала Ейфелеву вежу» і новела "Останнє слово"). Так само не часто він використовує комізм абсурдних припущень і суджень (яскравий приклад - новела «Корінь зла»). До засобів створення комічного, характерних для новелістики та оповідань Гріна, слід віднести підкреслено комічну семантику назв творів і менш виражену комічну антропоніміку.

Відзначено, що до засобів комічного він частіше звертається в новелах, ніж в оповіданнях, що підтверджує думку більшості теоретиків жанру про комічне як одну з атрибутивних ознак новели. В цілому комічне в

малій прозі Гріна виконує важливу змістовно-сміслову й естетичну функцію, надаючи новелам і оповіданням філософську глибину і життєстверджуючий характер.

ВИСНОВКИ

Багатоаспектний аналіз *short stories*, тобто малої прози, Грема Гріна, здійснений в дисертації, дозволяє зробити наступні висновки.

Незважаючи на те, що літературний шлях Гріна починався саме з малої прози (її перші твори були опубліковані на самому початку 1920-х років, а перший роман вийшов у світ лише в 1929 році) і писав він новели та оповідання протягом всього свого життя (гумористичне оповідання «Підрозділ секретної служби» опубліковано в 1990 році), вона довгий час залишалася в тіні гучної слави романів письменника і не привертала уваги критики. Це підтверджує статистика дослідження гріновської творчості: понад вісімдесят монографічних робіт і збірників присвячено вивченню його романної творчості і лише в декількох з них спорадично згадуються його окремі *short stories*.

Показано, що аналітичне осмислення малої прози Гріна в західному науково-критичному дискурсі хоча і присутнє, але спорадично і в явно недостатній мірі (відсутність монографій, дисертаційних досліджень, ігнорування жанрової специфіки, зосередженість на психоаналітичних трактуваннях, що особливо характерно для робіт М. Шелдена і Ж. Гетц-Сода).

У російськомовному та українською науково-критичному дискурсі тема малої прози письменника практично витіснена стійким інтересом до його романної творчості. Якщо кількість публікацій, присвячених романам письменника (монографії, статті, дисертаційні дослідження), обчислюється сотнями, то про його оповідання і новели за більш ніж півстоліття з моменту їх появи на слов'янському просторі написано всього лише кілька статей і коротких анотацій до нечисленних збірників. При цьому число творів, які фігурують в них, не перевищує і половини всього корпусу малої прози Гріна. Але і в тих нечисленних публікаціях, особливо в видавничих анотаціях і передмовах, панує узагальненість суджень, які не підкріплюються аналізом, і жанрова некоректність.

Явно не відповідає художній значущості малої прози Гріна масштаб і рівень її рецепції, що зумовило дослідницьку стратегію і вибір понятійного і термінологічного інструментарію, пов'язаних з жанрологічною, проблемно-тематичною та поетологічною специфікою.

У підрозділі «Теоретико-методологічні засади дослідження *short stories* Грема Гріна» уточнено семантичний обсяг і проведено кореляцію термінів «*short stories*», «мала проза», «новела», «розповідь»; розглянуто жанрологічні трактування понять «жанр» і обґрунтовано вибір його дефініції, заснованої на судженнях М. Бахтіна, Н. Лейдермана, Р. Уоллека і О. Уоррена як стійкої художньої моделі світу, що володіє внутрішньою структурою (жанрові, жанроутворючі ознаки, жанрові носії), яка визначає кожен раз параметри задуму і втілення задуманого автором твору і одночасно визначається їм. Жанр володіє властивим йому обсягом охоплення світу, але при цьому світу універсально, тематично і естетично цілісно завершеного.

Проаналізовано трактування жанрових моделей новели і оповідання Б. Ейхенбаума, Є.Мелетинського, С.Шаріфовой, авторів колективних робіт «Теорія літературних жанрів» і «Теорія літератури» і прийнято розуміння цих жанрів як двох автономних і протилежних художніх світомоделей, які мають певну схожість.

З огляду на важливу роль комічного в поезиці гріновських *short stories*, розглянуті і уточнені пов'язані з категорією комічного основні поняття (сміх, смішне, сміховий світ, комічне, гумор, сатира, іронія) і класифікації способів (засобів, прийомів, механізмів) його реалізації.

Вперше здійснено жанрову атрибуцію і диференціацію творів малої прози Гріна (п'ятдесят чотири твори), виділені і описані відповідно до жанроутворюючих ознак (носіїв жанру) гріновський тип новели (двадцять одна новела) і гріновський тип оповідання (тридцять оповідань). Виявлена притаманна їм специфіка, зокрема, реалістичний принцип в зображенні персонажів і просторово-часових відносин; установка на правдоподібність, яка створюється відбором лаконічних, але виразних деталей і характеристик

в описі персонажів і подій, ємною психологізацією, використанням оніричних і фантастичних елементів, парадоксальних суджень і ситуацій і широким спектром комічного.

Також вперше здійснено аналіз малої прози з точки зору формування і еволюції її проблемно-тематичного змісту, виявлені її основні ідейно-тематичні та мотивні вектори, які свідчать про надзвичайну широту інтересу письменника до життєвих колізій людини ХХ століття.

Найбільш характерними для малої прози є тема соціальної несправедливості і драматизму умов життя, солідарності та співчуття; обумовлена епохою тема екстериторіальності людини, яку умовно можна назвати «англієць за кордоном»; тема релігії, віри і морально-етичного вибору; тема смерті як результат життєвої драми і як метафізичний феномен; тема кохання і сексуальних відносин; тема дитинства (дитячі розчарування, фобії, агресія, мрії); людина в умовах війни; шпигунство і зрада, загадкові і аномальні явища; тема майбутнього.

При цьому практично у всіх темах спостерігається взаємоперетин багатьох мотивів, з чого робиться висновок про те, що ця полімотивність, яка надає новелам і оповіданням ідейно-сміслову глибину, є відмінною рисою малої прози Гріна. Крім того, вона розширює уявлення про діапазон художнього мислення письменника: предметом його роздумів в ній стають дитячі переживання і психологія дитини, світ його фантазій, з одного боку; можливе майбутнє людства і незнищенність релігійної свідомості, катастрофічні наслідки науково-технічного прогресу - з іншого. Дві останні теми великій прозі письменника взагалі не притаманні.

Аналіз проблемно-тематичного і мотивного змісту *short stories* показав, що горизонти його художнього мислення більш широкі, ніж прийнято думати. При цьому мотиви втечі, самогубства, зради, пригніченості і психічних травм дитинства, на яких акцентує увагу ряд англо-американських критиків, зовсім не є провідними і визначальними для загальної атмосфери художнього світу його великої і малої прози.

Навпаки, домінуючими в ній є мотиви мужності в боротьбі з життєвими негараздами, завзятість і винахідливість в їх подоланні; збереження почуття гідності, співчуття до персонажів, які опинилися у важких або екстремальних ситуаціях; симпатії до героїв, які не втратили потреби в ніжних почуттях і прихильності; глузливо-сатиричного або іронічного ставлення до душевної черствості, снобізму, аморальності і, навпаки, добродушно-гумористичного ставлення до природних проявів людського життя.

Проблемне поле тематики малої прози охоплює актуальні аспекти сучасної письменнику епохи: філософсько-екзистенційні, морально-етичні та соціально-економічні колізії, типові для людини ХХ століття; релігія, релігійні переконання і їх вплив на поведінку людини; психологічні та прагматичні мотиви поведінки людей; феномени життя і смерті; майбутнє світового устрою.

Системно-аналітичний підхід дозволив звести все різноманіття проблематики малої прози Гріна до трьох проблемно-тематичним комплексам і виділити в них ключові лейтмотиви.

Перший з них – проблемно-тематичний комплекс фундаментальних властивостей людського життя, констант його буття, лейтмотивами якого є смерть як метафізично-містичний феномен або як результат життєвих колізій, зумовлених соціальною несправедливістю або помилковим морально-етичним вибором, а також життя як екзистенційна або соціальна потреба людини. Другим є проблемно-тематичний комплекс антропологічного аспекту, який включає духовне начало людського життя, сферу інстинктів в різноманітті їх проявів, специфіку вікових особливостей розвитку особистості. Лейтмотивами цього комплексу виступають, з одного боку, занепокоєння долею релігії, релігійних вірувань і віри взагалі в умовах краху традиційних підвалин, і, з іншого - колізії кохання, інтимних відносин і співчуття до будь-якої людської особистості.

Третій – проблемно-тематичний комплекс надепохальних подій - об'єднує вічні теми, що відображають трансчасові ситуації людського життя: трудову діяльність, боротьбу за виживання, класову боротьбу, життя за межами своєї країни, війну і військові умови. Домінуючими в ньому виступають два взаємопов'язаних лейтмотиву: лейтмотив засудження соціальної несправедливості, доповнений неприйняттям несправедливості світу, і лейтмотив співчуття, який притаманний також і антропологічному проблемно-тематичним комплексу.

Персонажна типологія Гріна заснована на принципах естетики класичного реалізму, провідними елементами якої, на його переконання, в художньому творі повинні бути завжди наявність «зримого світу» (власний вислів письменника) і повнокровних, а не «паперових», персонажів з живою душею, які і надають значимість і смисли всій структурі художнього світу.

В силу цього його персонажна модель, загальна для новел і оповідань, характеризується такими рисами, як повнота зображення (при всьому лаконізмі засобів) фізичного та духовного портрету героя, його соціального статусу і ціннісних орієнтацій і його актантової ролі. Типологічними особливостями гріновської моделі є також акцентоване висунення протагоністів на перший план (самий початок вихідної сюжетної ситуації) і підкреслено динамічне їх входження в наратив.

Певною мірою вона збігається з трьохаспектною наратологічною моделлю персонажу, в якій він розглядається в планах свого фізичного буття, соціального статусу та ієрархічної значущості в тексті.

Виявлено специфіку просторово-часової організації (хронотоп) наративу малої прози. До її особливостей можна віднести такі риси, як точність і повнота зображення реалій простору, зокрема екзотичних топосів, в яких відбувається дія більше третини новел і оповідань: загублені в глибині Африки поселення і місії, мексиканські пилові і задушливі містечка; рельєфність і життєвість вигляду персонажів; використання різних часових

планів в якості найважливіших характеристик персонажа, що відкриває завісу його минулого і одночасно сполучає його життя з історичним часом.

Базуючись на принципах естетики реалізму, просторово-часова картина малої прози Гріна відрізняється, з одного боку, підкресленою зосередженістю на подіях та ситуаціях сучасної йому дійсності, до яких він був особисто причетний, що обумовлює домінування в структурі його новел і оповідань хронікально-побутового та біографічного часу героїв і його переплетення в ряді випадків з часом історичним (економічна криза, фашизм, Друга світова війна).

Хронікально-побутовий і біографічний художній час має, як правило, три плани: план актуалізованого теперішнього часу, відповідного нарративній історії; план ретроспективного часу (минуле героя), обмежений біографічним часом персонажу; і план гіпотетичного майбутнього часу, який характерний лише для оповідань з відкритим фіналом.

Глибина ретроспективного часу лише в двох випадках простягається до біблійних часів - в оповіданнях «Друга смерть», в якому головний герой згадує часи творимих Христом чудес, і «Відкриття в лісі», в якому група дітей загубленого в горах села вважає знайдений ними в лісі величезний корабель Ноевим ковчегом. Так само не часто Грін використовує часову перспективу віддаленого майбутнього. Вона представлена також в двох творах - у фантастичній гуморесці «Людина, яка вкрала Ейфелеву вежу» і в антиутопічно-прогностичній новелі «Останнє слово», в якій художній час вимірюється вічністю.

З іншого боку, специфіка хронотопу його малої прози характеризується помітним впливом на поетику простору його транскордонного досвіду мандрівника, що позначилось в широкому використанні топосів чужого, іноземного світу і кордонів. Топос кордону пов'язаний зазвичай з опозиціями своє/ чуже, природне/ цивілізаційне і концептом культурної розділеності.

У той же час зосередженість на сучасній проблематиці мотивувала введення в просторово-художню картину світу таких хронотопів сучасної соціокультурної дійсності, як хронотоп офісів, фірм, міністерств, барів, ресторанів, кінотеатрів, залів судових засідань, вагонів пасажирських поїздів і т.п. Крім того, в ній присутні і традиційні хронотоп будинку і дороги.

Виявлено основні форми і засоби комічного, використані письменником в більшій половині творів малої прози, і їх змістовно-естетичну функцію в структурі новел і оповідань. Відзначено, що до засобів комічного Грін частіше звертається в новелах, ніж в оповіданнях, що підтверджує думку більшості теоретиків жанру про комічне як одну з жанрових ознак новели. Грін практично використовує всі форми комічного, але перевагу віддає гумору як його більш м'якій і людяній формі, що відповідає його етичній філософії співчуття будь-якій людській істоті.

Найбільш використовуваними засобами комічного в новелах і оповіданнях є комізм ситуації, що впливає з забавного або парадоксального випадку (події), який покладено в основу історії, і комічно зображені персонажі.

До засобів створення комічного, характерних для новелістики та оповідань Гріна, слід віднести підкреслено комічну семантику назв творів і менш виражену комічну антропоніміку. В арсенал використовуваних їм засобів створення комічного входять також прийоми перебільшення і загострення негативних явищ, які набувають часом форму бурлеску, фантастичних припущень, та комізм абсурдних суджень.

В цілому комічне в малій прозі Гріна виконує важливу змістовно-смыслову і естетичну функцію, надаючи їй філософську глибину і життєстверджуючий характер.

Таким чином, здійснений багатоаспектний аналіз *short stories*, або малої прози, що складається з двадцяти однієї новели і тридцяти оповідань, дозволяє зробити висновок, що вона є не побічним продуктом творчості Гріна і не «начерками» або етюдами для його романів, а постає як

оригінальна і самоцінна частина його творчості в проблемно-тематичному, філософсько-етичному і естетичному різноманітті, що робить його одним з кращих, якщо не найкращим оповідачем свого часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
2. Алатея. Short stories Грэма Грина: к постановке проблемы // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. праць Криворз. держ. пед. ун - ту. Кривий Ріг, 2017. С. 84-95.
3. Алатея М.М. Гоголевские мотивы в рассказах Грэма Грина// Філологічні науки: зб. наук. праць Полтавського нац. пед. ун - ту імені В.Г. Короленка. Вип. 25. Полтава, 2017. С. 70-75.
4. Алатея М. М. Форми художнього втілення закордонних вражень Грэма Грина в його short stories//Наукові праці: наук. журн./Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол.: О.В. Пронкевич (голова)[та ін.]. Миколаїв, 2018. Т. 316. Вип. 304. (Філологія. Літературознавство). С. 6-105.
5. Алатея М.М. Short Story «The Root of Evil» Грэма Грина: жанр и поэтика // Path of Science. Vol 4, №9 (2018). P. 1001-1008. URL : <http://pathofscience.org/index.php/ps/index>
6. Алатея М. М. X. Graham Green as a Master of Short Story: «The End of The Party» as an Example//Актуальні проблеми соціальних комунікацій та мистецтвознавства: Зб. наук. праць у 3-х Т. Т.3: «Теоретичні та прикладні аспекти викладання іноземних мов, перекладу, психології та світової літератури. Кивський міжнародний ун-т. Київ, 2018. С.123-132.
7. Алатея М. М. Жанровая специфика и поэтика новеллы «Корень зла» Грэма Грина // Матеріали міжнарод. науково-практ. конф., м. Київ, 27-28 січня 2017 р. Київ: Таврійський нац. ун-т імені І. В. Вернадського, 2017 С. 46-50
8. Алатея М.М. Типология комического в short stories Грэма Грина // Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [Зб.

- наук. матеріалів конференції] (Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.) / [гол. ред. О.П.Новик]. Бердянськ, 2017. С. 7-9.
9. Алатея М.М. Религия как возможный миф в рассказе Грэма Грина «Последнее слово» // Миф у художній свідомості та культурі ХХ ст . (П Мішуковські читання): Матеріали міжнарод. наукової конференції, м. Херсон, 13-14 жовтня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 16-19.
 10. Алякринский О. «Копни поглубже человеческую природу...» // Новый мир. 1984. №2. С. 242-246.
 11. Алякринский О. Опыт о человеке // Новый мир. 1988. №5 с. 241-245.
 12. Английская новелла: антология / [сост. Юрий Ковалев]. Л.: Лен. издат, 1961. 528 с.
 13. Английская новелла ХХ века: [пер. с англ.]. М.: Худож. Литература, 1981. 639 с.
 14. Анализ художественного текста (эпическая проза): Хрестоматия / Сост. Н. Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2004. (2) 442 с.
 15. Англия. В поисках образов // Иностран. лит. 1962. №2. 271 с.
 16. Анджапаридзе Г. Возможен ли ответ на вечные вопросы бытия? (Грэм Грин и его романы) // Грин Г. Избранное М.: Радуга, 1990. С. 5-18. (Мастера современной прозы).
 17. Анджапаридзе Г. Возможен ли ответ на вечные вопросы бытия?; Человек-загадка // Не только о детективе. М.: Вагриус, 2003. 382 с.
 18. Аникин Г. В. Современный английский роман: пособие к спецкурсу для студентов филологических специальностей. Свердловск: Уральск. гос. ун-т им. А. М. Горького, 1971. 310 с.
 19. Аникст А. Грэм Грин и его роман «Тихий американец» // Грэм Г. Тихий американец: Роман. М.: Иностран. лит. 1956. С. 181-190.
 20. Анисимов И. И. Роман Г. Грина // Иностран. лит. 1964. №10. С. 221-226.
 21. Анисимов И. И. Современные проблемы реализма: (Сб. статей). М.: Наука, 1977. 358 с.

22. Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. Марії Зубрицької, 2-е вид., доповнене. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
23. Аристотель. Поэтика. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 183 с.
24. Атарова К. Вызов своему себе // Грин Г. Капитан и враг: [пер. с англ. Т. Кудрявцевой]. М.: Радуга, 1991. С. 5-11.
25. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика М.: Прогресс, 1989. 616с.
26. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
27. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
28. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Раблеи народная культура средневековья и Ренессанса. 2 изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
29. Берсон А. Смех.// Берсон А. Смех.; Сартр Ж.-П. Тошнота: Роман; Симон К. Дороги Фладрии: Роман: [пер. с фр.]. М.: Панорама, 2000. С.7- 128.
30. Бибахин В. Бегство Грэма Грига: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bibikin.ru/begstvo-graham-green>
31. Білецький Ф. Б. Оповідання. Новела. Нарис. Київ: Дніпро, 1966. 89 с.
32. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. К.: Видавнич.-поліграф. центр «Київський ун-т», 2009. 519 с.
33. Борев Ю. Искусство интерпритации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981. 399 с.
34. Борев Ю.Б Комическое, или, О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 268 с.
35. Бурцев А. А. Английский рассказ конца XIX – начала XX века. Проблемы типологии и поэтики : дисс... доктора филол. наук: спец. 10.01.05. М., 1990. 350 с.

- 36.Бэлза Св. В поисках «сути дела» // Грин Г. Собр. соч.: В 6 т. Т.1. Меня создала Англия; Брайтонский леденец; Доверенное лицо; Романы: пер. с англ. М.: Худож. лит., 1992. С.5-32.
- 37.Воронова З. Ю. Художня своєрідність «малої» прози Мері Шеллі: автореф. дис...канд. філол. наук: спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 2007. 20 с.
- 38.Выготский Л.С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. 411 с.
- 39.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / за наук. ред. О. Галич. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
- 40.Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Ревизор; Повести. Харьков; Белгород: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2015. 400с.
- 41.Гоголь Н. В. Миргород; Портрет; Шинель. Харьков: Прапор, 1975. 366с.
42. Грин Г. «В парадоксах ищущ истину» // Лит. обозрение. 1987. №1. С. 10-12
43. Грин Г. Беатрикс Поттер: критический очерк; [пер. с англ. О. Исаевой] // Иностран. лит. 2006. №1. С. 229-234.
- 44.Грин Г. Путешествие без карты: [пер. с англ.]. М.: Гос. изд-во географ. лит., 1961. 232 с.
- 45.Грин Г. Избранные произведения в двух томах. Том. 1: Меня создала Англия: Роман; Суть дела: Роман; Рассказы. М.: Худож. литература, 1986. 543 с., портр.
46. Грин Г. Конец одного романа; [пер. с англ. Н. Трауберг] //Иностран. лит., 1992. №6. С. 146-226.
47. Грин Г. Меня создала Англия; Брайтонский леденец: Романы; [пер. с англ. В. Харитоновой, Е. Петровой, А. Тетеревниковой]. М.: Эй-Ди-Лтд, 1994. 462 с.
- 48.Грин Г. Мой собственный мир [фрагменты книги];[предисл. И. Клоэтта; пер. с англ. Е. Зиминой] // Иностран. лит., 2003. №12. С.163-187.

49. Грин Г. Надо напряженно работать: Утраченное детство; Интервью из книги М. Шапсаль «Говорят писатели; В поисках героя. Предисловие к сборнику «Три пьесы»»; [сост. и пер. с англ. Е. Гусевой] // Вопросы литературы. 1995. №4. С. 190-205.
50. Грин Г. Наш человек в Гаване; Комедианты; Доктор Фишер из Женевы или ужин с бомбой: Романы; [пер. с англ.]. М.: Эй-Ди-Лтд, 1994. 574 с.
51. Грин Г. Поездка за город: Рассказы; [пер. с англ.]. М.: Изд-во «Правда», 1967. 63 с.
52. Грин Г. Пожежний візок; [пер. с англ. Н. Олійник]. К.: Веселка, 1968. 32 с.
53. Грин Г. Последний шанс мистера Ливера: Рассказы; [пер. с англ.]. М.: Изд-во «Правда», 1963. 47 с.
54. Грин Г. Особые обязанности: Рассказы. М.: Б.С.Г- Пресс, 2004. 352 с.
55. Грин Г. Путешествия без карты; [пер. с англ. / Сост. О. А. Алякринский; предисл. С. И. Белзы]. М.: Прогресс, 1989. 455 с.
56. Грин Г. Останнє слово. Оповідання // Всесвіт, 1997. №8-9. С. 58-66.
57. Грин Г. Франсуа Мориак. Путешествия без карт; [пер. с англ. / Сост. О. А. Алякринский; предисл. С.И. Белзы]. М.: Прогресс, 1989. С. 377- 381.
58. Грин Г. Частная жизнь; Путь спасения: Фрагменты автобиографии; [пер. с англ. А. Бурановской] // Иностранная литература. 2009. №3. С. 241-256.
59. Гринберг И. «Человек вообще» и настоящие люди // Знамя. 1959. №11. С. 208-222.
60. Грэм Грин: Библиографический указатель; [Сост. и автор предисл. Ю. Г. Фридштейн]. М.: Рудомино, 1996. 192 с.
61. Грэм Грин в редакции журнала и новый взгляд на «Силу и славу». Иностранная литература. 1987. №11. С. 220-225.
62. Гусева Е. Вместо предисловия // The basement room by Graham Greene. Short stories. М., 1970. С. 5-9.
63. Денисюк І. Новела чи оповідання? // Жовтень. 1969. №1. С. 92-98.

64. Дерикоз О.Б. Сучасні англійські версії short story у контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
65. Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
66. Еремкина Н.И. Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Т. Гарди): автореф. дис... канд. филол. наук: спец. 10.01. 3. Самара, 2009. 23 с.
67. Жантиева Д. Г. Английский роман XX века (1918-1939). М.: Наука, 1965. 346 с.
68. Жлуктенко Н.О. Английский психологический роман XX века. К.: Вища школа, 1988. 160 с.
69. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.
70. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие; [Под ред. Л. Г. Андреева]. М.: Высшая школа, 2001. 335 с .
71. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе; [Состав., общая редакция Г. К. Косикова]. М.: Изд-во Московского университета, 1987. 511 с .
72. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М.: Худож. лит., 1973. 535 с.
73. Затонский Д. В. Модернизм и Постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио: М.: ООО « Издательство АСТ « , 2000. 256 с.
74. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель, 1988. 415 с.
75. Зборовська Н. В. Психологічний аналіз і літературознавство: Посібник. К.: Академвидав, 2003. 392 с. (Альма-матер).

76. Зверев А. Грин (Генри) Грэм // Энциклопедический словарь английской литературы; [Отв. Ред. А.П. Саруханян; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН]. М.: Наука, 2005. С. 125-127.
77. Зверев А. Гриновский парадокс // Лит. обозрение. 1981. №1. С. 74-76.
78. Зверев А. М. Парадоксы Грэма Грина. Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века. М.: Советский писатель, 1989. С.198-228.
79. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергический подход: учеб. пособие . М.: Флинта: Наука, 2011. 280 с.
80. Іванишин В. Н. Нариси з теорії літератури. К.: Академія, 2010. 256 с.
81. Ивашева В. Грэм Грин. // Судьбы английских писателей. Диалоги вчера и сегодня. М.: Советский писатель, 1989. С. 36-84.
82. Ивашева В. В. На последнем крае комедии: Грэм Грин // Английские диалоги. М., 1971. С. 309-351, портр.
83. Ивашева В. В. Повороты и остановки в пути // Лит. обозрение. 1974. №11. С. 95-99.
84. Ивашева В. В. Новые черты реализма на Западе. М.: Советский писатель, 1986. 285 с.
85. Ивашева В. В. Парадоксы сознания: (Грэм Грин в свете последних публикаций) // Вопросы лит. 1979. №2. С. 79-99.
86. Ивашева В. В. Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977. М.: Советский писатель, 1979.
87. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. М.: Просвещение, 1984. 488 с.
88. Ивашева В.В. Большой художник и необыкновенный человек//Избранные произведения в двух томах. Т. 1. М.: Худож. лит., 1986. С. 5-22.

89. Ивянская И. С. Предисловие // Грин Г. Последний шанс мистера Ливера; обраб. текста, предисл., коммент. и словарь И. С. Ивянской. М.: Высш. шк., 1989. С. 3. (Б-ка для чтения). на англ. яз.
90. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: [Навчальний посібник, за редакцією В. І. Кузьменка]. К.: Академія, 2010. 495 с.
91. Казанова Ю. О. Трагічна іронія у романістиці Грема Гріна [Текст]: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04. Нац. Акад. Наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К., 2011. 19 с.
92. Кальницька В. Б. Поетика романів Грема Гріна пізнього періоду: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: спец.: 10.01.04 - література зарубіжних країн. Сімферополь, 2014. 20 с.
93. Карасев Л. В. Философия смеха. М.: Рос. Гуманит. Ун-т, 1996. 224 с.
94. Кеттл А. Английская литература в 1955 // Иностран. лит. 1956. №4. С.219-229.
95. Кеттл А. Грэм Грин: «Суть дела»; [Пер. с англ. М. и В. Тарховых]//Введение в историю английского романа. М.: Прогресс, 1966 С. 385-394.
96. Києнко І. О. Сучасний англійський комічний роман. К.:Наук. думка, 1993. 130с.
97. Клоэтта И. Моя жизнь с Грэмом Грином. В поисках начала: фрагменты книги; [пер. с франц. Е. Клоковой] // Иностран. лит. 2009. №3. С. 176-212.
98. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе ХХ века: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2008. 406 с.
99. Копистянська М. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
100. Косиков Г. К. «Структура и/или текст» (стратегии современной семиотики). Вступительная статья // Французкая семиотика: От Структурализма к постструктурализму; [пер. с франц. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 3-48.

101. Костенко Г. М. Релігійно-філософська проблематика ті художнє втілення в англійському романі 1950-1970 років: автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. філол. наук: спец.: 10.01.04. Література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 2001. 20 с.
102. Кумпан С. М. Новелістика Івліна Во: поетика комічного: дис... канд. філол. наук: спец. : 10.01.04 література зарубіжних країн. Миколаїв, 2015. 231 с.
103. Ланина Т. Грэхем Грин в редакции «Иностран. лит.» // Иностран. лит. 1960. С. 245-248.
104. Ланина Т. Маска и лицо человеческое // Иностран. лит. 1966. №10. С.196-202.
105. Ланина Т. «Парадоксы» Грэхема Грина // Иностран. лит. 1959. №4. С.188-196.
106. Левидова И. Г. Грин в зеркале английской критики: Обзор // Современ. Худож. лит. за рубежом. 1988. №6. С. 18-21.
107. Левидова И. М. Урошение абсурда: Заметки об английском комическом романе // Вопросы литературы, 1970. №8. С. 121-140.
108. Левитан Л. С. Цилевич Л. М. Основы изучения сюжета. Рига: Звайгэне, 1990. 187 с.
109. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: Ин-т филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник», 2010. 910 с.
110. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра, жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 256 с.
111. Лем С. Фантастика и футурология: в 2 кн. Кн. 1; [пер. с пол. С. Н. Макарцева под. ред. В. И. Борисова]. М.: ООО «Изд-во АСТ» : ЗАО НПП «Ермак», 2004. 591 с.
112. Ливергант А. Я. Грэм Грин. М.: Молодая гвардия, 2017. 287 с.
113. Ливергант А. Я. От первого и третьего лица // Иностран. лит. 2009. №3. С. 173-175.

114. Ливергант А. Я. От составителя// The Book of English Humor. Moscow: Raduga Publishers, 1990. 432 p.
115. Литература Англии. XX век / под. ред. К. А. Шаховой. К.: Изд-во при Киев. гос. ун-те изд. объедин. «Вища школа», 1987. 399 с.
116. Література. Теорія. Методологія; [пер с польск С. Яковенка; упорядкував. і наук. ред. Д. Уліцької]. 2-е вид. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 543 с.
117. Літературознавчий словник-довідник; [уклад: Гром'як Р.Т., Ковалів І. та ін.]. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
118. Литературная энциклопедия терминов и понятий; [под. ред. А. Н. Николюкина]. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
119. Литературный гид: Грэм Грин.//Иностр. лит. 2009. №3. С.172-260.
120. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1986. №8. С. 74-87.
121. Логический анализ языка. Языковые механизмы комического; [ред. Н.Д. Арутюнова]. М.: Изд-во «Индрик», 2007. 728 с.
122. Лодж Д. Разные жизни Грэма Грина; [пер. с англ. О Макаровой] // Иностр. лит. 2001. №12. С. 190-216.
123. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. С.-Петербург: Искусство. СПб, 1998. С. 14-287.
124. Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры. М. : Знание, 1990. 64 с. (Серия: Эстетика; вып. 9).
125. Макарян А. М. О сатире. М.: Сов. Писатель, 1967. 257 с.
126. Мартинюк А. П. Когнитивные механизмы создания смехового эффекта в англоязычных анекдотах // Культура народов Причерноморья. Науч. журн. Т.2, №10. 2007, С. 22-27.
127. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 279 с.
128. Мень А. Трудный путь к диалогу: О романе Грэма Грина «Монсеньор Кихот» // Иностр. лит. 1989. №1. С. 209-213.

129. Метлина С. М. Поздние романы Грэма Грина в зеркале англоязычной критики // Вестник Московского университета, серия 9, Филология. 1999. №6. С. 29-33.
130. Миколайчук А. І. Поетика мотиву в романах В. Фолькнера кінця 1920-х – початку 1930-х років: автореф. ...канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 - література зарубіжних країн. Сімферополь, 2010. 20 с.
131. Миловер А. Определение жанра рассказа: URL:<http://www.prosa.ru/2012/10.29>. 1995. С. 1-11.
132. Михилев А. Д. Г. Грин. С поправкой на человека // Избранные работы. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. С. 262-267.
133. Михилев А. Д. Избранные работы. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. 412 с.
134. Михилев А.Д. Французская сатира второй половины XX века(социально-идеологический аспект и поэтика). М.: Вища школа, 1989. 183 с.
135. Михилев А.Д., Титаренко И.Л. Курт Воннегут: Специфика художественного мира: Уч. пособие. Харьков: ТО»Эксклюзив», 2003.240 с.
136. Михилев А. Д. Концептуальный художественный синтез versus постмодернизм // Мова. Свідомість. Концепт: зб. наук. праць / відп. ред. О. Б. Хомчак. Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2012. Вип. 2. С. 175-190.
137. Мифы народов мира: В 2т. Т.1. М.: Советская Энциклопедия, 1980.
138. Можейко М. А. Ирония // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 336-338.
139. Моэм У. Сомерсет Искусство слова: О себе и других. Литературные очерки и портреты / Сост. И.Васильевой- Южиной, вступ. статья В. Скороденко. М.: Худож. лит., 1989. 399 с.
140. Новикова Л. Нобелевский комитет раскрыл архивы 50-летней давности // Время. Харьков, 2012. 15 февраля. С. 7

141. Новикова М. Міфи та місія; [відп. за. вип. Константин Лігов, Леонід Фінберг]. К.: Дух і лутера, 2005. 432 с.
142. Новый роман Грэхема Грина // Иностран. лит. 1956. №4. С. 261-262.
143. Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе: 70-е годы. М.: Наука, 1983. 319 с.
144. Обсуждение романа Грэхема Грина «Тихий американец» // Иностран. лит. 1956. №7. С. 198-206.
145. О Грэхеме Грине и о его «Комедиантах» // Иностран. лит. 1966. №3. С.272.
146. Орлова Р. Отчаяние таланта // Москва. 1965. №11. С. 212-243.
147. Орлова Р. Страна Грина // Новый мир. 1967. №4. С. 259-262.
148. Остальский А. Гринландия осталась без короля //Новое время. 1991. №15. С. 42-43.
149. Оруэлл Д. Рецензии на «Суть дела» Грэма Грина; [пер. с англ.] // сборник «Джордж Оруэлл: «1984» и эссе разных лет». М.: Изд. «Прогресс», 1989. С. 100-120.
- 150.Палиевский П.В. Фантомы: Человек буржуазного мира в романах Грина Грэма//Пути реализма: Литература и теория. М., 1974. С.117-145.
151. Пальцев Н. [Рец. на кн.: Green G. The honorary consul. –London Bodley Head, 1973]//Соврем. худож. лит. за рубежом. 1974. №1. С.20-23.
152. Пальцев Н. Грэм Грин [ред. на кн.: Greene Graham. The Human Factor. - Lnd , Bodley Head , 1978 , 335 p.] // Совр. худож. лит. за рубежом. 1981. №6. С. 16-19.
153. Писатели Англии о литературе / Сост . К. Н. Атарова. М.:Прогресс, 1981. 410 с.
154. Полосухин И. Н. Пути стиливого выявления нравственно-философской концепции романа Грэма Грина «Почетный консул» // Писатель и время: сб. науч. Трудов. Ульяновский гос. пед. ин-т им. В. И. Ульянова. Ульяновск, 1977. С. 61-68.

155. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Итерпрессервис; Книжный дом, 2001. 1040 с.
156. Потницева Т. Н. Насмешливой Э. По: у истоков американського комічного розповіді // Американські літературні студії в Україні. Київ, 2017. Випуск 7. С. 66-82.
157. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев, 1989, 126 с.
158. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М. : Лабиринт, 1999. 288 с.
159. Пригодній С. М., Зіневич В. В., Матасова Ю. Р. Архетипна критика американської літератури: навч. посібник. Сімферополь: Кримський Архів, 2008. 256 с.
160. Присяжнюк Л. Ф. Свій/чужий в образній системі романів Г Гріна: семантико - когнітивний аспект [Текст]: автореф. дис. здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.02.04. Кив. нац. лінгв. ун-т. К.: [б. и.], 2007. 19 с.
161. Расстальна О. А. Вессекський цикл оповідань Т. Гарді: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 –література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 2011. 20 с.
162. Рымарь Н.Т. Поэтика романаун; [под ред. С. А. Голубкова]. Куйбышев: Изд-во Саратов . ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. 252 с.
163. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. Изд. 2-е, испр. М.: КомКнига, 2006. 320 с .
164. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М. : Книжный дом «Либроком», 2010. 320 с.
165. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. 343 с.
166. Самохина В. А. Современная англоязычная шутка: Монография. Х .: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2008. 356 с.

167. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. 155 с.
168. Современная английская новелла: [пер. с англ.]. М.: Прогресс, 1969. 495 с.
169. Сорокина В. «Я был автором рассказов» // Литературная учеба. 1984. №6. С. 214-218.
170. Стояновская Е. После ужина с бомбой. Грэм Грин // Иностран. лит. 1982. №9. С. 230-235.
171. Соловьева Н. М. Гуманизм Грэхемв Грина // Радуга. Киев, 1969. №4. С. 153-161.
172. Старцев А. Ценой потери // Иностран. лит. 1962. №2. С. 257-259.
173. Степанян Е., Степанян К. Между Гамлетом и Дон Кихотом: Размышления над книгами Марина Вальзера и Грэма Грина // Иностран. лит. 1985. №2. С. 172-178.
174. Суета сует. Пятьсот лет английского афоризма. М.: Изд-во «Руссико», ред. газеты «Труд», 1996. 352 с.
175. Танажко Л. Г. Эволюция творческого метода Грэма Грина: автореф. канд. дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук: 10.01.05 - литература Западной Европы, США и Австралии. Донецк: Донецк. гос. ун - т, 1972. 21 с.
176. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Т. Тмарченко // Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 512 с.
177. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений: В 2 т./ Под ред. Н.Т. Тмарченко // Т 2: Историческая поэтика. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 368 с.
178. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; [пер. с

- польск. С. Яковенка]. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. 531 с.
179. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студентов учреждений высшего профобразования; [под ред. Н. Д. Тмарченко]. М.: Академия, 2012. 254 с.
180. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва, 1977. 144 с.
181. Топоров В. Прозаик, проживший жизнь поэта // Грин Г. Цепой потери: [романы]. СПб: Амфора. ТИД Амфора, 2009. С. 5-18.
182. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 336 с.
183. Уилбер К. Интегральная теория искусства и литературы // Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира; [пер. с англ.]. М.: ООО «Изд-во АСТ» и др., 2000. С. 134-180.
184. Уотт А. Происхождение романа (1957): фрагменты книги; [пер. с англ. О. Ю. Анцыферовой] // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2001. №3. С. 147-172.
185. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 325 с.
186. Утехин Н. П. Жанр эпической прозы. Л.: Наука, 1982. 185 с.
187. Уэллек Р. Уоренн. О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. 325 с.
188. Федосій О. До проблеми ототожнення понять «новели» та «оповідання» // Наук. записки Тернопільської нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. 2014. Вип. 41. Літературознавство. С. 224-233.
189. Филюшкина С. Н. Меня создала Англия [послесловие к собранию сочинений Г. Грина] // Собрание сочинений в 6 томах. Т.6. М.: Художественная литература, 1992. С. 693-697.
190. Филюшкина С. Н. Современный английский роман. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун - та, 1988. 184 с.

191. Филюшкина С. Н. Сюжет и функции рассказчика в романе Г. Грина «Комедианты» // Сюжет и фабула в структуре жанра. Калининград, 1990. С. 103-111.
192. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 232-263.
193. Фрейденберг О. М. Поэтика сожета и жанра. М.:Лабиринт, 1997.418с.
194. Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1993. 96 с.
195. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
196. Цветнова Н.А. Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд: дисс... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. Балашов, 2006. 152 с.
197. Чернец Л. В. Литературные жанры. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 194с.
198. Чернышова Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. 336 с.
199. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Теоретико-методологічний погляд сучасну практику словесної культури: Наук. посібник. Чернівці: Книга-XXI, 2009. 284 с.
200. Честертон Г. К. Человек, который был Четвергом. Возвращение Дон Кихота. Рассказы. Стихотворения. Эссе: [пер. с англ.]. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ: АСТ Москва, 2006. 836 [4] с. (Золотой фонд литературной классики).
201. Шапсаль М. Грэм Грин о писателях; [пер. с франц. Е. Гусева] // Вопросы литературы. 1965. №4. С. 190-205.
202. Шарифова С. Ш. Жанровое смешение в романе: коммуникативно-социокогнитивный подход. М.: Московский Парнас, 2011. 400 с.

203. Шахова К. А. Грэм Грин. Антиколониалистские романы К. А. Шахова // Литература Англии. XX век; под. ред. К. А. Шаховой. К.: Изд-во при Киев. ун-те «Вища школа», 1987. С. 210-237.
204. Шекспир Н. Грэм Грин . [пер . с англ . Н. Трауберг) // Иностран . Лит . 1992. №7. С. 242-245.
205. Эйшишкина Н. Предвзятость закрывает дорогу истине // Вопр. лит. 1967. №2. С. 225-229.
206. Эйхенбаум. О. Генри и Теория новеллы//Литература. Теория. Критика. Полемика. Л.: Рабочая изд-во «Прибой», 1927. С. 166-209.
207. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / [отв. ред. А. П. Саруханян]; Ин-т лит-ры им. А. М. Горького РАН. М.: Наука, 2005. 541 с.
208. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество. К пониманию психологии архетипа младенца. Введение / Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат 1991. С. 103-124.
209. Adam, Jean-Michel. The Narrative Sequence: History of a Concept and a Research Area. University of Lausanne, 2011. 14 p.
210. Alateya M.M. On Bordering in Graham Greene's: Across the Bridge and Two Gentle People // Наукові праці: наук. журн. / Чорнос. нац. ун-та ім. Петра Могили; ред. кол.: О. В. Пронкевич (голоова) [та ін.]. Миколаїв, 2018. Т. 316. Вип. 304. (Філологія. Літературознавство). С. 6-10.
211. Alateya M. M. Poetics of Graham Greene's «The Invisible Japanese Gentleman» // Поетика художнього тексту: матеріал Всеукр. наук. конф., присвяченої 100-річчю Херсонського держ. ун-ту (Херсонб 19 травня 2017 р.) / Херсон. держ. ун-т; [ред.-упоряд. Л. Бондаренко, И. Немченко]. Херсон: Айлант, 2017. С. 33-34.
212. Allot K., Farris M. The art of Graham Greene. London: Hamilton, 1951. 253 p., portr.

213. Ashcroft B. Post-Colonial Studies: The Key Concepts. London: Routledge, 2007. 305 p.
214. Blanton C. Travel Writing: The Self and the World. New York, 2002. 148p.
215. Bal, Mieke. Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative / Trans. Christian van Boheemen. Toronto Press, 1985. 164 p.
216. Bennet, Andrew. Ed. Readers and Reading. New York: Longman Publishing, 1995.
217. Bergez D. L'explication de texte littéraire. 2-e ed. P.: Armand Colin, 2005. 207 p.
218. Bergonzi B. A study in Greene: Graham Greene and the art of the novel. Oxford University Press, 2006. 208 p.
219. Bertens, Hans. Literary Theory: the Basics. London: Routledge, 2003. 269p.
220. Birmingham W. Graham Greene criticism: A bibliographical study // Thought. Bronx, N. Y., 1952. Spring. P. 72-100.
221. Bleich, David. Subjective Criticism. Baltimore: John Hopkins University Press:, 1978. 95 p.
222. Bonheim H. The 200 genres of the short story [электронный ресурс] // Miscelanea: A journal of English and American Studies. 2001. Vol. 24. Literature, film and Cultural Studies. P. 39-52. URL:<http://www.miscelaneajournal.net/images/stories/articulos/vol24/Bonheim24.pdf>
223. Bordas E. et autres. L'analyse littéraire. Notions et repères. P.: Natan, 2002. 232 p.
224. Bowen, Elizabeth. The Faber books of modern stories. London: Faber and Faber, 1937. 554 p.
225. Bradbury M. The Modern British Novel. London: Penguin Books, 1994. 516p.

226. Bradbury M. Towards a Poetics of Fiction. An Approach through Structure. «Novel: A Forum on Fiction». Vol. 1 (No. 1, Fall 1967). 70 p.
227. Brennan M. Graham Greene: Fictions, faith and authorship. L.: Continuum, 2010. 192 p.
228. Bressler, Charles E. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice. New Jersey: Pearson Education, Inc., and Pearson Prentice Hall, 2007. 270 p.
229. Britannica. URL : <http://www.britannica.com>
230. Burgess A. English Literature. Cambridge: Polity Press, 2001-278 p.
231. Cartner D. Literary Theory. Harpenden: The Pocket Essentials, 2008. 160 p.
232. Cassis A. F. Graham Greene: An annotated bibliography of criticism. Metuchen, N. Y.; London: Scarecrow press, 1981. XX, 401 p.
233. Chapman R. The Vision of Graham Greene // Forms of Extremity in the Novel / Ed. by N. A. Scotte Jr. Richmond, Virg., 1965. P 75-94.
234. Childs Peter and Fowler Roger. The Routledge Dictionary of Literary Term. New York: Routledge, 2006. 253 p.
235. Collins A. S. English literature of the twentieth century. L. : Univ Tutorial press, 1956. 385 p.
236. Conversations with Graham Greene (Literary Conversations) / Ed. By Henry J. Donaghy. University Press of Mississippi, 1992. 208 p.
237. Cordesse G., Epstein E. Lebas G. Le Pellec Y. Etudes textuelles: Literature moderne de langue anglaise. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990. 280 p.
238. Couto M. Graham Greene: On the frontier. N. Y.: Palgrave Macmillan, 1990. 249 p.
239. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory. London: Penguin Books, 1999. 991 p.
240. Dalm R. A structural analysis of «The honorary consul» by Graham Greene. Amsterdam-Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V., 1999. 243 p.

241. Dannatt, K. *Life on a Border: The Psychological Journey without Maps and the Lawless Roads* [Electronic resource]. Oslo, 2004. URL: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25376/21910.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
242. Dellevaux R. *Graham Greene et «Le fond du probleme»*. Bruxelles: Editions «La lecture au foyer», 1951. 112 p.
243. De Vitis A. A. *Graham Greenc*. New York: Twayne, 1964. 175 p.
244. Diemert B. *Graham Greene's thriller and the 1930's*. Montreal; Kingston; London etc., Mc-Gill-Queen's University Press, 1996. 237 p.
245. Donnan H. *Borders: Frontiers of Identity, Nation and State/*. Oxford, New York: Berg., 1999. 182 p.
246. Erickson T. *Making Sense of Computer-Mediated Communication (CMC): Conversations as Genres, CMC Systems as Genre Ecologies // Proceedings of the 33rd Hawaii International Conferences of System Sciences*. Island of Maui: Hawaii, 2000. Vol.3. 301 p.
247. Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 2006. 264 p.
248. Fish, Stanley. *Self-Consuming artifacts: The Experience of 17th Century Literature*. Berkeley: University of California Press, 1972. 208p.
249. Fish, Stanley. *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 360p.
250. Finnē J. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980. 216 p.
251. Gale R. *Characters and Plots in the Fiction of Graham Greene*. N. C.: McFarland & Company, Inc., 2006. 363 p.
252. Gaiffe F. *Le rire et la scene francaise*. Geneve, 1970. 295 p.
253. Gaston G. M. A. *The Pursuit of Salvation : A critical guide to the novels of Graham Greene*. New York: Whitson Publishing Compange, 1984. 162 p.
254. Genette, G. *Narrative Discourse: An Essay Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980. 285 p.

255. Gibson J. «A» level notes on Graham Greene's «Brighton Rock». Cotton and Jarrett, 2008. 82 p.
256. Gillespie, Gerald. Novella, nouvelle, novella, short novel?, - A review of terms // *Neophilologus*, January 1967, Volume 51. Issue 1. P. 117-127. URL: <http://link.springer.com/artocle/10.1007%2FB01511303>
257. Gilvary D, Middleton D. *Dangerous edges of Graham Greene: Journey with saints and sinners*. L.: Continuum, 2011. 352 p.
258. Goetz-Sota G. *Manic-depressive dynamics and dramaturgy in the life of Grahum Greene: An author's battle with the devil within*. The Edwin Mellen Press, 2011. 212 p.
259. Gordon H. *Fighting evil: Unsung heroes in the novels of Graham Greene* Praeger, 1997. 160 p.
260. Greene, G. *A Sort of Life*. L: Vintage Classics, 1999. 157 p.
261. Greene, G. *Brighton Rock*. L.: Penguin Classics, 2004. 288 p.
262. Greene, G. *Chance for Mr. Lever* G. Greene. M.: Высш. шк., 1989. 127 с.
263. Greene, G. *Collected Short Stories / Twenty-one Stories; A Sense of Reality: May We Borrow Your Husband?* L.: Penguin Greene, 1986. 387 p.
264. Greene, G. *Complete short stories*. London: Penguin Books, 2005. 594 p.
265. Greene, G. *Doctor Fischer of Geneva, or the bomb party Graham*. L.: Penguin Books, 1981. 144 p.
266. Greene, G. *England made me*. L.: Penguin Classics, 1992. 208 p.
267. Greene, G. *Monsignor Quixote*. L.: Penguin Classics, 1992. 208 p.
268. Greene, G. *Mr. Lever court sa chance. Nouvelles completes. Vol. 1*. Trad. fr. P.: Robert Laffont, 2013. 556 p.
269. Greene, G. *L'homme qui volala Tour Eiffel. Nouvelles completes. Vol. 2*. Trad. fr. P.: Robert Laffont, 2013. 543 p.
270. Greene, G. *Our man in Havana*. L.: Penguin Classics, 2007. 256 p.
271. Greene, G. *Stamboul train: An entertainment*. L.: Penguin Classics, 1995. 224 p.
272. Greene, G. *The basement room short stories* M.: Высш. шк., 1970. 186 с.

273. Greene, G. *The captain and the enemy*. L: Penguin Classics, 2005. 224 p.
274. Greene, G. *The comedians*. L.: Penguin Classics, 1991. 288 p.
275. Greene, G. *The end of the affair*. L.: Penguin Classics, 2004. 192 p.
276. Greene, G. *The heart of the matter*. L.: Penguin Classics, 1995. 272 p.
277. Greene, G. *The honorary consul*. L.: Penguin Classics, 2008. 301 p.
278. Greene, G. *The human factor*. L.: Penguin Classics, 1992. 378 p.
279. Greene, G. *The man within*. L.: Penguin Classics, 2005. 240 p.
280. Greene, G. *The power and glory*. L.: Penguin Classics, 2003. 240 p.
281. Greene, G. *The quiet American*. L.: Penguin Classics, 1995. 192 p.
282. Greene G. *Travels with my aunt*. L: Penguin Classics, 1995. 272 p.
283. Greene, G. *Twenty-one Stories*. L. Penguin Books, 1980. 200 p.
284. Greene, G. *The Ways of Escape*. L.: Vintage Classics, 2004, 320 p.
285. Greene, G., Cassis A. F. *Graham Greene: Man of Paradox*. Chicago: Loyols Press, 1994. 507 p.
286. *Graham Greene in perspective: A critical symposium* / Ed. By P. Eriebach, Th. M. Stein. Frankfurt a./M.: P. Lang Verl., 1991.202 p, ill.
287. *Graham Greene: L'autre et son double: Entretiens avec M.-F. Allain*. Landon, Belfond, 1981. 260 p.
288. Gregor I., Lodge D. *Graham Greene // The english novel: Questions in literature/ Ed. by C. Watts*. London, 1976. P. 153-171.
289. Hayman R. *Le roman anglais d'apres-guerre // La literature anglaise d'apres-guerre*. Paris, 1995. P. 81-172.
290. Head D. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: University Press, 2002. 307 p.
291. Hill W. T. *Perceptions of religious faith in the work of Graham Greene*. N. Y.: Peter Lang AG, 2001. 691 p.
292. Hill M., Wise J. *The works of Grahame Greene: A reader's bibliography and guide*. L.: Continuum, 2012. 416 p.
293. Hindus, Milton. *Graham Greene Reports from Underground A SENSE OF REALITY by Graham Greene The New York Times.-1963. July,14. 1 p.*

294. Hirsch, E. D. Jr. *Validity in Interpretation*. Yale: Yale University Press, 1967. 287 p.
295. Hoskins R. *Graham Greene: An approach to the novels*. N.Y.: Garland Publishing Inc., 1999. 340 p.
296. Jacquemin G. *Litterature fantastique*. Paris: Fernand Nathan, 1974. 179 p.
297. Jouve V. *Poetique du roman*. [2e ed.] P.: Armand Colin, 2007. 238p.
298. Kelly R. M. *Graham Greene. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1992. 164 p.
299. Kohn I. *Graham Greene: The major novels*. Paolo Alto: Stanford honors essays in humanities, 1961. 54 p.
300. Kunkel P. L. *The labyrinthine ways of Graham Greene*. New York: Sheed a. Ward, 1959. 182 p.
301. Lacan, Jacques *Ecrits*. / Trans. Bruce Fink. London: W.W. Norton and Company, 2006. 878 p.
302. Lacan, Jacques *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* /Trans. Allan Sheridan, Ed. Jacques Alain Miller. New York: W.W. Norton and Company, 1998. 290 p.
303. Lamba B. R. *Graham Greene, his mind und ant*. New York: Apt boo;s, 1987. 102 p.
304. Land S. *The Human Imperative: A Study of the Novels of Graham Greene*. N. Y.: AMS, 2008. 48 p.
305. Laroque Fr. *Histoire de la litterature*. P.: PUF, 1997. P. 622-625.
306. Leibowitz Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Mouton, 1974. 137 p.
307. *Lexique des termes littéraires / Ouvrage dizige par Michel Jarrety*. P.: Livre de Poche, 2009. 475 p.
308. Lodge D. J. *The Novelist at the Crossroads und Other Essays on Fiction and Criticism*. L., Ithaca, 1971. 48 p.
309. Madaule J. *Graham Greene*. Paris: Editions du Temps present, 1949.320 p.
310. Malrieu J. *Literatture fantastique*. Paris: Hachette, 1992. 160 p.

311. Mauriac F. *Graham Greene // Mauriac F. Mes grands hommes.* - Monaco, 1949. (Engl. transl. by E. Pell in: *Mauriac F. Men I hold great*). New York, 1951. P. 124-128; Under the title: *Great men*. London, 1952. P. 117-122.
312. Miller R. H. *Understanding Graham Greene (Understanding contemporary British literature)*. University of South Carolina Press, 2011. 201 p.
313. O'Faolain S. *Graham Greene: I suffer, Therefore I Am // S. O' Faolain. The Vanishing Hero: Studies in Novelists of the Twenties*. London, 1956. P.73-97.
314. Pandit P. N. *The novels of Graham Greene: A thematic study in the impact of childhood on adult life*. New Delhi: Prentice books, 1989. 208 p.
315. Pange V. de *Graham Greene/Pref. De Francois Masuriac*. Paris: Editions universitaire, 1953. 127 p.
316. Patten K. W. Jr. *The relationship between form and religious ideas in the fiction of Graham Greene*. Boston: Boston univ., 1956. X, 275 p.
317. Pendleton, Robert. *Graham Greene's Conradian Masterplot: The Arabesques of Influence*. London: Macmillan Press, 1996. 181p.
318. Philippe I. D. *Cinquante-quatre nuances de Greene // Mr. Levercourtsachance. Nouvelles completes 1 / G. Greene : Trad. Fr. - P.: RobertLaffont, 2013. P. 7-12.*
319. Provine, Robert R. *Laughter: A Scientific Investigation*. Penguin Books, 2001. 272 p.
320. Pryce-Jones D. *Graham Greene: 2nd ed*. London: Oliver a. Lloyd, 1973. 126 p. (Writers and critics ser.).
321. Raskim, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Boston: D.Reidel Publishing Company, 1985. 284 p.
322. Reuter I. *Introduction à l'analyse du roman. 2-e édition entièrement revue et corrigée*. P.:Dunod, 1996. 179p.
323. Rischik J. *Graham Greene und sein Werk*. Bern: A. Francke Verl., 1951. 114 S. (Schweizer Anglistische Arbeiten).
324. Roson G. *Le rire*. P.:L'Essentiels Milan, 1998. 64 p.

325. Rostenne P. *Graham Greene: Temoin des tempa tragiques / Avec une lettre-preface de Graham Greene*. Paris: Julliard, 1949. 243 p.
326. Roston M. *Graham Greene's narrative strategies: A study of the major novels*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. 176 p.
327. Roy G. *Greene's «The power and the glory» and other works: A critical commentary*. New York: Simon a. Schuster, 1966. 112 p. (Monarch notes and study guide).
328. Sartre J.-P. *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*. New York : Washington Square Press, 1966. 864 p.
329. Sharrock R. *Saints, sinners and comedians: The novels of Graham Greene*. Tunbridge Wells, Kent.: Burns a. Oates; Notre Dame, Ind.: Univ. of Notre Dame press, 1984. 298 p.
330. Sheldon M. *Graham Greene: The Man Within*. L.Heinemann, 1994. 537 p.
331. Sheldon M. *Graham Greene: The Enemy Within*. Random House, 1995. 454 p.
332. Sherry N. *The Life of Graham Greene: Vol.1: 1904-1939*. L.: Penguin Books. 1990. 783 p.
333. Sherry N. *The Life of Graham Greene: Vol.2: 1939-1955*. L.: Penguin Books. 2004. 592 p.
334. Sherry N. *The Life of Graham Greene: Vol.3: 1955-1991*. L: Penguin Books. 2005. 944 p.
335. Smith G. *The Achievement of Graham Greene*. Brighton, Sussex: The Harvester Press Ltd.; Totowa, N.J: Barnes a. Noble books, 1986. 228 p.
336. Smith J. L. *Traveling on the edge: Journeys in the footsteps of Graham Greene*. St. Martin's Griffin, 2003. 320 p.
337. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective* [ed. Viorica Patea]. Rodopi, 2012, 355 p.
338. Spurling J. *Graham Greene*. London: Methuen, 1983. 80 p. (Contemporary writers).

339. Stratford Ph. Faith and fiction: Creative process in Greene and Mauriac. Notre dame, Ind.: Univ. of Notre Dam press, 1964. XII, 346 p.
340. Stratford Ph. Introduction // The Portable Graham Greene /edited by Philip Stratford. L.: Penguin Books Ltd, 2005. P. 9-15.
341. Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-structure. New York: Cornell University Press, 1977. 222 p.
342. The Portable Graham Greene / Edited by Philip Stratford. L.: Penguin Books Ltd, 2005. 560 p.
343. The Book of English Humor [Антология английского юмора: Сб. / Сост. А. Я. Ливергант. На англ. яз. М.: Радуга, 1990. 431 с.]. Moscow: Raduga Publishers, 1990. 431 p.
344. The Great English Short –Story Writers. Volume 1 / [ed. John Brown].F Q Books, 2014. 164 p.
345. Todorov Poetique de la prose: Nouvelles recherches sur le rēcit. Paris: Editions du Seuil, 1980. 189 p.
346. Tracey, Linda. Graham Greene: The link to fantasy. An M.A. thesis, McGill University, Montréal, 1992. 151 p.
347. Valette B. Le Roman. Initiation aux methods et aux techniques modernes d'analyse litteraire. P.: Nathan, 1992. 128 p.
348. Walter A. Tradition and Dream. The English and American novel from the Twenties to Our Time. L.: Phoenix House, 1964. 260 p.
349. West W. J. The Quest for Graham Greene. L.: Weidenfeld&Nicolson, 1997. 286 p.
350. Windham F. Graham Greene. London: Longman: Green, 1955. 318 p.
351. Wobbe R. A. Graham Greene: A bibliography and guide to research. York; London: Garland publ., 1979. XV1, 400 p., ill.

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Алатея М.М. Гоголевские мотивы в рассказах Грэма Грина / Махмуд Алатея// Філологічні науки: зб. наук. праць Полтавського нац. пед. ун-ту імені В.Г. Короленка. Вип. 25. Полтава, 2017. С. 70-75.
2. Алатея М. М. Жанровая специфика и поэтика новеллы «Корень зла» Грэма Грина // М. М. Алатея// Матеріали міжнарод. науково-практ. Конф., м. Київ, 27-28 січня 2017 р. Київ: Таврійський нац. ун-т імені І.В. Вернадського, 2017. С. 46-50.
3. Алатея М.М. Религия как возможный миф в рассказе Грэма Грина «Последнее слово»// Миф у художній свідомості та культурі ХХ ст. (ІІ Мішуківські читання): Матеріали міжнарод. наукової конференції, м. Херсон, 13-14 жовтня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 16-19.
4. Алатея М.М. Типология комического в short stories Грэма Грина/ М.М. Алатея// Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. Матеріалів конференції] (Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.) / [гол.ред. О.П.Новик]. Бердянськ, 2017. С. 7-9.
5. Алатея М. М. Форми художнього втілення закордонних вражень Грэма Грина в його short stories //Наукові праці : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол. : О. В. Пронкевич (голова)[та ін.]. Миколаїв, 2018. – Т. 316. Вип. 304. (Філологія. Літературознавство). С.6-10.
6. Алатея М.М.Х. Graham Green as a Master of Short Story: «The End of The Party» as an Example//Актуальні проблеми соціальних комунікацій та мистецтвознавства: Зб. наук праць У 3-х Т. Т.3:«Теоретичні та прикладні аспекти викладання іноземних мов, перекладу, психології та світової літератури». Київський міжнародний ун-т. Київ, 2018. С.123-132.

7. Alateya M.M. Poetics of Graham Greene's «The Invisible Japanese Gentlmen»// Поетика художнього тексту: матеріали Всеукр. наук. конф., присвяченої 100-річчю Херсонського держ. ун-ту (Херсон, 19 травня 2017 р.)/ Херсон. держ. ун-т; [ред.-упоряд. Л. Бондаренко, И. Немченко] Херсон: Айлант, 2017. С. 33-34.
8. Алатея М.М. Short Story «The Root of Evil» Грэма Грина: жанр и поэтика// Path of Science. Vol 4, №9 (2018). P. 1001-1008. URL: <http://pathofscience.org/index.php/ps/index>
9. Алатея. Short stories Грэма Грина: к постановке проблемы/ А.Д. Михилев, М.М. Алатея// Літератури світу: поезика, ментальність і духовність: зб. наук праць Криворз. Держ. Пед. ун-ту. Кривий Ріг, 2017. С. 84-95.
10. Mahmood M. Al Alateya On Bordering in Graham Greene's: Across the Bridge and Two Gentle People// Наукові праці : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол. : О. В. Пронкевич (голова) [та ін.]. Миколаїв, 2017. Т. 289. Вип. 301. (Філологія. Літературознавство).С.10-13.

ДОДАТОК Б

НАУКОВІ РАБОТИ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

Міжнародні: Міжнародна науково-практична конференція «Таврійські філологічні наукові читання» (м. Київ, 27-28 січня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (м. Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.), Міжнародна наукова конференція «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.»: II Мішуківські читання (м. Херсон, 13-14 жовтня 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Концептуальні проблеми розвитку філологічних наук у сучасному полікультурному просторі» (м. Київ, 21-22 вересня 2018 р.).

Всеукраїнські: Всеукраїнська науково-практична конференція «XIII Гоголівські читання» (м. Полтава 3-4 квітня 2017 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (м. Миколаїв, 28 квітня 2017 р.) , Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» (м. Херсон, 19 травня 2017 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Літератор-емігрант і мандрівник: свідомість, ідентичність, пам'ять у змінному краєвиді» (м. Миколаїв, 27 квітня 2018 р.).

Міжвузівські: I Міжвузівська науково-практична конференція «Теоретичні та практичні аспекти викладання іноземних мов, перекладу, психології, та світової літератури» (м. Київ, 28 лютого 2017 р.).