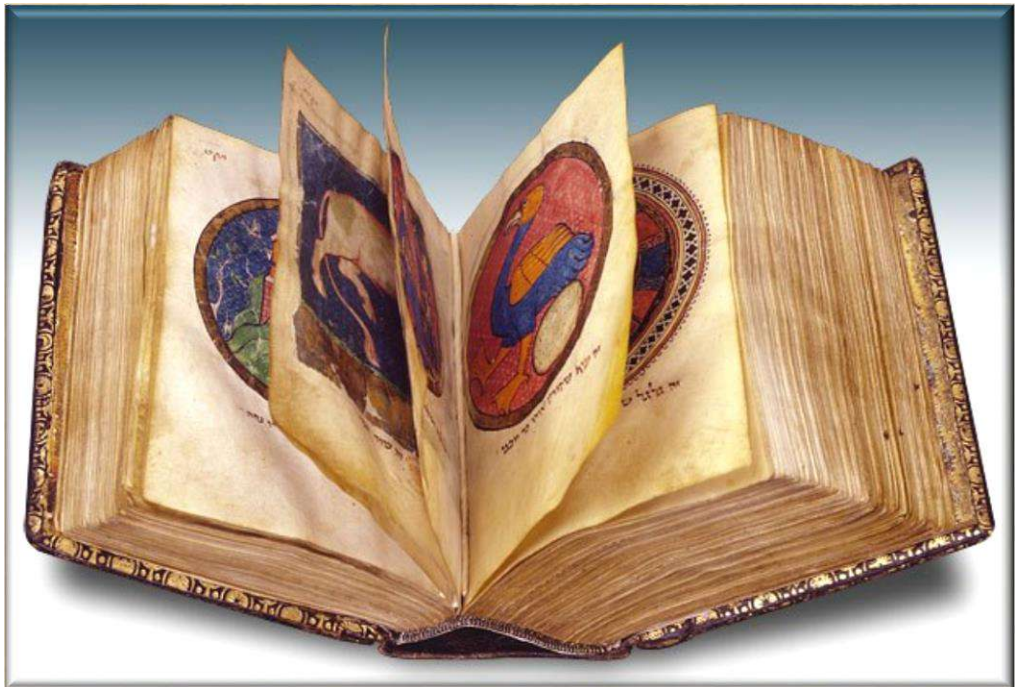


Київський університет імені Бориса Грінченка
Інститут філології

MANUSCRIPT



КЛАСИЧНА СПАДЩИНА І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ КАФЕДРИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2019, №1 (7)

MANUSCRIPT:
КЛАСИЧНА СПАДЩИНА
І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

Заснований у 2015 році

Серія: філологія
Випуск: 1 (7)

Рік: 2019

Головний редактор: *Ковбасенко Ю. І., канд. філол. наук, професор*

Редакційна колегія:

Анненкова О. С., д-р філол. наук, проф.

Бігун О.А., д-р філол. наук, проф.

Бондарева О. Є., д-р філол. наук, проф.

Брацкі Артур Себастьян, д-р філол. наук, проф.

Бровко О. О., д-р філол. наук, проф.

Васьків М. С., д-р філол. наук, проф.

Гальчук О.В., д-р філол. наук, доцент (випусковий редактор)

Дроздовський Д.І., канд.філол.наук, ст.наук. співробітник

Єременко О. В., д-р філол. наук, проф.

Корнієнко О. О., д-р філол. наук, проф.

Корнійчук В. С., д-р філол. наук, проф.

Кузьменко В. І., д-р філол. наук, проф.

Мазоха Г. С., д-р філол. наук, проф.

Михед Т. В., д-р філол. наук, проф.

Ойцевич Гжегож, д-р гум. наук, проф.

Погребенник В. Ф., д-р філол. наук, проф.

Поліщук Я. О., д-р філол. наук, проф.

Пронкевич О. В., д-р філол. наук, проф.

Торкут Н. М., д-р філол. наук, проф.

Шевчук Т.С., д-р філол. наук, проф.

Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес /
Редкол: Ю. І. Ковбасенко (голов. ред.), О.В.Гальчук (видавничий редактор) та
ін. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2019. № 1(7). 80 с.
укр., біл., рос., англ., франц., нім., пол.

*Наукове видання містить статті, повідомлення та рецензії українських
і зарубіжних учених у галузі історії та теорії літератури, літературної
критики та порівняльного літературознавства.*

*Свідоцтво про державну реєстрацію видане
Державним Комітетом інформаційної політики, телебачення та
радіомовлення України.*

Серія ДК № 1001 від 31 липня 2012 року

**Головний редактор
Ю. І. Ковбасенко**

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ISBN 966 – 7486 – 15 – X Київський університет імені Бориса Грінченка

З М І С Т

LECTURA SACRA

- **ГОРДОН Олександр.** ФІЛОСОФСЬКА ТА ЕСТЕТИЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ).....5

IN MEMORIA

- **МАТЮШКІНА Тетяна.** ВСЕВОЛОД ТКАЧЕНКО – «ПОСОЛ УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА»: «ПОСЛУЖИТИ ДУЖИМ ПОЕТИЧНИМ РЯДКОМ СВОЄМУ НАРОДОВІ»....17

ЛЮДИНА І СВІТ У СВІТІ ТЕКСТІВ

- **СТЕПАНЦОВА Софія.** ТЕКСТОВІ ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ОПІВНІЧНІ ДІТИ»27
- **ТОЛСТОКОРОВА Євгенія.** ПРОБЛЕМА ОСОБИСТОСТІ В РОМАНІ Ф.С.ФІЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ».....32
- **ПАНТЕЛЕЙЧУК Ольга.** ПРОБЛЕМА ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ В РОМАНІСТИЦІ ЖОРЖ САНД.....36

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В ОБ'ЄКТИВІ ДОСЛІДЖЕННЯ

- **МАВРЕНКОВА Марина.** СИНТЕЗ МІФОЛОГІЧНИХ І РЕАЛІСТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. К. РОУЛІНГ).....42
- **ВАНСОВИЧ Яна.** ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ РОМАНУ О. ХАКСЛІ «ЯКИЙ ЧУДЕСНИЙ СВІТ НОВИЙ».....47
- **СМАКОВСЬКА Вікторія.** ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ «МІСЦЕВОГО КОЛОРИТУ» В РОМАНІ ГРЕГОРІ ДЕВІДА РОБЕРТСА «ШАНТАРАМ».....53
- **АНТОНЕНКО Анна.** МІФ У ПРОЗІ ФРІДРІХА ДЮРРЕНМАТТА.....57
- **ЛУГАЙ Валерія.** БЛАЗЕНЬ ПРО ВІЙНУ: ПОЕТИКА РОМАНУ Г. БЬОЛЛЯ «ОЧИМА КЛОУНА».....62
- **СЕВАСТЬЯНОВА Софія.** МАРИНІСТИЧНИЙ ТЕКСТ У РОМАНІ А.БАРІККО «МОРЕ-ОКЕАН».....66
- **МОТРЕНКО Олена.** ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В РОМАНІ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ».....70
- **ДОГАДІНА Вікторія.** ДИСКУРС ТРАВМИ В РОМАНІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР «СЕРЦЕ-ЗВІР».....75
- **Про авторів**.....81

*Публікації цього номера репрезентують дослідження
в руслі спільної наукової теми кафедр
світової літератури та української літератури і компаративістики
«Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах»*

LECTURA SACRUM

УДК 821.161.2-1.09:111

Гордон Олександр

ФІЛОСОФСЬКА ТА ЕСТЕТИЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ)

У статті «Філософська та естетична ідентичність української літератури» на матеріалі сучасної української поезії 1980 – 1990-х років розглядається філософська та естетична екзистенція творчості чільних представників покоління вісімдесятників, перші книги яких випередили «на декілька років проголошення незалежності України». Здійснена спроба ідентифікувати та узагальнити поетичні парадигми нових поколінь українських поетів доби незалежності.

Ключові слова: ідентичність, українськість, українська поезія, літературне покоління, вісімдесятники, дев'ятдесятники, екзистенція, міф, текст, поетичний простір.

In the article "Philosophical and aesthetic identity of the modern Ukrainian literature" on the materials of Ukrainian poetry (80-90s of the XX-th century) the philosophical and aesthetic existences of the leading representative creativity of the Eighties generation, whose first books were ahead of "literally several years after the proclamation of Ukraine's independence", are considered. An attempt has been made to identify and generalize the paradigms of Ukrainian poet's generations of the age of independence.

Key words: identity, Ukrainian, Ukrainian poetry, literary generation, Eighties, Nineteenth, existential, myth, text, poetic space.

Українська ідентичність (українськість) – історично сформована адаптивно-еволюційна система ознак і властивостей, які вирізняють українську людину, українську спільноту і українську культуру з-поміж інших аналогічних об'єктів (феноменів). Ідентичність – одне із базових понять філософії, воно видається настільки очевидним, що його можна пояснити хіба синонімом: «сказати «х» та «у» ідентичні, все одно, що сказати – вони одна і та ж річ».

Системотвірним фактором буття українства як великої соціальної групи є українськість в її етнічній, культурно-мистецькій, громадсько-політичній та інших формах.

Українська ідентичність визначається наявністю хоча б однієї з чотирьох ознак: 1) етнічне походження та самоідентифікація; 2) усвідомлення спільної з іншими представниками українського етносу історичної долі та

часової перспективи; 3) залучення в український культурно-інформаційний простір; 4) свідома діяльність з поширення української культури.

У першому та другому випадках ідеться про ідентичність як соціально-психологічну основу українства; у третьому та четвертому – про активні прояви українськості, себто діяльність, присвячену поширенню форм та ідей української культури.

За ієрархією ідентичності можна розташовувати у такому порядку: родова, регіональна, етнічна, національно-культурна, цивілізаційна. Найвищий рівень – цивілізаційний. С. Гантінгтон основою цивілізаційних орієнтацій називає релігію і мову. Досліджуючи цивілізаційні орієнтації українців, він говорить про наявність в Україні цивілізаційного розлому: з одного боку, українська мова і греко-католицизм, а з другого – російська мова і православ'я. Базова ідентичність, тобто виражена в мові індивіда символічно-ціннісна система національної культури, є відправним пунктом для розуміння культурного розлому в Україні.

У вирішенні проблеми ідентичності такі видатні мислителі, як М. Гайдеггер, М. Бубер, Х. Арендт та інші великого значення надавали спілкуванню, яке виступає основою самосвідомості. Сьогодні не викликає сумніву, що спілкування є певним посередником між людиною та суспільством. Тому у вирішенні проблеми самоідентичності варто виокремити філософську позицію, яка завдяки соціальному характеру є основою комунікативної дії. Згідно з Ю. Габермасом, принципова відмінність комунікативної дії від усіх інших видів дій полягає в тому, що вона орієнтована не на успіх, а на пошук взаєморозуміння між різними соціальними суб'єктами. При цьому кожен із таких суб'єктів є носієм певної системи цінностей, які координуються соціальними механізмами духовної сфери суспільства. Якщо виникають ціннісні конфлікти, то вони є конфліктами між цінностями етичної, естетичної й релігійної сфер і складають невід'ємну частину суспільного життя, формуючи зміст ідентичності. Естетична вартість твору може бути значущою лише в контексті історичної еволюції мистецтва. Г. Брех зауважував, що всі твори необхідно порівнювати, тобто перевіряти їх ідентичність шляхом порівняння з іншими творами у просторі і часі.

Концепт ідентичність як складова самосвідомості та ідентифікації поета, як механізм соціалізації індивіда, професійного самовизначення й усвідомлення власної єдності з професією літератора та потенційними читачами сприяє становленню взаємозв'язків у культурному просторі України в парадигмі ланцюжка «поет – читач – народ – держава».

Покоління письменників проявляють свою ідентичність у взаємозв'язках між собою та епохою. Можна виокремити кілька типів самоідентифікації поетів: 1) філософська ідентичність покоління; 2) естетична ідентичність покоління; 3) поетична ідентичність покоління; 4) ідентичність простору і мови автора.

Кожний поет творить у певному геополітично-історичному, філософському, естетичному просторах і в територіальних межах функціонування рідної мови та екзистенції поета. Поетична незалежність

України, незалежність її етнічно-культурного естетичного простору від зазіхань російської імперської політики постійно виборювалась упродовж останніх ста років. Велика поезія, як і визначні поети, завше непідвладна політичним режимам, але повної національно-культурної незалежності ніколи не можна досягнути в умовах окупації. Українська національно-культурна незалежність 1920-х років була повністю розчавлена в 1930-х роках, а поетична свобода почала відновлюватись лише з настанням політичної відлиги 1960-х. У другій книзі «Історії української літератури ХХ століття» В. Моринець пише: «Якщо вдатися до спроби загальної естетичної оцінки, то можна сказати, що 60-ті повернули поезії *об'єкт* осмислення (конкретну людину в реальному житті), а 80-ті – *суб'єкт* (індивідуум в усій неповторності притаманного йому мислення й світовідчуття)».

Після «золотого віку» української поезії (1920-1930-ті рр.) найбільше вражає творчість шістдесятників і сімдесятників та поетів «срібної» епохи поезії ХХ століття (1980 – 1990-ті рр.). Поетична система кожного митця сягає своїх джерел і коріння в найближчому філософському та естетично-буттєвому просторах і малої, і великої Батьківщини. Кожен поет проходить через процес ідентифікації своєї екзистенції та самосвідомості з тим життєвим простором, у якому він функціонує. Для кожного українського поета – це передовсім простір функціонування української мови та українського читача.

Українська поезія періоду незалежності формувалася, передовсім, вісімдесятниками і дев'ятдесятниками. Так вже склалося, що видання перших книг вісімдесятників випередило буквально на декілька років проголошення незалежності України. Власне, ці книги ідентифікуються з процесами творення української літератури доби незалежності.

Основними представниками-засновниками цієї літератури стали Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Тарас Федюк. Тарас Федюк найшвидше з вісімдесятників стартував окремою книгою. І тому з тріади цього покоління поетів-лауреатів Шевченківської премії випадає розглядати творчість Федюка першою, хоча його широка популярність починається вже з третього тисячоліття, особливо після виходу «Трансністрії». Упродовж багатьох років Федюк виробляв власний органічний поетичний стиль, який вдосконалював від книги до книги з початку 2000-х років. У статті Г. Штоня «Поезологос Тараса Федюка» (УЛГ, № 24 від 30.11.2018) відомий літературознавець наголошує: «Усяк віршолоб, віршофілософ і віршопрактик зчаста нагадує метелика, приреченого на сповнене смертельних небезпек ширяння між небом і павутинням, яке дихає вітром, вилискує сонячністю, виглядає ніжним крихким і ранимим. Ім'я тому павутинню концептологія зчитки віршів як однієї з найдивніших (і найдавніших) духоіпостасей Життя. Павуком у цьому різновиді зіткнень сенсової ефірності і понятійної сталості виступає Розум, який неминуче мертвить те, що опиняється в його сітях».

Сьогодні поезія Тараса Федюка – це справжній потік емоцій і свідомості (або ж підсвідомості), який, зазвичай, не контролюється розумом, а підвладний передовсім його величності Поетичній Інтуїції. Поетичне чуття Федюка у кращих його віршах фактично бездоганне. Його поетичний голос

виділяється на фоні тисяч голосів своїм оригінальним звучанням, яке співзвучне сучасній глобалістичній епосі. Філософська та естетична ідентичність творчості Тараса Федюка і нашої швидкоплинної епохи вдячно відгукується та акцентується у свідомості сучасників. Слід наголосити на тому, що навіть мова творів Федюка найсучасніша з-поміж усіх справжніх поетів. Поет балансує на грані фолу літературної мови, тусівково-модного сленгу і не зовсім літературних висловлювань:

*двері гнилі випадають з хат
скло випадає з вікон
ні вашінгтону ані махат-
ми ганді ні чоловіка*

*жменя господня єгипетських кар
повна і Бог у фейсбуки
пише: «це Україна, карл,
це Україна – суки!»*

Обігрування ментальностей сучасників, їхнього екзистенційного досвіду і практики буття – це основна складова методів творчості Федюка, яка наближає його до молоді і водночас не розриває зв'язків із середнім, його власним, поколінням читачів, на відміну від творчості Жадана, прихильниками якої є передовсім молодь до сорока років.

Поезія Федюка і сьогодні надивовижу сучасна, так само, як на рубежі ХХ – ХХІ ст. сучасною була поезія Ігоря Римарука та Василя Герасим'юка, яка сформувала ціле покоління поетів-дев'ятдесятників і двотисячників, що нині вимальовують (і фіксують) контур української літератури ХХІ століття.

У своєму знаковому вірші «Коса» Василь Герасим'юк звертається сам до себе і до читачів:

*Я сказав собі так: «Ти не зодчий цих стін.
Ти народжений жінкою в муках, ти син
нерозумний, що падав і падав».
І було мені так: ранок, вечір – одне.
Ті забули мене, що любили мене.
Я упав. Я зламався. Я зрадив. (...)*

*Що потому, вояче? «Потому нема.
Чи цікавить героїство? тортури? тюрма?
Може, зрада? відступництво? Може,
доля кожного з нас аж по нинішній час?
Міг би я розказати про кожного з нас,
але це тобі не допоможе».*

Ідентичність творчості Василя Герасим'юка як поета і його екзистенції як сина Прикарпаття проявляється в багатьох його віршах. Але багатство їх поетики виражається в розмаїтті поетичних форм: тут і традиційні римовані

вірші, і сонети, і поеми, і верлібри, і рефлексії на перегляд фільмів видатних режисерів ХХ ст., наприклад, Мікеланджело Антоніоні. Філософське багатство його поезики не зводиться лише до поезики малої батьківщини, а й до поезики людини ХХ століття з усіма відповідними філософськими та естетичними ідеалами.

Василь Герасим'юк не лише чудовий лірик, а й поет-філософ – «поет у повітрі», автор епічних поем про свою малу батьківщину. Ортега-і-Гассет писав, що епос – «це не спогади про минуле, а ідеальне минуле». Герасим'юк, наче літописець, у своїх поемах створив ідеальне минуле гуцулів і, як сказав би той самий Ортега-і-Гассет, «зберіг абсолютну дистанцію між міфічним вчора і реальним сьогодні». Тому його поезія непроминальна.

Ігор Римарук – легенда поетичних 1980-х. Одна з чільних постатей того потужного руху, який поставив невтішний діагноз імперії зла. Фактично творчість Т. Федюка, В. Герасим'юка та І. Римарука випереджає здобуття незалежності Української держави проголошенням її поетичної незалежності ще з кінця 1980-х років. Загалом літературне ХХ століття завершується добою поетичної незалежності України, до якої спричинилися передовсім ці три творчі постаті.

Їх називали «метафористами» або «вісімдесятниками». Під такою назвою в Канаді вийшла впорядкована Ігорем Римаруком антологія їхніх поетичних текстів. Як пише Кость Москалець, поезія Ігоря Римарука «має чітко встановленого адресата – філолога й естета, може, так само поета, здатного належним чином оцінити численні перлини Римарукової «гри в бісер», – досить переглянути, скажімо, його епіграфи з Миколи Зерова, Юрія Клена, Олега Ольжича, Євгена Плужника та ін., або його присвяти Василеві Герасим'юкові, поетам Нью-Йоркської групи, Миколі Воробйову...».

Римарук вчився в багатьох українських та європейських поетів. Його стиль письма не компілятивний, він сповідує високо-естетичне багатостильове поєднання кращих творчих методик – від неокласичних зразків до естетики постмодернізму. Римарук здійснив переворот в українській поезії, створивши нову поетичну мову кінця II-го тисячоліття, якою й до сьогодні користуються українські поети. Він виробив новий естетичний канон і увійшов до нього першою цеглинкою в розбудові естетичної незалежності України. Безумовно, орієнтуючись на (нео-)класику, він постійно оновлював і поглиблював свою поетичну естетику. Для нього неокласик Микола Зеров – «перший (за даром) поет».

В останнє десятиліття творчості Римарук від герметичності «Бермудського трикутника» повертається до чистої прозорої лірики. Римарук любив товаришів, але своєю душею творчої особистості завше був наче монах, що закривається в келії слова. За ним завше гнався вовкодав «підлих і скупих часів» епохи постійних перемін, який усе ж передчасно наздогнав його. Але «легка хода» Римарукової поетичної творчості завжди була спрямована в добу поетичної незалежності України.

Після покоління вісімдесятників в добу творчої активності вступає нове покоління українських письменників – дев'яностники, більшість із яких

народилася після 1968-го, ба навіть у середині 1970-х років. Як молоді люди вони вже формувалися в останні роки боротьби за незалежність України (у 1987 – 1991рр.) та в умовах проголошеної незалежної держави.

Із другої половини 1980-х років в українську літературу було повернуто імена репресованих і незаслужено замовчуваних письменників. Увесь цей пласт справжньої літератури, який «переховували» у спецфондах, вирвався на вулиці і у вільний доступ читальних залів бібліотек. І те, що всіма правдами і неправдами поступово відшуковували, щоб прочитати, в умовах совєтської держави старші покоління поетів (шістдесятники, сімдесятники, вісімдесятники), те все «звалилося» на голови молодших поколінь воднораз. До цієї української літератури додалася також поезія Західної Європи та Америки, яка до кінця 1980-х була просіяна радянськими органами й виходила ерзац-виданнями, як правило, авторства пролетарських та комуністичних поетів.

Цьому поколінню були до вподоби нові для України віяння європейського літературного постмодернізму. І воно з головою занурилося в цей океан світової поезії, частенько не відчуючи усіх підземних течій європейської літератури та глибин і дна справжньої, своєї рідної, української літератури, яка впродовж десятиліть поставала зі сторінок підручників у спотвореному вигляді.

Покоління дев'ятдесятників – це передовсім 20-30-літня молодь, яка за адресата власної поезії обрала своїх ровесників. Тобто юних представників майбутніх мистецьких об'єднань, що вже наступали на п'яти творчим особистостям, які пройшли випробування часом.

У книзі Павла Вольвача «У Києві» знаходимо й таке поетичне визначення, яке можна застосувати до надто «активної» творчості молодих:

*Світи гудуть мостами й біржами,
та не заглушують любов.
Слова ідуть. Та вже не віршами,
а щось, як промисел, немов.*

Писання віршів за останнє десятиліття дійсно перетворилося на такий собі бездуховний емоційно та естетично бідний «промисел». Але це лише «перевитрати» процесу росту. Безумовно, молодь хотіла подібатися молоді. Безумовно, молодь лише ознайомлювалася зі справжньою літературою і тільки починала її засвоювати. Вони були юні, радісні, закохані в нове, незалежне і неконтрольоване молоде життя та намагалися знайти нові сфери для самоствердження і прояву своїх творчих можливостей.

У вірші «Переваги окупаційного режиму» Сергій Жадан змалював екзистенцію українського життя початку і середини 1990-х. Покоління молоді, яке ковтнуло свіжого вільного повітря справжньої європейськості, уже не сприймало засад тоталітарного суспільства, але іще й не знайшло і не обрало єдино правильного шляху для розвитку держави та власного творчого зростання. Зрештою, і сам вірш нагадує за тематикою, послідовністю змісту і формою твір Йосипа Бродського «Кінець чудової епохи», лише на естетично

спрощеному рівні. Власне, як ствердив Сергій Жадан, «стрімкий юнак, легке дитя ерекцій» почав вибудовувати таку ж, як і він сам, «студентську» українську «естетичну» незалежність.

А скільки у нас залишилось ще не прочитаних або не повністю прочитаних поетів? Володимир Базилевський у вступі до суб'єктивної антології «Стріла» писав: «Ми не знаємо наших поетів. Тривала недоступність текстів у їхній повності й неспотвореності, догми часу, стереотипи оцінок, ними породжених, інерція сприйняття, як і багато іншого, призвели до таких викривлень і зміщень наголосів, що другорядне посіло роль головного, а головне обтиналося до лінійності стовпа». А скільки маємо чудових «поетів-самітників», поетів-перекладачів, які фактично не увійшли в жодне покоління, але писали і пишуть високовартісні вірші, ще й при цьому талановито перекладають українською мовою класичну європейську поезію. Серед цих багатьох імен виокремлю передовсім того ж Володимира Базилевського, Станіслава Чернілевського, Богдана Смоляка, Василя Кухту, Наталію Горішну, Любов Проць, Олену О'Лір, В'ячеслава Гука, Сергія Осоку.

Найбільша проблема в українській літературі виникає з виведенням канону поетів, які народилися вже в роки незалежності. Оскільки вони дуже часто відходять від традицій української поезики XIX-XX століть і «напливають» на традиції західноєвропейської поезії постмодерної епохи, недоімплементовані в сучасні українські реалії.

На жаль, у нинішніх умовах знизилася роль критики і літературознавства як основного формотвірного сегмента української літератури. Роль формотворця смаків і напрямів в літературі перейняли на себе провідні українські видавництва. Наша література втрачає свою первинність (духовність). У той же час розвивається начебто у вигляді верлібру такий собі всеїдний прозовий авангард, який нічого не має спільного з поезією.

Можна виокремити три фактори зміни і формування ідентичності нових літературних поколінь: наявність покоління з новим духовним досвідом; наявність нового історичного тла цього покоління або ж сформованість нової епохи; наявність оновленої частково й попереднім поколінням поетичної мови. Термін формування нового покоління коливається в межах 20-25 років, тобто в межах функціонування двох поколінь читачів, які зачитуються книгами (молодших і старших). Одне літературне покоління дорівнює двом читацьким – власне, оці різновікові групи читачів сприяють остаточному утвердженню літературного покоління. Найвищого розвитку національна література може досягти тоді, коли її пік збігається з вершинним етапом світової літератури. Так було в 1920 – 1930-х роках. І тоді, коли з цим збігається і зрілість (вікова та духовна) сучасного покоління.

Визначальним є те, що новітня українська поезія співзвучна незалежній державі, народилася приблизно на десяток років раніше української незалежності, проголошеної 1991 року. Можна багато говорити про українську поезію XX століття, але, безумовно, поезія незалежної України розпочинається насамперед із творчості Василя Стуса та вісімдесятників Ігоря Римарука і Василя Герасим'юка. Стус навернув українську поезію до

європейських традицій та класичних зразків творчості передовсім німецькомовної поезії (Й.В. Гете, Ф. Гельдерлін, Р.М. Рільке, П. Целан). А вісімдесятники зуміли цю традицію наповнити і традиціями української поезії доби розстріляного відродження, і новітніми традиціями Нью-Йоркської та Київської шкіл поезії.

Коротко і влучно це висловив представник молодшої генерації української поезії Сергій Жадан: «Вісімдесятники в українському варіанті змогли більш-менш безболісно і цілісно об'єднати школу класичної української поезії (мова йде не стільки про досвід їх попередників-шістдесятників, скільки про невиявлені повністю, але при цьому виключно плідні і потужні модерні і авангардні поетичні практики минулого століття) з досвідом світової сучасної версифікації і потенційним фронтом вже нової літератури, яка закономірно повинна була виокремитися після 1991 року. Ігор був безпосередньо пов'язаний з тим дивним і багато в чому суперечливим проектом, яким є сучасна українська література...»

Щодо творчості Римарука справедливо висловилося і поетка та літературознавець Тетяна Буніна: «...Римарук зійшовся з реальністю в образі інтелігента, Дон Кіхота Думки... Вразливість, а пізніше й ураженість його ліричної свідомості споріднює з душевною упередженістю І. Анненського – і, як тепер бачимо, настільки ж велика посмертна цінність його «наставництва». Напевне, він завжди був предтечею – Служителем Абсолютного Слова». Творчість Ігоря Римарука дала поштовх до розвитку української поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст. і спонукала молодь до власної поетичної форми та поетичного слова.

Після вісімдесятників про себе заявило вже два творчих покоління і починає заявляти третє, але, на жаль, тієї цілісності поєднання різних традицій і практик із новаторством у творчості наймолодших майже не простежується. Бо, як пише Віктор Неборак у передмові до книжки вибраного Василя Герасим'юка «Кров і легіт»: «У неживому повітрі поет задихається і колись таки задихнеться. Це єдина подія перенесена з майбутнього, – поетові колись доведеться задихнутися і покинути повітря «зі свічкою в руці». Отже, літати всечасовим повітрям поет може лише в минулі часі. Теперішнє з тяжким неживим повітрям щоразу менше надається навіть до дихання, а не те що до перельотів».

З погляду літературного процесу в момент проголошення незалежності України склалася оригінальна мистецька ситуація, яка характеризувалася такими особливостями: 1) наявністю в літературному процесі дієвих шістдесятників і сімдесятників; 2) народженням у кінці 1980-х – на початку 1990-х нової поезії вісімдесятників, суголосної з європейськими традиціями; 3) існуванням в літпроцесі поетів і критиків застарілої радянської формації, які тією чи тією мірою «викривляли» процес відродження української літератури і народження нової «незалежної» української поезії; 4) наявністю і творчою практикою різнопоколінневих «непублічних» поетів, твори яких із різних причин, у тому числі й ідеологічних, не публікувалися, або самі поети обирали «внутрішню еміграцію» в 1970-х – на початку 1990-х рр.; 5) «повернення» в

літпроцес незалежної України творчості поетів і критиків 1920-х – 1930-х рр. та інших, які замовчувалися тоталітарною системою; 6) критика і літературознавство проявили повну «розгубленість» у нових умовах і виявились неготовими до всіх цих змін, «аналізуючи» окремі книги, а не увесь літпроцес у цілому.

Проаналізувати дискурс поколінь в українській поезії можна також, якщо звернутися до виданих останнім часом хоча б таких трьох важливих антологій, як «Антологія української поезії XX століття: від Тичини до Жадана» (К., 2017, упорядник І. Малкович), «Ущільнений простір»: антологія поезії журналу «Київ» (К., 2017, упорядник Т. Зарівна), «Антологія молодой української поезії III тисячоліття» (К., 2018, упорядник М. Лаюк). Якщо упорядник першої антології намагається об'єднати під однією обкладинкою увесь «неохопний» український поетичний материк XX століття, то Теодозія Зарівна зуміла виокремити 14 найоригінальніших сучасних поетів різних поколінь (В. Голобородько, Ю. Буряк, Д. Кремень, М. Семенюк, Т. Федюк, В. Слапчук, О. Гордон, І. Павлюк, Н. Пасічник та ін.).

Як наголошено в анотації до антології, впорядкованої М. Лаюком, у ній «представлено вибрані вірші понад 70-ти найпомітніших молодих українських поетів, чий творчий шлях розпочався у III тисячолітті». Безумовно, у цій антології поміж справжніми поетами, на жаль, представлено і багатьох юних «віршописців» із певних літературних тусівок. Одними з кращих видаються добірки К. Калитко, І. Шувалової, О. Мамчич. Але слід наголосити, що, очевидно, через молодість і необізнаність М. Лаюк не включив до цієї антології багатьох талановитих молодих поетів із різних регіонів України, які успішно могли б замінити не одного «віршописця» з цієї антології, який «дико» укладає рядки, а не пише поезії. Передовсім я маю на увазі представників «львівської» школи поезії, хоча б Володимира Биня та Ірину Бандурович, які прикарпатцеві М. Лаюку, очевидно зовсім невідомі. Бо, наприклад, І. Бандурович у своїх рядках творить образи і розлогі метафори не гірші, ніж у заслужено цитованому Р. Семківим (у передмові) рядку І. Шувалової: «і стрімка ж ця ріка молока між стрімких ліхтарів». І такі рядки ще треба пошукати у цій антології, у той же час, як у збірці І. Бандурович «Зліпок янгола» (Львів, 2012), за яку вона тоді ж була удостоєна премії «Благовіст», таких знахідок чимало. І вони духовно, життєво та поетично правдиві, а не штучно сконструйовані. Ось приклади: «В срібнім комині наддуші пахне раєм...», «А сніг не йде – він від небес волочить ноги...», «Крізь мої сухожилля листки пролітають – //Фотокартки твоїх очей...», «а сльози розбиті об небо стають свічками», «Я не маю душі, тільки серце, мов куля, срібне». Справжня поезія, як дотик чийогось серця, вона виростає у його серці, і лише потім перевіряється на життєздатність у просторі та часі. Як написав Василь Слапчук: «Зі слів твоїх зліпив би дотик».

У своїй передмові упорядник антології пише: «Комусь сучасна поезія може здаватися дикою. Адже для деяких українських читачів вірш без розділових знаків ще й досі, сто років після Семенка й компанії, здається модною штучкою». Хочу уточнити, що вірш без розділових знаків існує ще з

часів Аполлінера, а не Семенка. І саме така «дикість» відсутності знань і філософсько-естетичних основ поетичного відчуття, на жаль, частенько характеризує нинішню молоду поезію. Тут справа зовсім не у відсутності розділових знаків, ритму чи рим, а власне у відсутності поетичного чуття або ж таланту. Читаючи вірші різних авторів я часто задумуюся: «Чи вони дотичні до людського серця?».

Питання філософської та естетичної ідентичності літературних поколінь надважливе у сучасній Україні, коли наші письменники щойно почали творити нову літературу, літературу ХХІ століття, а всі ми повертаємось до своїх національних витоків і до європейської спільноти, як громадяни незалежної держави. Понад 70 років, проведених під окупацією в умовах тоталітарного режиму, пригальмували природний розвиток української літератури і деформували її філософську та естетичну цивілізаційну ідентичність. Після розквіту літератури «розстріляного відродження» в 1920 – 1930-х роках лише в 1960-х і 1980-х роках поезія змогла наблизитись до її найкращих естетично вартісних зразків, а 1940-ві і 1950-ті роки і перші п'ятнадцять років ХХІ століття фактично втрачені на «перезавантаження» – спочатку в умовах тоталітаризму, а потім в умовах повернення до національної ідентичності.

Відсутність великих поетів і великої поезії призводить до непоправних наслідків у національно-культурному розвитку кожного народу. Втрата великого поета в минулому призводить до втрати великої поезії в майбутніх поколіннях, що й ми спостерігали на зламі ХХ і ХХІ століть. Концепт ідентичності передбачає безперервну тяглість самого процесу цивілізаційної ідентифікації. Прогалини в розвитку культури тимчасово заповнюються кітчем і вульгарністю, показною солодкавістю уявних здобутків. Мистецтво поезії підмінюється вправлянням у віршуванні або ж в оздоблюванні рядків. У Роберта Музіля на цю тему є прекрасний образ: «Хліб, на який пролили парфуми».

Мартін Гайдеггер у статті «Гельдерлін і сутність поезії» писав: «Поетична творчість є первинним називанням Богів» [11, 84]. Мігель де Унамуно стверджував: «Ніхто не може вважати, що живе справжнім життям, якщо не намагатиметься жити в інших». Поезія є дійсністю Слова, успадкованим палімпсестом його реального життя, що протікало упродовж тисячоліть. Історія Слова розпочинається з «первинного називання Богів» і продовжується в творчості кожного поета і філософа. Тому філософська та естетична ідентичність сучасної української поезії своїми витокami сягає античності, її джерелами стають усі надбання світової літератури, які акумулював у собі кожний конкретний творець. Наприклад, Рільке тому й сягнув поетичних вершин, що акумулював у своєму письмі досягнення Овідія, Гельдерліна, багатьох інших поетів, ба навіть досягнення естетики скульптора Родена. Слово на слово, думка на думку, емоція на емоцію – так шар за шаром він створював неповторне індивідуальне полотно свого художнього стилю. Чи можуть таким прониканням у Слово похвалитися сучасні українські поети? Або, як запитав би Гайдеггер, «навіщо поети?».

Микола Зеров закликав усіх письменників повертатись «до джерел»! Сьогодні, після десятиліть тоталітарної п'їтьми, це гасло актуальне як ніколи. До джерел духовності і культури, до духовних надбань античного світу, до творчості Данте і Петрарки, Шекспіра і Байрона, Бодлера і Валері, Гете і Рільке, Шевченка і Франка, Зерова й Ольжича!.. Процес «первинного називання Богів», процес поетичної еволюції нарешті знову відновлюється у незалежній Україні. Її філософська та естетична ідентичність поновлюється у світовому духовно-естетичному просторі. Але це нелегкий і непростий механічний процес, він потребує надзусиль із боку сучасних, особливо наймолодших, поетів у сенсі вивчення цих джерел і вживлення в поетичний материк Європи.

Філософська та естетична ідентичність кожного поета залежить від алгоритму засвоєних ним художніх надбань попередніх епох і світової філософсько-естетичної думки. Суб'єктами ідентичності поезії вісімдесятників, окрім названих Герасим'юка, Римарука й Федюка, виступають також Н. Білоцерківець, П. Мідянка, Ю. Андрухович, О. Забужко, В. Неборак, І. Малкович, Ю. Іздрик, К. Москалець, А. Могильний та багато інших. Серед письменників, які репрезентують ідентичність поезії дев'ятдесятників, хочу назвати передовсім В. Махна, І. Андрусика, Ю. Бедрика, М. Савку, М. Кіяновську, Г. Крук.

Особистісна або ж індивідуально-естетична ідентичність кожного поета проявляється в найкращих його віршах та цілісних збірках. Для Герасим'юка – це передовсім збірка «Діти трепети», для Римарука – «Діва Обида», для Федюка – «Канабіс».

Держава, як і національна література, вибудовується роками, десятиліттями і століттями. Тому нові покоління мусять пройти цей важкий та складний шлях власної ідентифікації та змушніння, достоту так само, як проходили його шістдесятники, сімдесятники, вісімдесятники. Легкість «прориву» в майбутнє, якого вдалося досягти молодому поколінню українських поетів, ще зовсім не означає якісної поетичної складової цього майбутнього. Поезія – це змінний стан душі, який освоює як європейську, так і національну ідентичність впродовж десятиліть свого власного творчого становлення і становлення екзистенційної сутності людини, держави, епохи. Тому очікувати приходу після вісімдесятників нового вже сформованого і дозрілого покоління українських поетів – марна справа. На все це потрібен час, час для важкого і неоднозначного пошуку нових поетичних глибин самоідентифікації українця в новому політичному та естетичному світі. Завдання науковців і літераторів – сприяти пошукам та відстежувати справжні, а не примарні здобутки на цьому шляху. Доба філософської та естетичної ідентифікації сучасної української поезії триває.

Список використаних джерел:

1. Антологія української поезії ХХ ст.: від Тичини до Жадана. Упоряд. І. Малкович. Київ, 2017.
2. Возняк Т. Тексти та переклади. Харків, 1998.
3. Герасим'юк Г. Грегїт: Вибране. Київ, 2016.

4. Мазур Л.І. Самоідентичність особистості як філософсько-антропологічна проблема. Львів, 2012.
5. Мід Дж. Г. Дух і суспільство з точки зору соціального біхевіориста. Київ, 2000.
6. Тейлор Ч. Етика автентичності. Київ, 2002.
7. Філософський енциклопедичний словник. Київ, 2002.
8. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. Москва, 1991.
9. История философии: Запад – Россия – Восток: В 4 т. Москва, 1996.
10. Труфанова Е. О. Человек в лабиринте идентичностей // Вопросы философии. 2010. №2. С.13 – 22.
11. Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Тракль. Москва, 2017.
12. Эриксон Э. Идентичность и неукорененность в наше время // Философские науки. 1995. № 5 – 6.
13. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. Москва, 1996.

IN MEMORIA

УДК 82.09:81'25

Матюшкіна Тетяна

ВСЕВОЛОД ТКАЧЕНКО – «ПОСОЛ УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА»: «ПОСЛУЖИТИ ДУЖИМ ПОЕТИЧНИМ РЯДКОМ СВОЄМУ НАРОДОВІ»

У статті йдеться про непересічну особистість, українського майстра перекладацької справи Всеволода Ткаченка, громадянина-патріота, залюбленого в українське слово. Схарактеризовані визначні досягнення яскравого представника української перекладацької школи. Шляхом компаративного аналізу різних версій перекладів Юрієм Покольчуком та Василем Стусом твору французького поета-символіста А. Рембо продемонстровано найбільшу наближеність перекладу Всеволода Ткаченка до оригіналу.

Ключові слова: оригінал і переклад, перекладацька спадщина, майстер слова, авторський стиль, система образів.

The article deals with the outstanding personality, the Ukrainian master of the translation matters Vsevolod Tkachenko, a patriotic citizen who is in love with the Ukrainian word. The outstanding achievements of the bright representative of the Ukrainian translation school are determined. Through a comparative analysis of translations of the work of the French poet-symbolist A. Rimbaud (by Yuriy Pokolchuk and Vasyl Stus), the greatest approximation of the translation of Vsevolod Ivanovych to the original was demonstrated.

Key words: original and translation, translation legacy, master of the word, author's style, system of images.

Всеволод Іванович Ткаченко (1945 – 2018) — знакова постать сучасного українського перекладацтва, голова творчого об'єднання перекладачів Київської організації НСПУ. А ще Ткаченко — енциклопедист, літературознавець, критик перекладу, поет, науковий редактор, громадський діяч, ветеран дипломатичної служби, лауреат літературних премій імені



Миколи Зерова (1993), імені Миколи Гоголя і «Сад божественних пісень» імені Григорія Сковороди (обидві — 2008), імені Григорія Кочура (2012) та журналу «Всесвіт» «Ars translationis» («Мистецтво перекладу») імені М. Лукаша (2014) [5].

Як наголошував сам Всеволод Ткаченко, його залюбленість у слово стала визначальним фактором у виборі професії [2]. За відомостями, які подає про Всеволода Ткаченка Вікіпедія, уже на початку 1970-их років він, самотужки вивчаючи історію, культуру, літератури й традиції

народів Африки, перекладав вірші поетів 19 африканських країн. За порадою Григорія Кочура як перекладач і поет упорядкував антологію «Поезія Африки» (Київ, 1983), де вперше було представлено розмаїття поезії африканського континенту. Згодом ця антологія викликала резонанс і за межами України, стала подією в житті сучасного українського художнього перекладу [5].

Всеволод Ткаченко – автор численних статей про представників зарубіжних літератур в Українській літературній енциклопедії, Енциклопедії сучасної України та в періодичних виданнях. Він координатор серії видань «Об'єднана Європа — українським дітям» (ВЦ «Просвіта») та літературно-мистецького і громадсько-політичного часопису творчих сил глибинної України «Ятрань», автор численних україномовних перекладів із французької, англійської, іспанської, португальської, російської та кримсько-татарської класичної і сучасної поезії.

У 2011 році вийшов перший том персональної антології французької любовної лірики Всеволода Ткаченка «Сад божественних поезій. Тематична антологія XI – XX віків» (Київ, «Просвіта»).

В інтерв'ю, яке Олена О'Лір записала зі Всеволодом Ткаченком 2014 року з нагоди його 70-річчя, згадано всі вишукані перифрази, якими величали перекладача письменники, науковці, колишні колеги по державній і дипломатичній службах. Так, «українським Рембо» назвав його Іван Драч, «Всеволодом Буй-Туром» – Віталій Радчук, «новітнім Максимом Рильським» – Сергій Лучканин, «Григорієм Кочуром сьогодні» – Ілько Корунець, «послом українського слова» – Віктор Грабовський. У розмові із Оленою О'Лір Всеволод Ткаченко зазначив, що художнє перекладацтво завжди відігравало особливо важливу роль в обороні української літературної мови, національної культури та поновленні незалежності нашої держави. Принагідно згадав слова відомої вченої в галузі перекладознавства Роксолани Зорівчак: «Якщо у вкрай несприятливих умовах позалітературного характеру наша література все ж розвивалася в річищі загальноєвропейського літературного процесу, — то в цьому величезна заслуга художнього перекладу. Переважна більшість українських письменників минулого подвижницьки ставилася до перекладацтва. Просвітники свого народу, захоплені ідеалом культурної самобутності, а згодом і національної самостійності, вони часто обирали знаряддям боротьби — поряд з оригінальною творчістю — переклад, що був для них водночас ефективним засобом підвищити власну майстерність» [2].

Окрім того, Всеволод Ткаченко був глибоко переконаний, що художній переклад був і залишатиметься одним із найдосконаліших засобів обміну досягненнями і збагачення різних цивілізацій, народів, мов, літератур і культур. Переклади прозових і поетичних творів різними мовами слугують яскравим доказом процесу постійного **взаємообміну та взаємозбагачення вершинними літературними здобутками.**

Цікаво, що першими звернули увагу на Всеволода Ткаченка Григорій Кочур і його улюблений викладач французької мови й літератури та теорії й практики перекладу, професор Сорбони Еміль Крюба. Як упорядники

«Антології французької поезії ХХ століття», яка наприкінці 1960-х років готувалася до випуску в київському видавництві «Радянський письменник», вони схвалили переклади творів Макса Жакоба і Луї Арагона, виконані перекладачем-початківцем, і визнали їх гідними друку в антології. А офіційне **визнання** Всеволода Ткаченка як українського перекладача відбулося 1977 року після публікації в журналі «Всесвіт» перекладу поеми **«П'яний корабель» Артюра Рембо**, схваленого атлантом художнього перекладу Миколою Лукашем.

Всеволод Ткаченко надзвичайно відповідально ставився до своєї справи. Усвідомлював причини погіршення якості перекладів у 1990-ті роки, але водночас не відмежувався від цієї проблеми, а рішуче висловлювався публічно проти прояву некомпетентності, розуміючи, якої шкоди можуть завдати сучасній українській літературі переклади, зроблені нашвидкуруч, не фахово.

Всеволод Іванович рішуче протистояв відвертій халтурі в галузі перекладу. Так, учительська спільнота й батьки учнів підтримали його критику неякісних перекладів творів зарубіжної літератури, розміщених у підручниках [4]. Цей громадянський крок спонукав до розгляду проблеми на розширеному засіданні творчого об'єднання Всеукраїнської спілки перекладачів України, у якому, окрім письменників-перекладачів, узяли участь відомі науковці. Відбулося жваве громадське обговорення шкільної програми зі світової літератури для 5–9-х класів і укладеної відповідно до програми навчальної книжки «Світова література: підручник для 5-х класів загальноосвітніх навчальних закладів» (К., Грамота, 2013, укладачі підручника — О. Ніколенко (керівник проекту), Т. Конєва, О. Орлова, М. Зуєнко, О. Кобзар). Підручник містить чимало аматорських, відверто неякісних перекладів шедеврів світової літератури, зроблених зокрема і самими співавторами підручника із недотриманням теорії художнього перекладу.

Творчий доробок Всеволода Ткаченка, що склався за роки перекладацької діяльності, широко репрезентує розмаїту панораму світової поезії — **твори понад 250 авторів, перекладені з 15 мов, що представляють 38 національних літератур**. Географічно — це обшири шістьох континентів, а хронологічно — тисячоліття світової поезії. Проте «своїми коронними працями» він вважав тематичну багатотомову антологію «Сад божественних поезій. Тисячоліття франкомовної лірики» (т. 1, 2011), книгу віршів Артюра Рембо «П'яний корабель» (1995) та антологію «Поезія Африки» (1983).

За традицією у цивілізованих національних літературах оновлюються переклади кожні 20–30 років. Всеволод Ткаченко вважав це цілком доцільним та перспективним явищем — появу нових українських художніх перекладів світового письменства, зокрема і поезії. Сьогодні український віршований переклад пропонує чималий пласт нових текстів і прочитань, які цікаві та корисні і для широкого читачького загалу, і для дослідників художнього відтворення чужоземної поезії. До нових версій перекладу його спонукав і залучив ще Григорій Кочур під час підготовки до видання книжки поезій Артюра Рембо «П'яний корабель». Задля цього Ткаченкові довелося

опрацювати переклади Василя Бобинського, Юрія Клена, Миколи Терещенка, Григорія Кочура, Миколи Лукаша, Дмитра Павличка, Михайла Литвинця, Михайла Москаленка, Петра Осадчука та Романа Осадчука, Григорія Латника та інших інтерпретаторів з України й діаспори. **Прекрасні знавці українського слова Максим Рильський, Микола Лукаш і Григорій Кочур завжди були для нього кумирами й беззаперечними авторитетами.** Як вищий ступінь розвитку перекладацтва в Україні він сприйняв тоненьку збілочку поезій видатного французького імпресіоніста й символіста, віртуоза віршованого слова Поля Верлена «Лірика», опубліковану 1968 року в серії «Перлини світової лірики» в перекладах Максима Рильського, Миколи Лукаша і Григорія Кочура. Тоді для нього, молодого перекладача, особливо цінними й повчальними були різні способи перетлумачення Верленової поезії в паралельно поданих у цій книжці перекладах Рильського, Лукаша і Кочура. Висока художня вартість і неймовірна складність пересотворення «Осінньої пісні» П.Верлена спричинили множинність перекладацьких варіантів цього шедевра світової поезії, що відкриває перед наступними генераціями широкі, але не безмежні можливості для створення нових художніх інтерпретацій. А це, звичайно, передбачає і можливе вдосконалення попередніх перекладів.

Відомо, що німецьке красне письменство завжди привертало увагу українських поетів-перекладачів і належить до однієї з найглибше й найширше опрацьованих ділянок перекладної літератури. Маємо солідне чотиритомне видання вибраних творів Г. Гайне українською. Всеволод Ткаченко, вивчивши всі існуючі українські варіанти перекладу «Нічної пісні мандрівця» Йоганна-Вольфганга Гете, прагнучи знайти кращий звуковий відповідник до першотвору, запропонував і свій (тепер уже 18-й) варіант перекладу. Як відомо, цей вірш перекладено близько 130 мовами світу, йому періодично присвячують спеціальні наукові конференції.

Наведемо підрядковий переклад цієї перлини світової лірики: «Понад усіма верхами — // Спокій, // В усіх верховинах // Ти відчуваєш // Заледве якийсь подих; // Пташки мовчать у лісі. // Почекай лишень, скоро // Спочинеш і ти». У своєму ґрунтовному дослідженні «Багатоголосе відлуння тиші» Андрій Содомора підсумовує, що «замість усіх можливих виражальних засобів, які творять атмосферу ліричного твору, у Й.-В. Гете – симфонічна канва, виразна звукова лінія, яку веде голосний «и» (назвімо її У-тональністю)». Отож, саме цій лінії намагався підпорядкувати Всеволод Ткаченко всю звукову палітру мініатюри: «тут» – «у» – «чути» – «порух» – «гущі» – «співучий» – «ущух» – «у». Вісім віршових рядків – вісім разів повторено в оригіналі і його перекладі голосний «и» («у»). Мелодійне «співучий птах» знадобилося для впровадження, за письмовою порадою А.Содомори, «контрастного до загальної тональності твору – лагідного, особливо співучого мотиву». До того ж у першотворі та перекладі Ткаченка височить п'ять разів повторене «і», що певною мірою імітує шпилі гір, безсумнівно, створюючи своєрідний «готичний» рельєф поетичної мініатюри. Часто автор перекладу вдавався до алітерації, дотримуючись законів фоніки. Так, накопичення шиплячих приголосних — «Співучий птах ущух у хащі...»

асоціюється з нічними шелестами й шерехами, загалом — з ніччю! Це було не випадково обраним художнім прийомом, а тісно пов'язано з величною гармонією природи і поетовим прагненням спокою, а також зі щонайменшим шерхотом, луском гілочок серед верховин, ба навіть із шурхотом по стінці пічки вуглини, якою вкрай стомлений Гете писав свій шедевр 1780 року неподалік од Ільменау в мисливській хатині на вершині гори, де зупинився перепочити, повернувшись зі своєї прогулянки-полювання у м'якому передчутті відпочинку й сну. Все тут резонується надзвичайно чисто, лунко, природно й повноголосо. Тому відповідно і Ткаченко озвучив у своєму перекладі це речення — найдовший у цьому шедеврї, дев'ятискладовий, віршовий рядок, який мав надати віршеві напрочуд ясної мелодійності. Внутрішню гармонію вірша відтворено в перекладі й за рахунок збереження асонансів («а» — «е»), наявних у шостому, сьомому й восьмому рядках оригіналу. Відчутно асоціюючись зі сферою нічного спокою («Walde» — «Warte» — «balde»), вони мають звучати і в перекладі – справді звучать, у чому можна переконатися, звіряючи переклад з першотвором («птах», «у хащі», «почекай ще», «матимеш») [2].

Нічна пісня мандрівця

*Всюди тут у горах
Спокій,
Ледве чути порух
Одинокий
В гущі верховин;
Співучий птах ущух у хащі.
Трішки почекай ще
Й матимеш спочин.*

Прикладом перекладацької майстерності Всеволода Ткаченка є його українська версія вірша А. Рембо «Моя богема». Наведемо оригінал та підрядник перекладу з французької Є. Симонової. Порівняння підрядника будь-якого твору зарубіжної літератури з версіями художнього перекладу дає змогу оцінити роль української перекладної літератури в освоєнні світової духовної спадщини та рівень майстерності кращих представників української перекладацької школи.

МА ВОНЕМЕ Artyur Rembo [3]

*Je m'en allais, les poings dans mes poches crevees;
Я йшов, кулаки у моїх розірваних кишнях*

*Mon paletot aussi devenait ideal;
Моя куртка теж стала ідеальною*

*J'allais sous le ciel, Muse ! et j'etais ton feal;
Я йшов під небом, Музо! І я був тобі вірним*

*Oh ! la ! la ! que d'amours splendides j'ai reves!
О! ля!ля! Про яке чарівне кохання я мріяв!*

*Mon unique culotte avait un large trou.
Мої єдині короткі штанці мали велику дірку.*

- Petit-Poucet reveur, j'egrenais dans ma course Des rimes.

Мрійник хлопчик із пальчик. Мені вдалося його вставити в мої перегони рим

Mon auberge etait ; la Grande-Ourse.

Мій притулок (харчевня) був; Велика Ведмедиця

- Mes etoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Мої зірки на небі мали м'який шелест

Et je les ecoutais, assis au bord des routes,

Я їх слухав, сидячи узбіч доріг,

Ces bons soirs de septembre ou je sentais des gouttes

Ці гарні вересневі вечори, коли я смакував (відчував) краплі

De rosee sur mon front, comme un vin de vigueur;

Троянд на своєму чолі, як винорадне вино;

Ou, rimant au milieu des ombres fantastiques,

Де, римуючи посеред фантастичних тіней

Comme des lyres, je tirais les elastiques

Як ліри, я тягнув мотузки (каучукові мотузки, шнурки)

De mes souliers blesses,

Моїх розірваних черевик

un pied pres de mon coeur!

Нога біля мого серця!

Для констатації специфіки перекладу Всеволода Ткаченка цього твору зіставимо його версію з іншими версіями художньої інтерпретації поезії Артюра Рембо – Юрія Покольчука та Василя Стуса, аби у ході порівняння розкрити розмаїття авторських тлумачень і міру наближення до оригіналу кожного з українських перекладачів у розкритті ідейно-тематичного змісту поезії французького поета-символіста. Наявність багатьох версій перекладів, їх оригінальність і неповторність засвідчує, водночас, і невичерпне багатство зображувально виражальних засобів української мови.

Варто зазначити, що перекладати **своєрідну творчість Артюра Рембо** – завдання не просте. Поетичний світ французького поета особливий. Там кольори і звуки мають своє символічне значення. Творчість Рембо – своєрідний експеримент у царині поезії, предметом його досліджень були обрані колористика і звукопис, які він використовував для створення нових поетичних форм розкриття внутрішнього стану ліричного героя. Артюр Рембо творив на межі XIX-XX ст., коли експериментування стало засобом винайдення нових підходів до зображення навколишнього світу в галузі мистецтва. Це були часи формування модерністських течій на противагу реалізму як творчому методу, який на той момент, здавалося, вичерпав себе.

Зауважимо, що Артюра Рембо вважають одним із найвідоміших і найскладніших поетів Франції. Для нього властиві безкомпромісне бунтарство, всеосяжне заперечення, що й зробило його однією з найтрагічніших постатей у світовій поезії.

Творче життя Артюра Рембо було швидкоплинним. «Геній Рембо, стрімкий та суперечливий, як комета, промайнув на обрії символізму, залишивши за собою зоряний слід, до кінця ще не розгаданий. Але йти по зорях до Рембо — нелегке завдання для душі...» — так говорив про поета **О. Мандельштам** [6, 23]. За чотири роки в літературі Рембо пережив знаменну творчу еволюцію, стрімку і динамічну, але чітко виокремлюються три етапи. Саме до I етапу (поезії до 1871 року) належить вірш, написаний у 1870 році, «Моя циганерія», який має й інші варіанти назви в перекладі: «Богема», «Мое бродяжництво». Богема (з француз.) — циганщина. Французький письменник Анрі Мюрже так назвав студентів Латинського кварталу. Із тих пір богемою називають будь-яку інтелігентну бідноту, яка артистично весело переносить злигодні й навіть із презирством ставиться до земних благ.

І Всеволод Ткаченко, і Юрій Покольчук, і Василь Стус не відходять від теми, не переінакшують зміст твору А. Рембо «Моя циганерія» («Моя богема»), не обмежуються лише передаванням духу поезії, демонструючи власну поетичну вправність. Перекладачі ідуть слідом за автором оригіналу. У їхніх версіях ліричний герой — яскравий представник богеми, якого не засмучують злидні, в ньому нуртують молоді сили, крокуючи бульваром в обіймах Музи, він думає про влучні рими, творчий процес захоплює його цілком, відволікає від нудної буденності. Він занурений у власні думки, живе своїм окремішнім життям в полоні змінюваних щохвилинно емоціональних станів. Гнітюча реальність залишається обабіч торованого ним життєвого шляху, йому комфортно в удаваному світі.

Проте кожний із перекладачів знаходить свої словесні фарби для змалювання образу молодого поета, який уособлює риси самого Артюра Рембо. Навіть після першого прочитання підрядника і поданих перекладів ми розуміємо, що Всеволод Ткаченко ближчий до оригіналу, адже за плечима — школа Максима Рильського, який максимально дотримувався оригіналу, прагнучи зберегти й особливості авторського стилю. А головне, до цього його спонукали глибокі знання французької, залюбленість у творчість Артюра Рембо, намагання максимально наблизити поетичний світ французького поета-символіста до українського читача.

Система образів поезії А. Рембо «Моя циганерія»	Трансформація системи образів поезії А. Рембо «Моя циганерія» у перекладі Всеволода Ткаченка [1, с.163]	Трансформація системи образів поезії А. Рембо «Моя циганерія» у перекладі Юрія Покольчука	Трансформація системи образів поезії А. Рембо «Моя циганерія» у перекладі Василя Стуса
Руки в кишенях	Забгавши кулачки собі в кишені драні...	В кишені руки вклав, ішов собі бульваром...	Руками по кишенях обмацуючи діри...
Куртка далеко від ідеальної	Накинувши своє обшарпане вбрання...	Одягнений в самий лиш спогад про пальто...	І ліктями світивши, я фертиком ішов...
Штанці з дірками			

Вірність Музи	Я, Музо, раб твій, брів під небом навмання...	Та вірний був тобі, о Музо, як ніхто...	Бо з неба сяла Муза! Її я ленник вірний...
О! ля!ля! Про яке чарівне кохання я мріяв!	І марив — о- ля-ля! — про чарівні романи!	І повний — о- ля-ля! — палким кохання жаром!	Ото собі розкішну вигадував любов!
Мрійник хлопчик із пальчик. Мені вдалося його вставити в мої перегони рим	Світилась зяюча діра в моїх штанах. Замріяний, складав я рими по дорозі...	Хлопчак замріяний, я рими добирав, А з дірки у штанах світило голе тіло...	Штани нінащо стерті? Та по коліно море! Адже котигорошку лиш рими в голові... Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі...
Мій притулок (харчевня) був; Велика Ведмедиця	Мій постоялий двір був при Великім Возі...	І небо зоряне тихенько шелестіло - Ген на Ведмедиці у корчмі я бував.	А під Чумацьким Возом — банкети дарові.
Мої зірки на небі м'яко шелестіли	І шепотілися зірки на небесах...		
Я їх слухав, сидючи узбіч доріг,	Вслухався довго я, присівши край стежини...	В осінні вечори сидів я край дороги...	Розсівшись при дорозі, ті гомони лелію...
Ці гарні вересневі вечори, коли я смакував (відчував) краплі	У вересневі ці смеркання, і росини...	Прислухавшись до зір, і крапельки вологи...	Роса на мене впала, а я собі хмелію, Бо вересневий вечір —
Троянд на своєму чолі, як винорадне вино;	Повиступали на чолі, неначе сік...	На чолі відчував, немов хмільне пиття...	немов вино густе...
Де, римуючи посеред фантастичних тіней	Отак римуючи в казковім надвечір'ї...	Між тіней- привидів складав я вірші щирі...	І все капарю вірші...
Як ліри, я тягнув мотузки (каучукові мотузки, шнурки)	Я ремінці торкав, неначе струни ліри...	Коліном в груди вперсь і грав, немов на лірі...	згорнувшись у калачик. Мов струни ліри — тіні (їх купаю, як м'ячик).
Моїх розірваних черевик	Приклавши до грудей розбитий черевик.	На гумі, видертій з розбитого взуття.	Штиблети каші просять? Овва, і це пусте!

Нога біля мого серця!			

Всеволод Ткаченко зберігає систему образів, майже в послідовності оригіналу передає сюжетну дію (ліричний герой *«брів під небом навмання... І марив...складав...рими по дорозі... Вслухався довго...у вересневі ці смеркання..., присівши край стежини... ремінці торкав, неначе струни ліри...»*). Приналежність богемі засвідчує його зовнішній вигляд: *«кишені драні... обшарпане вбрання... розбитий черевик»*... Без даху над головою (*«Мій постійний двір був при Великим Возі...»*), він сповнений мрій про кохання, *«марить»* про чарівні романи, римує *«в казковім надвечір'ї...»*, слухає шепіт зірок..., торкається ремінців черевик, *«неначе струн ліри»*. *Раб музи* іде *під небом навмання*. Він щасливий. Епітети, метафори, риторичні прийоми, порівняння, емоційно забарвлена лексика розкриває внутрішній світ юного менестреля, дуже схожого на автора – Артюра Рембо, француза за природою і вільного поета за вдачею, позбавленого будь-якого розрахунку, меркантильності, відстороненого від світу матеріальних речей.

Версії перекладів Юрія Покольчука і Василя Стуса дещо порушують послідовність зображуваних картин, перекладачі по-своєму komponують образи, у цілому дотримуючись оригіналу. У Василя Стуса ми вже меншою мірою спостерігаємо за представником французької богемі кінця ХІХ століття. Перед нами цілком у стилі українського митця постає казковий український *«котигорошко»*, який блукає світом, зачаровано милується під *«Чумацьким возом»* зорями, які *«сокочуть в небі»* і нагадують йому таких українських *«зозулястих кур»*. І читач опиняється разом із мандрівним українським поетом на битому шляху, прокладеному чумаками. Можна позаздрити його безтурботності, він не знає страху, йому *«море по коліно»*, він *«капарить вірші»*, *«хмеліє»* від вересневої роси, *«розкішну вигадує любов»*. Василь Стус максимально українізував образ ліричного героя, використавши відповідні зображувально-виражальні засоби, лексику, що ідентифікує, робить впізнаваним образ представника української богемі. У якийсь момент наповнює новим змістом образ удаваної *ліри*, яка асоціюється у нього з вечірніми *тінями* (на відміну від оригіналу й перекладів Юрія Покольчука та Василя Стуса).

Отже, зіставлення підрядника оригіналу з українськими перекладами славнозвісного вірша Артюра Рембо дає змогу зайвий раз продемонструвати багатство української мови, варіативність підходів до передавання змісту й розкриття поетичного світу французького поета через систему образів, змальованих оригінально Юрієм Покольчуком та Василем Стусом. А головне – зазначити максимальну наближеність до оригіналу перекладу Всеволода Ткаченка, який прагнув передати українському читачеві чари поезики видатного французького поета Артюра Рембо.

Звернення до постаті українського перекладача Всеволода Ткаченка, залюбленого в українське слово, до окремих його перекладів, які засвідчують рівень майстерності, високий професіоналізм Метра перекладу, продовжувача

кращих традицій перекладацької школи, започаткованої ще Іваном Франком, дає підстави зробити висновок про вагомий внесок Всеволода Івановича у розвиток перекладної української літератури, захисника чистоти української мови, патріота, вірного сина України.

Список використаних джерел:

1. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література (рівень стандарту): підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ : Літера ЛТД, 2018. 224с.
2. О'Лір О. Всеволод Ткаченко про нинішній стан українського художнього перекладу: [інтерв'ю з перекладачем, енциклопедистом, літературознавцем, поетом] // Українська література. 2009. 9 жовтня. С. 8-9.
3. Рембо А. Моя богема. URL : <https://lit-salon.ru/stihi/moja-bogemperevod-3506.html>
4. Ткаченко В. Хуторянський кордебалет під верховинами світового письменства // Дзеркало тижня. 2015. 23 янв. URL : <https://dt.ua/EDUCATION/hutoryanskiy-kordeballet-pid-verhovinami-svitovogo-pismenstva-html>
5. Ткаченко_Всеволод_Іванович. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
6. Головій О. Історія зарубіжної літератури кінця XIX – початку XX ст.: [методичні рекомендації]. Луцьк, 2015.

ЛЮДИНА І СВІТ У СВІТІ ТЕКСТІВ

УДК 821.111(410)-31.09:316.7(540)

Степанцова Софія

ТЕКСТОВІ ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ОПІВНІЧНІ ДІТИ»

У статті розглянуто питання ідентичності та мультикультуралізму в романі британського письменника Салмана Рушді «Опівнічні діти». Проаналізовано текстові виміри ідентичності як експлікатори концепту пам'яті. Досліджено зв'язок мультикультуралізму з культурною ідентичністю, зокрема вираження індійської культури через англійську. Описано семантичний спектр образів-символів роману, як-от: «ніс», «діряве простирadlo», «срібна плювальниця» тощо.

Ключові слова: ідентичність; мультикультуралізм; постколоніальний роман; концепт пам'яті; Салман Рушді; самовизначеність.

The article deals with issues of identity and multiculturalism in the novel by the British writer Salman Rushdie "Midnight Children". In the article was analyzed the text dimensions of identity as explicants of the concept of memory in the novel. The connection of multiculturalism with cultural identity, in particular the expression of Indian culture through English, was explored. The semantic spectrum of symbolic characters of the novel, such as the nose, the sheet with hole, the silver spitzer, etc., was described. The stylistic features of the work, which combines historical events, fiction and memories that create the plane of magical realism, are pointed out. The connection of multiculturalism with cultural identity, in particular the expression of Indian culture through English, is explored. The purpose of this intelligence is to explore the manifestations of multiculturalism as one of the components of the concept of cultural identity through the prism of symbolic images of the novel by the British author of Indian author Salman Rushdie's "Midnight's Children." The theme of identity is traced throughout the entire novel "Midnight Children." The novel "Midnight's Children" is considered to be a typical work of postmodernism and postcolonialism. "Midnight's Children" fully illustrates the style of postmodernism, which is confirmed by a high degree of personality consciousness, because the author uses techniques of alienation and self-determination. One of the leading themes of identity is "chutnification" and multiculturalism. In the article were used the research methods of classification, systematization and generalization of the material, the descriptive method as the main (in the theoretical part of the study), stylistic, mythological, textual (with the selection of key images and text motifs).

Key words: identity; multiculturalism; post-colonial novel; memory concept; Salman Rushdie; self-identity.

Актуальність та доцільність теми зумовлюється необхідністю вивчення творчості британського письменника індійського походження Салмана Рушді в контексті сучасних вітчизняних і зарубіжних літературознавчих досліджень, пов'язаних із проблемами ідентичності та мультикультуралізму.

Мета роботи – дослідити прояви текстових вимірів ідентичності в романі Салмана Рушді «Опівнічні діти». Мета передбачає вирішення таких дослідницьких завдань:

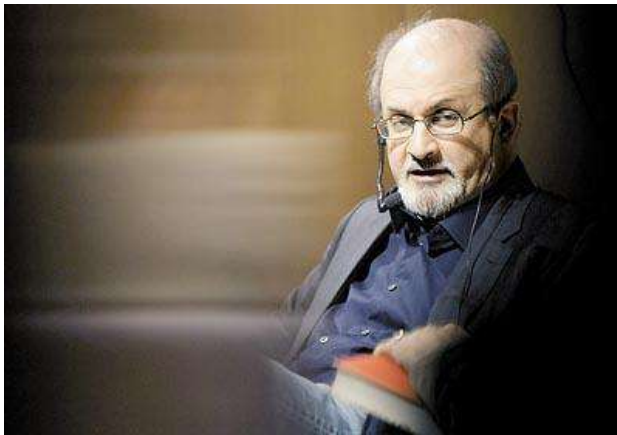
- проаналізувати творчість Салмана Рушді в дзеркалі сучасних літературознавчих розвідок;

- описати проблемні зони щодо літературознавчого визначення понять ідентичності, мультикультуралізму;
- розглянути роман «Опівнічні діти» Салмана Рушді як приклад постколоніального роману;
- визначити текстові особливості образів-символів, мотивів та їх функцій у романі «Опівнічні діти».

Матеріалом дослідження є текст роману Салмана Рушді «Опівнічні діти». **Об'єктом** – ідентичність та мультикультуралізм як структурні елементи тексту. **Предметом** є вивчення образів-символів, мотивів та їх функцій у романі «Опівнічні діти».

Основні **методи** дослідження: у роботі було використано дослідницькі прийоми класифікації, систематизації та узагальнення матеріалу, описовий метод як основний (у теоретичній частині дослідження), стилістичний, міфологічний, текстуальний (з виокремленням ключових образів і мотивів тексту).

Теоретичне й методологічне підґрунтя розвідки складають фундаментальні положення сучасних літературознавчих досліджень про



особливості ідентичності. Робота ґрунтується на дослідженнях Тамари Денисової, С. Франка, Е. Саїда, Ф. Фукуями, Лінди Хатчен. Особливості створення мультикультуралізму в романі розкриваються із залученням деяких теоретичних положень праць Антоніни Колодій та В. Кимлічка.

В. Будний зазначає, що ідентичність може проявлятися через різні чинники, зокрема етнічну групу, расу, релігію, мову, місце народження. Постколоніальні теорії досліджують ідентичність як гібридне явище, коли мовні, етнічні, особистісні, національні ідентичності тісно взаємодіють між собою. Конфлікт ідентичностей можна розглядати як розбіжність між Я та присутність Іншого в самосвідомості, через перехід кордонів не тільки географічних, а й ментальних та інтелектуальних, які, своєю чергою, виникають на перетині різних соціальних та культурних чинників [1, 342]. Усі типи ідентичностей зникаються в романі «Опівнічні діти», за який Салман Рушді здобув Букерівську премію 1981 року, а в 1994 році отримав Букер Букерів як автор найкращого роману за всю сорокарічну історію існування премії.

Роман «Опівнічні діти» Салмана Рушді означається гібридністю, що є одним із ключових маркерів постколоніальної літератури [6]. Сара Боунс визначає роман «Опівнічні діти» як постколоніальний за переплетінням трьох основних тем: оповіді про історію Індії, накладання різних типів ідентичностей (національної, колективної, культурної та особистісної), розповідь індивідуальних історій. У фокусі перетину цих трьох тем автор порушує проблеми постколоніальності, визначення / стирання меж

особистісної та національної історії, неможливість абсолютного віднайдення й досягнення особистісних і національних «authentic» ідентичностей. Роман розгортає ці теми через пов'язані й залежні між собою форми гібридності [8].

Салман Рушді використовує техніку магічного реалізму, «гібридизацію» реального і надприродного, міфу й історичних подій [5, 203 – 206]. Віджей Мішра пояснює, що роман «Опівнічні діти» змодельовано на бінарності безперервного і фрагментарного, традиції та сучасності, добра і зла, тільки щоб «*to undercut it through the intervention of the hybrid*» [3, 69].

Салман Рушді в романі «Опівнічні діти» відобразив сакральний час, а саме – народження Салема Сіная рівно опівночі, коли Індія стала незалежною: «...*at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds...I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country*» [9, 11]. У цей сакральний час минуле «закинуло гачки» в майбутнє. Основними образами-провідниками між минулим, теперішнім і майбутнім виступають «діряве простирadlo», «ніс», «змії та драбини» тощо. Біле діряве простирadlo головний персонаж Салем Сінай сприймає як талісман, порівнюючи його із «Сезамом-відкрийся»: «*I must commence the business of remaking my life from the point at which it really began, some thirty-two years before anything as obvious, as present, as my clock-ridden, crime-stained birth*» [9, 12]. Діряве простирadlo відіграє важливу роль в історії Адама Азіза та Назім Гхані: «... *my grandfather had fallen in love, and had come to think of the perforated sheet as something sacred and magical, because through it he had seen the things which had filled up the hole inside him which had been created when he had been hit on the nose by a tussock...*» [9, 37]. Простирadlo відображає також ставлення Адама Азіза до батьків, смерть яких він хотів забути, адже «...*his heart had fallen through a hole some seven inches across*» [9, 37].

Образ-посередник між поколіннями Сінаїв – великий ніс. У Адама Азіза нас був саме такий, який передавався з покоління в покоління й був головною ознакою роду, через що його часто порівнювали з божеством: «*Doctor Aziz's nose-comparable only to the trunk of the elephant-headed god*» [9, 18]. Під час демонстрації ніс навіть врятував життя Адаму Азізу: «*"Yaaaakh-thoooo!" he sneezes and falls forward, losing his balance, following his nose and thereby saving his life*» [9, 51]. Ніс відображав основні життєві орієнтири членів родини: «*On Aadam Aziz, the nose assumed a patriarchal aspect. On my mother, it looked noble and a little long-suffering; on my aunt Emerald, snobbish; on my aunt Alia, intellectual; on my uncle Hanif it was the organ of an unsuccessful genius; my uncle Mustapha made it a second-rater's sniffer; the Brass Monkey escaped it completely...*» [9, 18]. Наприклад, ніс Адама Азіза символізував твердий характер та статус голови сім'ї; ніс матері Салема Аміні віддзеркалював її зусилля виплекати в собі кохання до чоловіка, терплячість до його вад; а ніс тітки Алії означав її надзвичайну інтелектуальність, через яку вона залишилася самотньою.

Волосся також є показником виняткових рис персонажів. Опис англійця Метволда як молодого «титана» зі свіжим обличчям починається саме з

волосся: *«He had a head of thick black brilliantined hair, parted in the centre...It was one of those hairlines along which history and sexuality moved»* [9, 136]. А проділ у волоссі пов'язаний із появою на світ Салема Сіная [9, 136]. Також через зображення волосся виражено релігійну ідентичність. Сікхи відрізняються за «п'ятьма К», один із яких – кеш: сікхи ніколи не обстригають волосся, вуса та бороду, носять різнобарвний тюрбан на голові [4, 14]: *«Apparently a Sikh from the bicycle-repair shop had had his turban pushed off his head in the heat of one afternoon, when his hair, without any reason, had suddenly stood on end»* [9, 56].

Срібна плювальниця, яка дісталася в спадок Салему Сінаю, проб'є йому голову, що було відомо з передбачення матері Салема: *«"Spittoons will brain him-doctors will drain him-jungle will claim him-wizards reclaim him! Soldiers will try him-tyrants will fry him..."»* [9, 125]. Так, символ плювальниці неоднозначний: з одного боку, його можна розглядати як залучення до гри, а з другого – це сховище пам'яті зі спогадами замість бетелевого соку: *«...gathering dust in an old tin trunk, it was nevertheless present throughout my history, covertly assimilating incidents in washing-chests, ghost-visions, freeze-unfreeze, drainage, exiles; falling from the sky like a piece of the moon, it perpetrated a transformation. O talismanic spittoon! O beauteous lost receptacle of memories as well as spittle-juice! What sensitive person could fail to sympathize with me in my nostalgic agony at its loss?»* [9, 629].

Важливим символом із семантикою ідентичності є кінетоскоп Ліфафи Дас. Кінетоскоп можна порівняти із порталом у минуле, адже в ньому зібрано візуалізовані події в Індії, чудові пейзажі і не завжди приємні прикмети часу: *«Inside the peepshow of Lifafa Das were pictures of the Taj Mahal, and MeenaksM Temple, and the holy Ganges; but as well as these famous sights the peepshow-man had felt the urge to include more contemporary images-Stafford Cripps leaving Nehru's residence; untouchables being touched; educated persons sleeping in large numbers on railway lines; a publicity still of a European actress with a mountain of fruit on her head-Lifafa called her Carmen Verandah; even a newspaper photograph, mounted on card, of a fire at the industrial estate...»* [9, 375].

Семантика родової ідентичності втілена в грі «змії та драбини». Головний персонаж зіставляє драбину зі здобутками й успіхом, а змію – із загрозою та невдачею. Як зазначив Салем, у грі згущені «метафори усіх антитез», проте їй не вистачає двозначності: *«... it is also possible to slither down a ladder and climb to triumph on the venom of a snake...»* [9, 204]. Символ змії в романі не має точного визначення. До змії в індійській культурі ставляться з повагою та страхом. Змія символізує як природні стихії, пов'язані з дощами та родючістю, так і знищення врожаю [2, 7]. Так, доктора Шаапстекера самого можна порівняти зі змією, коли той навчав Салема діяти таємно, нападаючи з кушів (у тексті – це образ напівлюдини-напівзмії, яка фігурує в індійських міфах про змій – наг [2, 7]). Але в історії про Мідну Мавпочку, яка стала Джамілею Співачкою, – «скидання» прізвиська, як змійної шкіри, відображає переродження.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Текстовими вимірами ідентичності в тексті роману є «чатніфікація» та мультикультуралізм. Салман Рушді використовує мовні елементи країни колонізатора в описі повсякденного життя людей підпорядкованої країни: «...*Ahmed Sinai's voice has changed, in the presence of an Englishman it has become a hideous mockery of an Oxford drawl...*», «*And drinking so much, janum...*» [9, 137]. Так відбувається злиття культур: «...*William Methwold says...Tomorrow? Excellent. Sabkuch ticktock hai*», «*All right, come on, you will examine my Naseem right now. Pronto*» [9, 32]. Домінування англійської мови призвело до ситуації, у якій «індо-англієць захопив увесь центр уваги» [7, 16]. У такий спосіб письменник відтворив індійський колорит, проблеми індивідуальної та колективної ідентичностей, поєднання національної та особистісної ідентичностей через провідні образи-символи, такі як кінетоскоп, волосся, ніс, плювальниця, діряве простирадло, змія та драбина. Персонажі Салмана Рушді наділені яскравою особистісною ідентичністю, яка вирізняє їх із-поміж інших. Ідентичністю роду Салема став його ніс, Метволда – проділ у волоссі, релігійна ж ідентичність сікхів передається через нестрижене волосся. Письменник зображує симбіоз різноманітних культур: наприклад, Ліфафа Дас завжди закликав людей гаслом: «Come see everything, see the whole world, come see!» [9, 358], він ототожнював Індію з цілим світом, адже в ній мешкали носії різних культур, але разом із цим Індія зображена багатоголовим монстром – людьми з набутими і втраченими ідентичностями: «*It's like being surrounded by some terrible monster, a creature with heads and heads and heads; but she corrects herself, no, of course not a monster, these poor poor people-what then? A power of some sort, a force which does not know its strength, which has perhaps decayed into impotence through never having been used... No, these are not decayed people, despite everything...*» [9, 116].

Список використаних джерел:

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008, 409 с.
2. Самарова Л. Екологічна етика індуїзму // Релігієзнавство: Філософські обрії, 2007, № 18.
3. Harold Bloom Bloom`s Modern Critical Views: Salman Rushdie, 2003 by Chelsea House Publishers. 290 pp.
4. Opinderjit Sikh K.T. Identity: an Exploration of Groups Among Sikhs. Published by Aldershot, Hants.: Ashgate, 2005, pp. – 325
5. Abrams M.H., Harpham G.G. A Glossary of Literary Terms 11th Edition, Geoffrey Harpham (Author 448 pages Publisher: Cengage Learning; 11 edition (January 1, 2014), 430 pp.
6. Mujeebuddin Syed Midnight's Children and its Indian Con-Texts. University of Kent, Canterbury, England. Volume: 29. pp. 95 – 108.
7. Pranav Jani Decentering Rushdie: Cosmopolitanism and the Indian Novel in English. Copyright by The Ohio State University, 2010, 275 pp.
8. Bounse S.H. Hybridity and Postcoloniality: Formal, Social, and Historical Innovations in Salman Rushdie's: «Midnight's Children», by University of Tennessee – Knoxville Issue published: June 1, 1994 April 20, 2009
9. Rushdie S. Midnight's Children. Published by Vintage, New Edition. May 1st 1995, 647 pp.

ПРОБЛЕМА ОСОБИСТОСТІ В РОМАНІ Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ»

У статті розглянуто концепцію «соціальної» особистості в романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». Спираючись на авторський ідеал, універсальне «я-у-світі» як «норму, що скеровує» і слугує напрямком, у якому повинна рухатись людина, котра бажає втілити себе як особистість, можна виділити три типи героїв, характерних представників американського суспільства 1920-х років. Головний герой – Джей Гетсбі – тип обдарованої особистості, який, втілюючи «американську мрію», спромігся увірватись з низів у вищі кола суспільства. Інфантильні особистості – як тип антигероїв – Дейзі та Том Бьюкенен, які належать до багатих родин, проживають безтурботне життя, без будь-якої мети і прагнень. Позицію аутсайдера посідає Нік Каррувей – людина, від особи якого ведеться оповідь роману.

Ключові слова: «вік джазу»; «американська мрія»; буржуазна Америка; обдарована особистість; інфантильна особистість; аутсайдер.

The concept of "social" personality in the novel by F.S. Fitzgerald's Great Gatsby. Based on the author's ideal, the universal "I-in-world" as the "norm that directs" and serves as the direction in which a person who wants to embody himself as a person must move, there are three types of heroes - typical representatives of the American society of the 20's The twentieth century. The protagonist, Jay Gatsby, is a gifted person who, having embodying the "American dream," managed to get into the upper echelons of society from the bottom. Infantile personality - as a type of anti-hero - Daisy and Tom Buchanan, who belong to wealthy families, live a carefree life without any purpose or aspirations. The position of an outsider is Nick Carraway - a person from whose person the narrative of the novel is concerned.

Key words: "Jazz Age"; "American Dream"; bourgeois America; gifted personality; infantile personality; outsider.

Проблема особистості, що є першочерговою у сповненому трагічних катаклізмів ХХ ст., посідає одне з центральних місць у творчості американського письменника Ф.С. Фіцджеральда, відомого представника літератури «втраченого покоління».

Актуальність дослідження цієї проблеми зумовлена потребою всебічного осягнення художнього світу письменника, його внеску до національної та світової культури, з'ясування філософських засад концепції особистості у його творчості та шляхів їхньої мистецької реалізації. порушена тема вже потрапляла в поле зору літературознавців. Утім окремого вивчення зазначеної проблеми не спостерігалось, що визначає новизну нашого дослідження.

Мета статті – окреслити проблему особистості як одну з провідних у романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». Одним із нагальних завдань для досягнення поставленої мети є виокремлення трьох типів героїв: обдарованої особистості, інфантильної особистості та аутсайдера.

Об'єктом дослідження є роман Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі», а **предметом** – проблема «соціальної» особистості в романі .

Теоретико-методологічну основу роботи складають дослідження Т. Казієвої, Т. Мараховської, В. Доценко, Ю. Ситнікової, Ю. Лисанець, В. Кухалашвілі, Н. Александрович, М. Бахтіна, М. Шелера.

Визначаючи місце Ф.С. Фіцджеральда в контексті американської літератури його часу, риси його концепції світу та людини, доходимо таких висновків: на думку дослідника В. Кухалашвілі, численні американські критики «намагаються зобразити митця як камерного, асоціального письменника, який, начебто, не мав будь-яких політичних переконань» [4]. «Його недовіру до багатих як до класу» вони називали «дитячим» (Генрі Ден Пайпер), а критику буржуазної Америки – поверховим описом невеликого сегменту американського життя (П. Міллер, А.Дж. Лубелл) [4].

На відтворення концепції особистості у творчості Ф. С. Фіцджеральда значною мірою вплинула доля письменника. Герої його творів можуть суттєво відрізнятися один від одного, однак їх об'єднує загальна авторська ідея, яка допомагає нам простежити ідеальну модель особистості за Ф.С. Фіцджеральдом. Така особистість, на думку письменника, наділена проникливим розумом, творчим мисленням, людина, яка думає, розмірковує та має свою думку стосовно будь-якої ситуації. Як зазначила Т. Казієва, Ф. С. Фіцджеральда «не влаштовували лише якісь “особистісні межі”, письменник розглядав проблему в соціальному аспекті» [2, 4].

У романі «Великий Гетсбі» (1925) Ф. С. Фіцджеральд виносить на загальний розгляд феномен «американської мрії» [1, 672]. Письменник розглядає три типи особистості: обдарована, інфантильна, аутсайдер. Тип обдарованої особистості, на нашу думку, був втілений в образі головного героя – Джея Гетсбі. Джеймс Гетс – саме так звали хлопця, який народився в сім'ї бідних фермерів та мав великі перспективи продовжити їхню справу. «*His parents were shiftless and unsuccessful farm people – his imagination had never really accepted them as his parents at all*» (Батьки його невдалі фермери, насилу зводили кінці з кінцями – в уяві він, власне, ніколи не визнавав їх своїми батьками¹) [3, 55]. Джеймс мав великі амбіції та мрії, тому в сімнадцятирічному віці він залишив батьківський дім та був згоден на будь-яку роботу, щоб прогодувати себе. «*For over a year he had been beating his way along the south shore of Lake Superior as a clam digger and a salmon fisher or in any other capacity that brought him food and bed*» (Понад рік він тинявся південним узбережжям Верхнього озера – збирав молюсків, ловив лосося, наймався на будь-яку роботу, що забезпечувала йому харч та дах над головою) [3, 56].

Переломним моментом в житті юнака стала зустріч з Деном Коді, знайомство з яким сприяло кардинальним змінам в його зовнішності, світогляді, навіть імені. Безнадійний фермерський син Джеймс Гетс стає Джеєм Гетсбі. «*He had changed it at the age of seventeen and at the specific moment that witnessed the beginning of his career-when he saw Dan Cody's yacht drop anchor over the most insidious flat on Lake Superior*» (Він змінив його у

¹ Тут і далі переклад наш. – Є.Т.

сімнадцять років, у ту знаменну мить, яка мала стати початком його кар'єри, - коли побачив, що яхта Дена Коді стала на якір над найзрадливішою обмілиною Верхнього озера) [3, 104]. Джей Гетсбі працював на яхті п'ять років, він виконував різноманітну роботу. Саме Ден Коді побачив величезний потенціал у юнакові та сприяв його особистому розвитку. «*He was left with his singularly appropriate education; the vague contour of Jay Gatsby had filled out to the substantiality of a man*» (Йому ж лишився цінний досвід; невиразні обриси Джея Гетсбі набрали плоти і крові і стали людиною) [3, 108].

У часи війни, будучи офіцером, Гетсбі покохав Дейзі – дівчину з вищих кіл суспільства. Молодий офіцер був їй нерівня і тому йому не вдалося втримати дівчину, вона вийшла заміж за багатого та перспективного Тома Б'юкенена. Тепер його життя набуло сенсу: він поставив за мету здобути багатство та повернути кохану жінку. Великого багатства Гетсбі досягнув незаконним шляхом: він продавав спиртні напої з аптекарських прилавків. Досягнувши успіху, Гетсбі придбав маєток навпроти будинку, в якому жила Дейзі з родиною. Кожного вечора, дивлячись на зелений вогник біля помешкання Б'юкененів, Гетсбі знав, що його мета майже досягнута, що варто Дейзі побачити, яким він став, вона не роздумуючи кине чоловіка та залишиться з ним. Зелений ліхтар на пірсі Б'юкененів - це символ мрії, безплідної надії, за якою гнався Гетсбі. Це чергове відображення американської мрії – такої гарної, але далекої, привабливої, але порожньої всередині.



Кадр із фільму «Великий Гетсбі» (2013)

Ще з дитинства юнак поставив собі за мету бути краще його батьків та потрапити у вищі кола суспільства. Він все робив для цього, не здавався та впевнено йшов уперед. Дейзі стала для юнака зеленим вогником, таким далеким та недосяжним. Його обдарованість полягає в тому, що він зміг зробити себе сам, виховати риси, які притаманні багатим людям та зрівняти соціальний статус з коханою жінкою. На жаль, цього виявилось недостатньо, його мрія загинула разом із ним.

Інфантильна особистість у романі представлена подружжям Б'юкененів. Дейзі походила з багатой родини. Покохавши бідного офіцера, яким був містер Гетсбі, вона не змогла залишитись з ним, адже чекати зростання соціального статусу юнака було дуже довго. Тому вона виходить заміж за іншого – багатого та самовпевненого Тома Б'юкенена.

Дейзі двічі робить вибір на користь Тома, не дивлячись на те, що заради неї зробив Гетсбі. Так їй було зручно та надійно. Сам Ф. С. Фіцджеральд, описуючи героїв свого роману, зазначав: «*Daisy is like a whipped cream - just as light, airy, sweet. And ... empty: she has absolutely nothing to say to the world*» (Дейзі схожа на збиті вершки – така ж легка, повітряна, солодка. І ... порожня:

їй абсолютно нічого сказати світу) [3, 48].

Том походив із багатой родини та майже з самого початку ми дізнаємося про його інфантильні вчинки: «*His family were enormously wealthy — even in college his freedom with money was a matter for reproach — but now he'd left Chicago and come east in a fashion that rather took your breath away: for instance he'd brought down a string of polo ponies from Lake Forest*» (Батьки його були неймовірно багаті — ще в університеті йому дорікали за звичку розкидатися грошима,— і тепер він перебрався з Чікаго на Схід з розмахом просто-таки разючим; привіз, наприклад, із Лейк-Фореста цілий табун поні для гри в поло) [3, 8].

Фактично в кінці твору Том чужими руками вбиває Гетсбі, вказавши на володаря авто, яким Дейзі збила Міртл. Том вважав свій вчинок шляхетним і правильним, адже через велику любов до себе навіть думати не зміг по-іншому та, позбувшись Гетсбі, він вважав, що вирішить всі проблеми: Дейзі залишиться з ним, а він повернеться до свого звичного життя.

Оповідь у романі «Великий Гетсбі» ведеться від імені молодого людини з Заходу Ніка Каррауея. У тому, що Нік не представляє собою гравця, який суттєво має вплив на сюжетну лінію, ми можемо простежити з самого початку. Коли Том запропонував провести час з його коханкою Міртл у місті, Нік, не надто вагаючись, погоджується.

Для Гетсбі Нік став другом. Він міг вислухати, допомогти, виконати прохання і при цьому не набридати зайвими порадами та діями. Саме він залишився з Гетсбі до кінця, не покинув його тоді, коли всі це зробили. Нік був єдиний, хто перейнявся почуттями Гетсбі та залишився вірним йому.

Нік виступає носієм чесності, моралістом, аналізуючи свої та чужі вчинки. Він стає в позиції аутсайдера через невтручання у розвиток дії. На те, що відбулось поруч з ним, з його знайомими людьми, він не мав ніякого впливу.

Отже, в ході дослідження доходимо таких **висновків**: у творі можна виокремили три типи «соціальної» особистості: обдарована, інфантильна особистість та аутсайдер. На нашу думку, прикладом *обдарованої особистості* в романі виступає Джей Гетсбі, людина, яка є втіленням «американської мрії»: народившись в бідній родині, він зумів завдяки своїм здібностям та наполегливості в досягненні поставленої мети розбагатіти та посісти місце серед господарів життя. Том і Дейзі Б'юкенени постають як зразок *інфантильних героїв*. Маючи легке та безтурботне життя, вони не звикли думати ні про що. Дейзі не змогла зробити вибір на користь кохання, вона виходить заміж за людину, яка належить їхньому колу – за багатого та забезпеченого Тома Б'юкенена. Кохання до Гетсбі відроджується в її серці, коли вона побачила його багатство, проте, дізнавшись про сумнівний прибуток, знову стає несхильною, відчуваючи нестабільність майбутнього. Том виступає звичайним самовпевненим чоловіком, який звик отримувати краще в житті. Обое вони добре доповнюють один одного, адже в обох в пріоритеті спокійне й забезпечене життя. Ще один тип героя – *аутсайдер*. Це Нік Каррауей, який виступає оповідачем та спостерігачем подій в романі.

Проаналізувавши роман, робимо висновок, що Ф. С. Фіцджеральд порушив питання, яке є актуальним і на сьогоднішній день, Адже типи особистостей, які були репрезентовані в творі, ми спостерігаємо щодня. Обдаровані люди – це, ті, хто йде до своєї мети, не зважаючи ні на що. Інфантильні – зазвичай, прихильники комфортного життя. І, нарешті, аутсайдери – спостерігачі життя.

Список використаних джерел:

1. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 864 с.
2. Казієва Т. Концепція особистості у творчості Ф.С. Фіцджеральда: автореф. дис. ...канд. філол. наук. Київ. 1991. 15 с.
3. Fitzgerald F. Scott. The Great Gatsby. New York: Scribner, 2004. 180 p.
4. Кухалашвілі В. Про соціальні погляди Скотта Фіцджеральда. URL : <http://md-eksperiment.org/post/20180509-pro-socialni-poglyadi-skotta-ficdzheralda>
5. Керсипова Є. Дейзи Бьюкенен: великая любовь Фицджеральда. URL : <https://historytime.ru/prototipyi-personazhey/velikaya-lyubov-ficdzheralda/>

УДК 821.133.1-311.4.09:316.423.6

Пантелейчук Ольга

ПРОБЛЕМА ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ В РОМАНІСТИЦІ ЖОРЖ САНД

Стаття присвячена дослідженню питання жіночої емансипації в романістиці Жорж Санд. Основна увага приділяється переосмисленню місця жінки в родині та в суспільстві на матеріалі творів письменниці «Індіана» та «Консуело». У дослідженні подається ретроспективний огляд найважливіших подій, пов'язаних із проблемою жіночої самоідентифікації в Франції. З'ясовується типологія жіночих образів у романістиці Жорж Санд. Образи головних героїнь та їхнє життя аналізуються з позиції феміністичної критики. Простежується еволюція формування нового типу героїні, яка починає усвідомлювати своє право на свободу вибору та особисте щастя в родині («Індіана») і в суспільстві, у якому талановита дівчина з народу виборює визнання й повагу («Консуело»).

Ключові слова: Жорж Санд, романтизм, жіноче питання, емансипація, гендерний дискурс, фемінізм.

L'article est consacré à l'étude de la question de l'émancipation féminine dans le romantisme George Sand. L'objectif principal est de redéfinir la place de la femme dans la famille et dans la société sur la base des œuvres de l'écrivain Indiana et Consuelo. L'étude propose un aperçu rétrospectif des événements les plus importants liés à la question de l'auto-identification féminine en France. George Sand explore la typologie des images féminines dans le romantisme. Les images des principales héroïnes et leur vie sont analysées du point de vue de la critique féministe. L'évolution de la formation d'un nouveau type d'héroïne, qui commence à réaliser son droit à la liberté de choix et au bonheur personnel dans la famille (Indiana), et la société dans laquelle une fille talentueuse du peuple lutte pour la reconnaissance et le respect (Consuelo), est tracée.

Mots clés: George Sand, romantisme, problème des femmes, émancipation, discours sur le genre, féminisme.

Феномен «жіночого питання», визначення ролі жінки в суспільстві й у родині є одним з істотних рушіїв переосмислення літературного канону та подолання упереджень і стереотипів минулого. Надзвичайно актуальними залишаються проблеми визначення своєрідності художнього втілення ідей жіночої емансипації, еволюції формування образу «нової жінки» у творчості відомих письменників. Зазвичай порушені проблеми пов'язують із творчістю французьких письменниць-романтиків і насамперед Жорж Санд.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що саме у творчості Жорж Санд можна знайти відповідь стосовно стану проблеми «жіночого питання» в XIX ст. Окрім того, актуальність зумовлена відсутністю достатньої інформації, присвяченої розгляду проблеми жіночої емансипації у творчості письменниці. Глибокі й цікаві відомості про її творчість містять праці французьких літературознавців, наприклад, М. Рейда і Б. Тільє, белетризована біографія Жорж Санд, написана А. Моруа, але переважна більшість ґрунтовних досліджень була написана в XX ст., тоді як у наш час зустрічаються лише поодинокі праці, пов'язані з окремими проблемами в творчості письменниці. Важливо також уточнити типологію жіночих образів у творах Жорж Санд.

Мета роботи – простежити еволюцію проблеми жіночої емансипації в ранній («Індіана») і зрілий («Консуело») періоди творчості письменниці.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**: проаналізувати творчість Жорж Санд в контексті французької романтичної літератури; з'ясувати стан вивчення творчості письменниці в сучасному літературознавстві; розкрити суть жіночого питання як наукової проблеми; простежити пробудження самоідентифікації жінки в романі «Індіана»; дослідити образ талановитої жінки, яка виборює визнання і повагу в суспільстві («Консуело»).

Предмет дослідження – проблема жіночої емансипації в романістиці раннього та зрілого періодів Жорж Санд. **Об'єкт дослідження** – романи «Індіана» та «Консуело».

Теоретико-методологічною основою цієї роботи є праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців стосовно творчості письменниці: М. Цебрикової, Б. Г. Реїзова, Г. Брандеса, Е. Каро, Н. С. Трапезнікової, А. Моруа, М. Рейда, Б. Тільє та інших. Дослідження жіночого питання базується на гендерних студіях Л. Репіної, Р. Столлера, Е. Оуклі, Дж. Скотт та інших.

Досліджуючи життєвий та творчий шлях письменниці, формування її світогляду, вплив сучасної літератури (Ф.Р. де Шатобріан, Дж. Байрон) на формування естетичної платформи, події власного життя (непорозуміння і розлучення з чоловіком), доходимо висновку, що вони стали поштовхом до влаштування самотійного життя і літературна спадщина письменниці включає близько вісімдесяти романів, двадцять шість томів листування, вісімнадцять драм, незліченну кількість статей і нарисів, різноманітні

дослідження, а також автобіографічні твори, не кажучи вже про її співпрацю з багатьма газетами.

Аналіз літературознавчих досліджень творчості Жорж Санд переконує в наявності різноманітності методів і аспектів, хоча, як і раніше, домінує біографічний підхід. Але якщо увага критиків XIX століття була прикута до соціальних аспектів формування її як особистості й талановитої письменниці (наприклад, М. Бахтіна, М. Цебрикової, Б. Реїзова, Г. Брандеса, Е. Каро), то літературознавців XX ст. більшою мірою цікавили гострі соціальні та моральні



питання, відбиток тогочасних релігійних і політичних настроїв в суспільстві (Б. Реїзов, Н. Трапезнікова, А. Моруа, М. Рейд, Б.Тільє). Наприкінці 1980-х років з'явилась тенденція, пов'язана з посиленням інтересу до творчої спадщини Жорж Санд з боку французьких і вітчизняних дослідників: «Ідейне формування і проблематика соціальних романів Жорж Санд 40-х

років» Е. Шварцмана; «Проблема народу в соціальних романах Жорж Санд 30-40 років XIX століття» Ю. Уварова; «Основні жанри літературно-критичного спадку Жорж Санд» Н. Литвиненко та інші. Літературознавці XXI ст. (В. Погрібна, О. Кафанова, А. Попова та інші) більше приділяють увагу питанням гендерних стосунків в романах Жорж Санд. Більшість дослідників сходяться на думці, що при всьому різноманітті аспектів вивчення творчості Жорж Санд в XIX – XXI ст., ранній період творчості романістки поки залишається маловивченим і в зарубіжному, і у вітчизняному літературознавстві.

Досліджуючи особливості розкриття «жіночого питання» в романістиці Жорж Санд, відзначаємо: зародження феміністичної ідеології пов'язується з подіями XVIII ст., що сприяли розширенню та усвідомленню суспільством жіночих прав.

У соціології «жіноче питання» – це комплекс соціальних проблем, який включає проблеми становища жінки в родині й суспільстві, шляхи звільнення (емансипації) жінки від приниження й тиску. Розглянуто термін «емансипація», (лат. *emancipatio*) – тобто «звільнення від якої-небудь залежності, скасування якихось обмежень, зрівняння у правах» [7, 1]. Слова «*féminisme*» та «*féminist*» вперше з'явилися у Франції та Нідерландах у 1872 році [6].

У дослідженні наголошено, що були часи, коли роль жінки була зовсім незначною, і саме тому жінки почали відстоювати свої права, вимагаючи свободи, рівності та незалежності. Особливо ж ці прагнення загострюються в періоди соціальних зрушень. Тому не дивно, що ідеї емансипації вперше прозвучали саме у Франції – найбільш революційній країні Європи. Французька буржуазна революція з її закликами до свободи й рівності вивела на літературну арену романтиків, серед яких почесне місце посіла провісниця

майбутнього фемінізму Жорж Санд. Феміністична критика стала важливим методом для переоцінки концепцій, переконань та вірувань, що були успадковані часом (К. Рутвен, Е. Шовалтер, С. де Бовуар, С. Павличко та інші). Сучасний рівень розвитку гендерних досліджень дозволяє говорити про «гендерний підхід» як «особливий теоретичний і практичний напрям, який орієнтує на формування і ствердження політики рівних незалежних від статі можливостей самореалізації людини в різних галузях соціальної практики» [2, 67].

Наголошено, що Жорж Санд, добре розуміючи протиріччя свого часу, зосередилась на проблемі, яку більшість у суспільстві не бажала помічати. Вона сміливо виступала проти панівного консерватизму, заснованого на статевій дискримінації, похитнувши узвичаєний погляд на жінку, її психологію, її роль у сім'ї й соціумі. А. Моруа писав про неї: «Вона була голосом жінки в той час, коли жінка мовчала. Вона також була голосом всіх тих, хто не мав його» [3, 56]. Саме XIX ст. свідчить про виникнення «жіночого питання» в літературному світі. Адже в цей час жінки починають займатись письменництвом, щоб повстати проти поневолення, підкорення й абсурдності знаменитого «Кодексу Наполеона», який офіційно обмежив їхні особисті свободи.

Показовим із цього погляду є роман «Індіана» (1832), з якого Жорж Санд починає свою літературну кар'єру. Слід зауважити, що письменниця показує, яка виняткова сила душі потрібна жінці, щоб протистояти знищенню її особистості: до тих пір, поки в парі не визнається рівність, єдина свобода, яку жінка може зберегти, це свобода боротьби.

У передмові до зібрання своїх творів 1851 р. французька романістка писала: «У мене натура митця і, що б там не говорили, я завжди хотіла бути саме митцем. Ті, хто думав принизити або ранили мене, стверджуючи, що я не доросла до того, аби стати філософом, принесли мені величезне задоволення, тому що в кожного вистачає самолюбства любити властивий йому від природи склад і знаходити в ньому радість, як кожна жива істота у своїй природній стихії» [1, 662].

Про створення роману «Індіана» Жорж Санд писала: «J'ai écrit Indiana avec le sentiment non raisonné, mais profond et légitime, de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et dans la société» («Я написала «Індіану» з невизначеним, але глибоким і законним почуттям несправедливості і варварства законів, які все ще регулюють існування жінок у шлюбі, в сім'ї і в суспільстві»)² [4, 4].

У своєму дослідженні з'ясовуємо, що «Індіана» висвітлює романтичну тему – на прикладі людини виняткової чутливості, яка може витримати найтяжчі страждання, – жінки. До цього моменту всі романтичні герої попередньої і сучасної літератури були чоловіками, які на даному етапі історії вважались єдиним гендером з освітою і самосвідомістю, необхідними для повноцінної гами романтичного емоційного досвіду. Жорж Санд змусила всіх

² Тут і далі переклад наш. – О.П.

зрозуміти: «Індіана» – це історія емоційної подорожі жінки через низку образливих і нещасних стосунків, яка закінчується амбівалентним та загадковим баченням ідеальної взаємної гармонії.

Отже, основний пафос роману – це дивовижне прагнення героїні поєднати романтичне та реальне життя. Жорж Санд пов'язує політичні події з непересічною історією кохання і боротьбою жінки за власну свободу.

Очевидним фактом є те, що Жорж Санд намагається розповісти не лише про конкретний випадок залежності жінки, а й порушити загальну проблему соціального звільнення: Індіана намагається отримати право на свободу від системи, яка робить жінок власністю.

Сюжет іншого роману – «Консуело» – відображає не тільки любов Жорж Санд до свободи і пригод, а й до музики. Ця історія є вкрай важливою для жінок, оскільки вона ілюструє тяжке становище дівчини нижчого класу в суспільстві, де домінують чоловіки, тоді як жіночі можливості обмежені. Жорж Санд намагається донести всім навколо, що шлюб як єдина «кар'єра», відкрита для більшості жінок, може бути трохи краще, ніж рабство.

Образ головної героїні твору – це тип нової жінки, завдяки якому письменниця підкреслює, що жінка повинна реалізувати себе не тільки в шлюбі. Як наслідок, образ жінки подається в абсолютно новому світлі, на одному рівні з чоловіком, з усвідомленням своєї сутності.

Звісно, у творчості Жорж Санд можна виділити ще чимало яскравих і самобутніх жіночих образів. Вона з великою майстерністю розкрила внутрішній світ своїх героїнь, описала і проаналізувала їхні вчинки і намагалася обґрунтувати причини трагічної долі жінок. Тому критики часто називали письменницю «психологом жіночої душі». Видатна письменниця вважала, що жіноче щастя полягає в родині, в любові до близьких, а також у наполегливій праці.

Внаслідок проведеного дослідження доходимо до таких **висновків**: творчість Жорж Санд тісно пов'язана з гостро актуальним для того часу «жіночим питанням». Протягом всієї своєї літературної діяльності письменниця прямо і безпосередньо брала участь у політичному і громадському житті країни. Кожна велика подія бурхливої французької історії не проходила повз її творчість, і кожен роман був відповіддю на ту чи ту хвилюючу суспільство проблему.

У результаті аналізу творів Жорж Санд «Індіана» та «Консуело» ми дійшли висновку, що письменниця є не тільки яскравим представником французького романтизму, а також взірцем розкриття «жіночого питання» крізь призму її художньої творчості. Це дозволяє в подальших дослідженнях простежити еволюцію формування гендерної проблематики, зокрема у проаналізованих романах та у творчості письменниці в цілому. Спадщина Жорж Санд посідає почесне місце в європейській літературі. При цьому оцінки французької письменниці варіювалися від безумовно позитивних і навіть захоплених до різко негативних.

Жорж Санд вирішувала в своїх кращих романах проблеми шлюбу і сім'ї, свободи вибору в коханні. Цінність її творчості полягає в тому, що вона

порушила в своїй романістиці проблему пробудження жіночої свідомості й прагнення її героїнь щасливого життя, наповненого коханням і діяльністю.

Список використаних джерел:

1. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва: Искусство, 1996. 403 с.
2. Теория и методология гендерных исследований. Москва: МЦГИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. 416 с.
3. Моруа А. Жорж Санд. Москва: Культура и традиции, 1996. 455 с.
4. Sand George. Indiana. Paris: Édition de Béatrice Didier, 1984. 360 p.
5. Sommelet P. Auteurs au masculin: George Sand, l'aurore du féminisme. URL : http://www.pointdevue.fr/culture/auteurs-au-masculin-george-sand-l-aurore-du_8728.html
6. Фемінізм: URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC>
7. Задорожна О. Жінка в літературі і феміністичний рух в Україні // Мова і культура. 2014. Вип. 17, т. 1. С. 466-470. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2014_17_1_80

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В ОБ'ЄКТИВІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 821.111-3

Мавренкова Марина

СИНТЕЗ МІФОЛОГІЧНИХ І РЕАЛІСТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. К. РОУЛІНГ)

Популярність літератури фентезі стрімко зростає за останні десятиліття, і романи Джоан Роулінг відіграли в цьому процесі не останню роль. Запропоноване ще Дж. Р. Р. Толкіном сприйняття елементів фантастичного у творчості в англійській письменниці досить видозмінене та базується на її власних авторських принципах. Серія романів про Гаррі Поттера логічно та доцільно вґрунтована на архетипах та характерних штампах фентезі як жанрового різновиду сучасної літератури в широкому контексті сучасних літературних мейнстримів. Детального розгляду потребувала диференціація понять «фантастика» та «фентезі», сучасний стан жанру фентезі в літературі, застосований до нього архетип двоєсвіття, аналіз міфологічних та реалістичних елементів, синтез яких дає ключ до розуміння основних принципів фентезі як індивідуального літературного жанру.

Ключові слова: фентезі; фантастика; міфологія; архетип двоєсвіття.

The popularity of the literary genre of fantasy has grown rapidly over the past decades, and Joanne Rowling's novels have been played in this process one of significant role. Prompted by J. R. R. Tolkien elements of fiction are quite modified in the English writer's books and are based on designed principles of her own. The series of novels about «Harry Potter» is logically and appropriately composed of archetypes and flashy fantasy stamps as a genre, whose analysis serves as a pledge to determine the characteristics of the aforementioned genre and its differences from other literary genres. It is demanded to dwell upon the difference between the concepts of «science fiction» and «fantasy», a detailed overview of the fantasy genre in literature, of an applied archetype of two worlds, analysis of the mythological and realistic elements, the synthesis of which gives the key to understanding basic principles of fantasy as an individual literary genre.

Key words: fantasy; science fiction; mythology; archetype of two worlds.

Актуальність і новизна дослідження зумовлена продуктивністю вирішення питання, яким чином і за допомогою яких факторів фентезі як жанровий різновид сучасної літератури набув надзвичайної популярності серед читачів. Розкриття і пошук відповідей на ці питання здійснюватиметься крізь призму аналізу тексту романів про Гаррі Поттера англійської письменниці Джоан Роулінг.

Мета нашої студії – визначити головні ідейно-естетичні функції міфологічних та реалістичних елементів у літературі фентезі (на матеріалі творчості Джоан Кетлін Роулінг).

На думку відомого американського критика Х'юго Гернсбека, дослідника феноменів «фентезі» та «наукова фантастика», існує чітке

розрізнення між фантастикою (*science fiction*) та фентезі (*fantasy*), що робить друге із них вартим статусу окремого жанру літератури [4]. Було доведено, що фантастика відображає стирання кордонів між часом і простором, розширення людського поняття про космос та Всесвіт у цілому. Тоді як у фентезі використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, рицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією, змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією [1, 529]. Читачеві жанр фентезі цікавий тим, що він побудований на створенні іншого світу, відмінного від буденної реальності нашого життя; зазвичай у сюжеті йдеться про речі, які в реальному світі не можливі (магія), а персонажами є фольклорні істоти, які в природі не існують (ельфи, гобліни, дракони тощо).

Існує багато різних піджанрів фентезі, основні та найпопулярніші з яких: героїчний (герой рятує не світ, а себе); епічний або високий (герой рятує світ, триває боротьба добра зі злом); історичний (сюжет накладається на канву минулих епох); «жіночий» (поєднує в собі ознаки фентезі та любовного роману). Усі твори циклу «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг побудовані на принципах високого фентезі, де головний герой Гаррі Поттер протистоїть злу – небезпечному та могутньому чарівнику Лорду Волдеморту.

У структурі сюжету два основних складники: міфологічний та реалістичний (міметичний). Серед міфологічного виокремлюються елементи античного дискурсу, закладені в основу образу самого Гаррі. «*He couldn't know that at this very moment, people meeting in secret all over the country were holding up their glasses and saying in hushed voices: "To Harry Potter — the boy who lived!"*» [5, 18] («Звідки йому було знати, що саме цієї миті по всій країні потай збиралися люди, підносили келихи і стисло виголошували тости: "За Гаррі Поттера — хлопчика, що вижив!"» [3, 9]. Образ «хлопчика, що вижив» бере свій початок в античну добу, зосібна, у давньогрецькому міфі про Геракла, якому вдалося вижити усупереч гніву Гери. На чолі Гаррі носить «символічний» шрам саме у виді блискавки, що, згідно з грецькою міфологією символізує божественну силу правителя неба – верховного бога Зевса.

Джоан Роулінг також уводить до художньої тканини твору образи міфічних створінь із легенд різних народів світу, вміло вплітаючи їх у сюжет. Зокрема, з давньогрецької міфології запозичені образи Цербера, василіска, драконів, кентаврів та фенікса. Так, Цербер – собака, який охороняє ворота підземного світу і їсть кожного, хто наважиться пройти. За Гесіодом, ця істота має 50 голів, але частіше зображується лише з трьома. Як відомо, Орфей використовував музику, щоб заспокоїти і приборкати Цербера й проникнути в Аїд задля порятунку своєї померлої коханої Еврідіки.

Відлуння англійського та ірландського фольклору знаходимо в образах лепреконів, богартів, грінділоу та банші. Прослідковується вплив скандинавської, німецької та слов'янської міфології в зображенні таких персонажів поттеріани, як тролі, вейлахи та велетні.

Варто окремо виділити власні міфотвори Джоан Роулінг, які роблять її романи не схожими на інші з жанру фентезі. Письменниця певним чином розробляє власну міфологію, оприявлену в образах нових видів

істот/міфів/унікальних речей. По-перше, це міфологічна збірка казок «Барда Бідля», яка є авторським *поясненням зародження доктрини самої магії як такої*; по-друге, розробка незвичайної *системи рахунку магичних грошей* (кнати, серпики та галеони) в магичному банку; по-третє, Джоан Роулінг вигадала *нову магичну гру* на мітлах під назвою квідич; по-четверте, витворами авторської міфології є такі істоти, як *ніксі, фестрали* та, найголовніше, *дементор*. Певний проміжок часу в своєму житті письменниця перебувала в стані глибокої депресії, відчуття якої й передала через вплив на людину дементора – потвори, що виглядає як скелет в балахоні та висмоктує усю радість із людей.

Мабуть, найбільш захопливим у її романі є *концепція магії*. Вона значно різниться від усталених уявлень про чарівництво в цілому, від принципів творення до застосування на практиці. Магія не описується тут як щось зрозуміле за визначенням, не слугує «тлом», для нього не потрібні пояснення. Навпаки, магія має логіку, її вплив стратегічно продуманий настільки, що навіть важко поставити сумнівне запитання «як? чому? і що?», адже у творі пояснюється кожний елемент або якщо й не пояснюється, то сам контекст робить його зрозумілим і логічним. Письменниця створює не лише школу магії, але і зазначає, де можна придбати чарівну паличку та все необхідне для навчання, вона детально прописує назви магичних книжок, іноді зазначаючи факти з біографій їхніх авторів. На сторінках роману також описуються різноманітні професії, пов'язані з чародійством, що дає підстави думати, що світ магії на випуску із Гогвартсу не припиняє своє існування. Магічна школа є не лише на території Британії, її філії розташовані по всьому світові. Існує єдиний орган влади, який здійснює як виконавчу, законодавчу, так і судову з силовою функції – Міністерство Магії.



Елементи реального є другим складником структури сюжету, які також можна проілюструвати на прикладі образу Гаррі. Джоан Роулінг не випадково обрала йому прізвище «Поттер», яке вважається одним із найрозповсюдженіших в Англії, щоб підкреслити в такий спосіб типовість свого персонажа.

Образ десятирічного звичайнісінького хлопчика постає перед читачем у такій цитаті: *«Perhaps it had something to do with living in a dark cupboard, but Harry had always been small and skinny for his age. He looked even smaller and skinnier than he really was because all he had to wear were old clothes of Dudley's, and Dudley was about four times bigger than he was. Harry had a thin face, knobbly knees, black hair, and bright green eyes. He wore round glasses held together with a lot of Scotch tape because of all the times Dudley had punched him on the nose. The only thing Harry liked about his own appearance was a very thin scar on his forehead that was shaped like a bolt of lightning. He had had it as long as he could remember, and the first question he could ever remember asking his Aunt Petunia*

was how he had gotten it» [5, 20] («Можливо, тому що жив у темній комірчині, Гаррі, як на свій вік, завжди був малим і миршавим. Але він видавався ще меншим і худішим, ніж насправді, бо щоразу мусив доношувати старий одяг Дадлі, а той був десь учетверо ширший від нього. Гаррі мав худе обличчя, гострі коліна, чорне волосся і ясно-зелені очі. Він носив круглі, обмотані скотчем окуляри, бо Дадлі часто ламав їх, луплячи його по носі. Єдине, що подобалося Гаррі у власному вигляді, – тонесенький шрам на чолі у формі блискавки. Він мав його, скільки себе пам'ятав, і першим його запитанням до тітки Петунії було, звідки той шрам узявся») [3, 10].



Чорнявий, в окулярах, худорлявий, живе з недалекими та приземленими родичами в комірчині під сходами в будинку невеликого тихого англійського містечка, виносить глузування кузена та навчається в звичайнісінькій школі – образ Гаррі розроблений таким чином, щоб кожен зміг побачити себе – середньостатистичну людину з купою проблем. Людину, якій магія може лише наснитись, адже в реальному світі її немає – такою є іронія немилосердного та безжального життя.

Світ Джоан Роулінг поділений навпіл: на магів та маглів (звичайних людей, які ніяк не причетні до чаклунства), у яких і проявляється архетип двосвіття. У світі маглів Гаррі Поттер ніхто, звичайний хлопчик, проте в магічному світі кожен знає його ім'я і ставлення до нього значно різняться від того, до якого він звик. Саме в магічному, а не в реальному світі він знаходить справжніх друзів та себе – саме тут спрацьовує романтичний принцип.

Джоан Роулінг перемижує точки дотику магічного та реального так, що читач не лише заглиблюється в опис, а й починає сподіватися, що й сам якимось чином причетний до усього чаклунського – можливо, він чарівник, у його венах тече магічна кров, проте немає ніякого Гегріда, який виламає вхідні двері, щоб прийти й про це розповісти. Діти, які прочитали хоча б перший роман «Гаррі Поттер та Філософський камінь» до своїх одинадцяти років, дійсно вірять, що незабаром отримають листа із Гогвортської Школи Чарів і Чаклунства, і вважають його відсутність помилкою – ось, наскільки сильний вплив має роман. Усі діти певною мірою є Гаррі Поттерами, які сподіваються бути знаменитими та відкрити в собі чаклунські сили.

Застосований архетип двосвіття доволі цікавий і геніально використаний. Але якщо романтики надавали перевагу світові мрій, відрікаючись від дійсності, то в епосі про «Гаррі Поттера» світ реальності не стає чимось, чие існування заперечує чи Гаррі, чи сам автор. Реальність настільки сильно прив'язана до Поттера, що йому, навпаки, досить складно повірити в наявність вищих сил, присутність магії.

Світи магів та маглів доволі «залюднені». Як зазначає Джоан Роулінг, чарівники живуть серед звичайних людей, тримаючи свою здатність чаклувати

в таємниці. У звичайних випадках ті, хто не має магічної крові, не здатні відчувати її присутність, використання ними чарівної палички карається законом. Саме слово «магл» походить від англійського *twig*, що в перекладі означає людину, яку легко надурити. Часточка *-le* певною мірою пом'якшує вимову та «поліпшує» значення. Трапляючись у тексті, це слово несе в собі зазвичай сарказм, іронію, а іноді й зовсім нічим не прикритий намір принизити тих, хто й не підозрює про існування чар. За Джоан Роулінг, існують три типи чарівників: чистокровні (коли магія передається від батьків дітям), напівкровні (коли один із батьків чарівник, а інший – магл) та магловроджені (коли обоє батьків не є чарівниками). На сторінках роману можна натрапити на такий вид людей, які не є ні магами, ні маглами. Їх називають сквибами – це людина, яка народжена в родині магів, але в ній немає нічого від магії. Але, на відміну від звичайних людей, сквиби можуть бачити усе дивовижне та незвичайне, усі чари, які невидимі маглівському оку.

Точки перетину світів міфічного і реального досить розмиті, «ворота» у світ магічного можуть знаходитися прямо в нас перед очима, проте лише чарівники знають, як їх відрізнити від інших та відчинити. Такі точки зустрічаються скрізь протягом усіх частин епосу Джоан Роулінг. Наприклад, звичайна вулиця Лондона Чарінг-Крос-Роуд, що перемикається з магічною Алеєю Діагон через кафе «Дірявий Казан»; вокзал Кінгс-Крос, на якому поміж десятої та дев'ятої розташована платформа номер дев'ять і три чверті; сімейний будинок Блеків прихований чарами невидимості, однак знаходиться на маглівській площі Грімо, 12; а вхід для відвідувачів у Міністерство магії знаходиться прямо в центрі самого Лондона, у червоній телефонній будці.

Отже, аналіз синтезу міфологічних і реалістичних елементів дозволяє зробити **висновок** про те, що важливим елементом «поттеріани» є міфи та легенди стародавньої Греції, Риму, Скандинавії, Далекого Сходу, слов'ян та різних народів світу. Джоан Кетлін Роулінг розробила власну, не схожу на інші міфологію, що розкривається в образах новостворених істот та історії усього магічного. За допомогою рецепції та трансформації романтичного архетипу «двосвіття» було поєднано світи магії та реального, проте і його сутність зазнала змін, адже, на відміну від романтиків, Джоан Роулінг у своїх творах не зрікається жодних зі світів – буденності та магії – оскільки в її «поттеріані» вони співіснують у гармонії.

Список використаних джерел:

1. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
2. Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: По той бік різних боків. Українська асоціація викладачів зарубіжної літератури, 2004. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/kovbasenko_postmodernism_ua.htm.
3. Роулінг. Дж. К. Гаррі Поттер і Філософський камінь. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2002. 320 с.
4. Савицкая Т. Фэнтези: становление глобального жанра // Культура современном мире. 2012. № 2. URL: <http://infoculture.rsl.ru/>
5. Rowling J.K.. Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Bloomsbury Publishing, 1997. 223 p.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ РОМАНУ О. ХАКСЛІ «ЯКИЙ ЧУДЕСНИЙ СВІТ НОВИЙ!»

У статті зроблено спробу окреслити цілісне поле роману О. Хакслі «Який чудесний світ новий!». Проаналізовано презумпцію інтертекстуальності автора (досконале знання світової літератури, інтерес до природничих наук, філософії, соціології, захоплення музикою тощо). Досліджено стратегію інтертекстуальності О. Хакслі, спрямовану на виявлення небезпечних тенденцій в сучасному авторові суспільстві. Досліджено функції інтертекстуальності в нарощуванні смислу тексту роману (протиставлення шекспірівського світу справжніх людських цінностей викривленій моралі й штучному щастю в антиутопічному світі, виявлення сумнівних етичних позицій євгеніки й мальтузіанства, засторога щодо небезпеки використання досягнень фізіології та психології з метою впливу на психіку людини). Визначено, що інтертекстуальне поле роману складається з трьох сегментів: посилання на тексти світової літератури; на реальності початку ХХ ст.; на філософські, соціально-економічні, наукові теорії й концепції. Перший сегмент містить посилання на 17 творів В. Шекспіра (цитати й алюзії), філософські повісті Вольтера «Простак» і «Кандід, або Оптимізм», фантастично-алегоричні легенди про життя святих. Другий сегмент – це ремінісценції на реальні явища (фордизм, нові технології в комунікаціях, виробничому процесі) й іронічна гра з прецедентними іменами. Третій сегмент складається з алюзій на євгеніку (процес виготовлення людей на фабриках з навмисним програмуванням їх розумових здібностей), мальтузіанство (суворий контроль за кількістю населення), теорію умовних рефлексів І. Павлова («новопавлівські зумовлювальні кімнати» в дитячих яслах), психоаналіз З. Фрейда (гіпнопедія, дія на підсвідомість уві сні, відсутність «єдінового» комплексу внаслідок знищення інституту сім'ї, проблем з дитячою сексуальністю).

Ключові слова: *інтертекстуальність, інтекст, алюзії, ремінісценції, презумпція і стратегія інтертекстуальності.*

The article attempts to outline the coherent field of A. Huxley's novel "Brave New World". We have analysed the presupposition of the author's intertextuality (perfect knowledge of world literature, interest in natural sciences, philosophy, sociology, music). In addition, we have investigated A. Huxley's strategy of intertextuality, aimed at revealing dangerous tendencies in the author's world. We have uncovered the functions of intertextuality used to develop the deep sense of the novel (the opposition of Shakespeare's world with the true human values to the distorted morality and artificial happiness in the anti-utopian world, the identification of questionable ethical positions of eugenics and Malthusianism, prevention of the use of some achievements in the field of physiology and psychology in order to influence the human psyche). We have determined that the intertextual field of the novel consists of three segments: references to the texts of world literature; the reality at the beginning of the 20th century; philosophical, socio-economic, scientific theories and concepts. The first segment contains a reference to the 17 works of W. Shakespeare (quotes and allusions), Voltaire's philosophical tales of "The Huron" and "Candide: Optimism", fantastically allegorical legends about the lives of the saints. The second segment includes reminiscences on the real phenomena (Fordism, new technologies in communications, production process) and the ironic game with the precedent names. The third segment consists of allusions to the eugenics (the process of manufacturing people in factories with the deliberate programming of their mental abilities), Malthusianism (strict control over the number of people), I. Pavlov's Classical conditioning theory ("Neo-Pavlovian Conditioning Rooms" in the nurseries), Z. Freud's psychoanalysis (hypnopedia, nightly courses of sleep-

teaching that affect subconscious mind, absence of oedipus complex due to the destruction of the institution of family, problems with child sexuality).

Key words: *intertextuality, in-text, allusions, reminiscences, presumption and strategy of intertextuality.*

Роман О. Хакслі «Який чудесний світ новий!» (1932) – один із перших романів-антиутопій в англійській літературі 1930-х років. Автор із тонкою іронією і глибоким скепсисом змальовує картину майбутнього світу, у якому суспільство перетвориться на механістичну систему. Художній ефект роману зумовлений інтертекстуальною стратегією автора, спрямованою на вираження ідеї твору – виявлення небезпечних тенденцій сучасності.

У вітчизняному літературознавстві є численні дослідження інтертекстуальності роману О. Хакслі «Який чудесний світ новий!». Зокрема, ґрунтовні праці з аналізу шекспірівського інтертексту («Шекспірівські варіації в англійській прозі: В. Вулф, О. Хакслі, Дж. Фаулз» О. Вайнштейна, «Шекспірівський інтертекст в романі Олдоса Хакслі «Який чудесний світ новий!» К. Кірсанової та ін.) та розрізнені розвідки з дослідження алюзій на філософські, соціально-економічні, біологічні, психологічні концепції («Філософська майстерня Олдоса Хакслі» М. Гнедовського, «Цілі й засоби: О. Хакслі і євгеніка» І. Головачевої, «Технології замість гільйотини: влада і людина в романі Олдоса Хакслі «Чудовий новий світ» О. Бандровської»). При цьому важливим аспектом дослідження роману О. Хакслі «Який чудесний світ новий!» є окреслення цілісної картини його інтертекстуального поля, що ставимо за мету в нашої статті.

Дослідження явища інтертекстуальності є важливим параметром сучасного літературного дискурсу. У сучасному літературознавстві під запровадженням Юлією Крістевою у 1967 р. терміном «інтертекстуальність» розуміють «загальну сукупність міжтекстових зв'язків, у склад яких входить не лише несвідома, автоматична або ігрова цитата, але й спрямовані, осмислені, оціночні відсилки до попередніх текстів та літературних фактів» [7]. Інтертекстуальність визначають також як «сукупність формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних дискурсів, вербальних і невербальних текстів» [5, 66], яка дозволяє тексту формувати свій власний смисл шляхом відсилання до інших текстів.

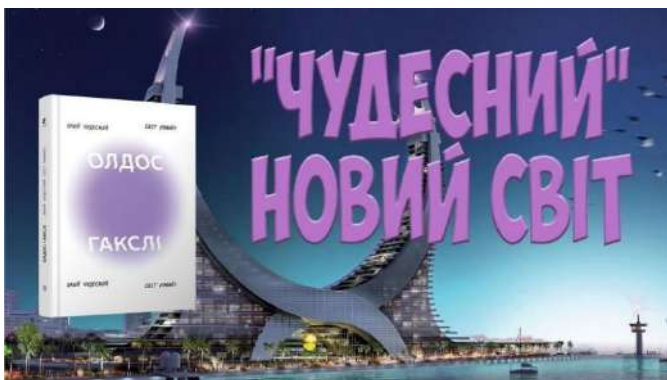
Будь-який твір має власне інтертекстуальне поле, тобто певне коло текстів, на які є посилання у різноманітних формах (цитати, алюзії, ремінісценції, референції тощо). Дослідження інтертекстуального поля передбачає розмежування понять «презумпція інтертекстуальності» і «стратегія інтертекстуальності». Презумпція інтертекстуальності існує в автора на несвідомому рівні як «властивість творчої пам'яті», є творчим арсеналом митця, який «визначає глибинний факультативний семантичний шар всіх його творів» [4, 65 – 66] і включає всі тексти, відомі авторові. Стратегія інтертекстуальності – це «нарощування смислів» тексту за допомогою «інтертекстуального інструментарію» [9, 223], тобто свідоме використання інтекстів з обраного автором кола текстів, спрямоване на

реалізацію певної ідеї. Презумпція інтертекстуальності є основою для стратегії інтертекстуальності.

Окреслити презумпцію інтертекстуальності автора можна шляхом аналізу його освіти, інтересів, захоплень, кола читання. О. Хакслі здобув освіту в Оксфорді, викладав в Ітоні, добре знав світову літературу, цікавився природничими науками, медициною, філософією, соціологією тощо, захоплювався класичною й сучасною музикою, працював у Голлівуді, брав участь в експерименті Х. Осмонда з дослідження впливу мескаліну на людську свідомість. Усі, хто знав письменника, свідчать про його енциклопедичні знання і феноменальну інтелектуальну пам'ять, що зумовили, як зазначають літературознавці (Г. Нанк, М. Бірнбаум, П. Баверінг), яскраво виражену «філософічність» його художньої творів: домінування змістовного «навантаження» над образною системою, наявність рис науково-публіцистичних і соціально-політичних трактатів. Дж. Вейн навіть називає О. Хакслі «псевдороманістом», який «використовує форму роману для якихось чужорідних цілей» [8].

Стратегія інтертекстуальності в романі «Який чудесний світ новий!» спрямована на розкриття небезпечних тенденцій сучасного світу: бездумного захоплення науковим і технічним прогресом, прагнення до стандартизації індивідів, втрати духовності, моралі, природності почуттів, перетворення суспільства на виробничо-споживацький комбінат. Інтертекстуальне поле роману складається з кількох сегментів: посилення 1) на тексти світової літератури, 2) на сучасні авторові реалії, 3) на філософські, соціально-економічні, психологічні теорії тощо.

У першому сегменті інтертекстуального поля роману «Який чудесний світ новий!» найзначнішим за кількістю та смисловим навантаженням є



шекспірівський інтертекст: в текст включено 50 цитат з 17 творів В. Шекспіра («Буря», «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Отелло», «Макбет», «Король Лір» та ін.). Він паратекстуально заявлений вже в заголовку роману О. Хакслі («Brave New World»), який є цитатою з «Бурі» В. Шекспіра. Залучаючи

художній потенціал п'єси, письменник «нашаровує» на ці слова англійського класика «новий образний смисл» [6, 139]. Такий заголовок має основоположне значення для інтерпретації смислу твору: він є «виразником концепції твору» [9, 112] і містить у собі програму всього роману й ключ до його розуміння. Він визначає іронічний модус зображення майбутнього, посилений зверненням до шекспірівського тексту. Слова «Який чудесний світ новий оцей, де отакі є люди!» [2, 184] Джон захоплено вимовляє, коли вперше бачить Леніну, так само як вимовляє Міранда, зачарована красою Фердинанда. Просперо колись спеціально відгородив доньку від цього небезпечного світу, де панують людські пристрасті, заздрощі й ненависть, завдяки чому вона вихована

правильно. Джон отримав правильне виховання через випадкове вилучення його матері з «чудесного світу нового», де навпаки немає людських пристрастей, заздрощів й ненависті. Отже, вже в назві роману автор акцентує на неправильності цього світу.

Загалом, шекспірівський світ людських почуттів як текст в тексті протистоїть анти-людському світу, зображеному О. Хакслі: він виразно протиставлений утопічній цивілізації як істинна шкала цінностей – технократичній етиці та естетиці [1, 93]. За цією моральною шкалою і живе Джон, для якого зібрання творів В. Шекспіра – це енциклопедія людських цінностей, почуттів, вчинків. Залежно від ситуації, юнак ототожнює себе з Гамлетом, Ромео, Отелло і висловлює власні відчуття словами шекспірівських персонажів. Цитати з творів В. Шекспіра цілком природно вписуються в текст О. Хакслі: вони влітаються в міркування, монологи Джона, його діалоги з іншими персонажами [3]. Образ «дикуна» Джона стає лакмусовим папірцем, який виявляє анти-людяність «цивілізованого» нового світу, його викривлені цінності і пустоту так званого щастя для всіх. Роздивившись «чудесний світ новий» зблизька, Джон відчуває відразу до його чудес і твердо заявляє: *«Я не хочу цього комфорту. Нехай буде Бог, поезія, небезпека, свобода, доброчесність. І гріх нехай буде»* [2, 210].

У романі «Який чудесний світ новий!» є посилання й на інші твори світової літератури, найпрозорішими й найвиразнішими з яких є алюзії на філософські повісті Вольтера. Так, образ дикуна, розумнішого й моральнішого, ніж члени цивілізованого суспільства, до якого він потрапляє, є прозорою алюзією на головного героя з відомої вольтерівської повісті «Простак». А рішення Джона жити подалі від «цивілізованих» людей й наполегливо працювати (*«Вже навесні город почне забезпечувати його всім потрібним, щоб бути незалежним від зовнішнього світу»* [2, 319]) відсилає до формули Вольтера «Кожен має обробляти свій сад» із повісті «Кандід, або Оптимізм».

Епізоди роману, у яких зображено прагнення Джона подолати тілесні бажання, відсилають до фантастично-алегоричних легенд про життя святих. Так, він воліє жити як відлюдник, *«щоб уникнути осквернення нечистотами цивілізації, щоб очиститися і стати кращим»* [2, 320], а для досягнення переваги духа над тілом займається самобичуванням, молиться й завдає собі болю: *«Вряди-годи він розпростирив свої руки, немовби був на хресті, і так їх тримав упродовж довгих хвилин, аж поки біль, що поступово збільшувався, ставав абсолютно нестерпним... і повторював крізь стиснуті зуби... «Прости мене! Очисти! Допоможи стати доброчесним!» – знову і знову, аж поки мало не втрачав свідомості від болю»* [2, 317].

У романі О. Хакслі натрапляємо на ремінісценції на події і факти, явища і концепції межі ХІХ – ХХ ст. і початку ХХ ст. Так, поява першого народного автомобіля «Форд» дала поштовх для розвитку фордизму – соціально-економічної концепції першої половини ХХ ст., яка наголошувала на тлумаченні щастя як стабільного життя в достатку: *«Наш Форд доклав чимало зусиль до того, щоб змістити акцент з пошуків істини і краси на досягнення*

комфорту і щастя» [2, 295]. Письменник не поділяв оптимізму сучасників щодо швидкого прогресу науки й технологій як запоруки майбутнього щасливого суспільства, якщо він випереджає культурний й духовний розвиток людства. Значне місце в романі займають технічні деталі: нові технології в комунікаціях, виробничому процесі тощо. У тексті багато прецедентних імен, використаних для утворення іронічного підтексту ідеї стандартизації людей: у день Солідарної служби (два рази на місяць) за круглим столом збираються Бернард Маркс, Моргана Ротшильд, Фіфі Бредлоу, Джоанна Дізель, Сароджіні Енгельс, Герберт Бакунін та інші. Їхня мета – *«стати одним цілим... розчинитися своїми дванадцятьма окремішніми ідентичностями в одному великому єстві»* [2, 116]: вони по колу п'ють сому з Любовної чаші і, урешті-решт, «зливаються» в оргії-поргії. У цьому обряді є пародійна алюзія на вечерю Христа зі своїми учнями, але замість єднання душ відбувається злягання тіл. Підміна цінностей позначена в тексті ще однією деталлю: «цивілізовані» люди замість «Бог» всюди підставляють «Форд»: «слава Форду», «Форд на поміч», «Форд-зна», «заради Форда», а коли хрестяться, торкаються не грудей, а живота, зображаючи знак «Т».

Властивий О. Хакслі інтерес до філософської та соціологічної проблематики відобразився в антиутопії «Який чудовий новий світ!» у великій кількості алюзій на різноманітні наукові і псевдо-наукові теорії й концепції межі ХІХ – ХХ ст. Вони уводяться в текст у формі нехудожніх компонентів – у вигляді різноманітних «лекцій» (такі лекції, наприклад, промовляють у романі Директор ІЗЦ, Генрі Фостер), філософських дискусій героїв (бесіда Мустафи Монда з Джоном).

У романі є й інші форми посилання на популярні наукові теорії: описи процесів, промовисті деталі. Так, наприклад, у зображенні технологічного процесу виготовлення людей у «чудесному світі новому» відчутні ідеї євгеніки – теорії Ф. Гальтона, яка закликала до застосування наукових засобів покращення людської природи. Один із прибічників євгеніки Л. Стоддарт акцентував увагу на виведенні типів людей відповідно до потреб суспільства. Алюзією на цю концепцію у О. Хакслі є опис «методу Бокановського»: *«Ми також визначаємо долю і програмуємо її, ми декантуємо наших немовлят випускаємо дітей соціально підготовленими людськими істотами, альфами або епсилонами – майбутніми асенізаторами або майбутніми... правителями світу»* [2, 32]. Головний контролер Мустафа Монд, пояснюючи необхідність такого підходу, зазначає, що саме на кастовій системі заснований загальний добробут суспільства: *«ми віримо в щастя і стабільність. А суспільство альф просто змушене було б стати нестабільним і нещасним»* [2, 289].

«Мальтузіанські пояси» й обов'язкові мальтузіанські вправи для дівчат відсилають до демографічної теорії Т. Мальтуса, за розрахунками якого ріст населення збільшується в геометричній прогресії, а виробництво продуктів харчування – в арифметичній, а відтак необхідно контролювати народжуваність, щоб запобігти перенаселення та голоду (проте сам він, як священик, віддавав перевагу самоконтролю, а не контрацепції).

У романі наявні численні алюзії на дослідження в галузі природничих наук. Іронічним посиленням на теорію умовних рефлексів російського ученого І. Павлова є «Новопавлівські зумовлювальні кімнати» в дитячих яслах, де здійснюється процес формування умовних рефлексів у немовлят-епсilonів. Директор ІЗЦ демонструє студентам, як за допомогою електрошоку у немовлят нижчих каст формують такі *«незмінно зумовлені рефлексии»*, як *«інстинктивну відразу»* до книжок і квітів, і пояснює це *«серйозними економічними розрахунками»*: оскільки *«замилування природою не сприяє роботі фабрик»*, їх зумовлюють *«на любов до всіх видів спорту на відкритому повітрі»*, що примусить їх у майбутньому *«споживати не тільки транспорт, але й різноманітні промислові товари»* [2, 43 – 44].

У романі «Який чудесний світ новий!» виразні алюзії на психоаналітичну теорію З. Фрейда, який наголошував на великій ролі підсвідомого в житті людини і вважав, що всі проблеми особистості походять із дитинства («едипів» комплекс, конфлікти у родині, дитяча сексуальність, комплекс неповноцінності внаслідок дефіциту батьківської любові тощо). О. Хакслі немовби «вивертає» ідеї засновника психоаналізу: «цивілізовані» люди не мають ніяких психологічних комплексів, бо влада приймає превентивні заходи для запобігання їх виникнення. Оскільки в «чудесному новому світі» немає батьків і матерів, немає інституту родини взагалі, дітей спонукають до сексуальних ігор, а дорослих – до постійної зміни сексуальних партнерів, то немає й підґрунтя для появи будь-яких проблем

В основі технології гіпнопедії, як основного чинника формування психіки «цивілізованих» людей, також лежать ідеї З. Фрейда. На початку своєї психоаналітичної практики він застосовував для терапевтичного впливу на хворих гіпноз, від якого пізніше відмовився. Але ця практика засвідчила, що пацієнт добре засвоює все, що йому говорили під час гіпнотичного сеансу, проте зовсім не пам'ятає, що відбувалось і звідки у нього взяли певні думки. Алюзією на відоме висловлювання З. Фрейда про сновидіння як «царську дорогу» до підсвідомого є програмування всіх каст (навіювання алгоритму думок, бажань, поведінки) відбувається уві сні: *«Сто нічних повторень тричі на тиждень впродовж чотирьох років... Шістдесят дві тисячі чотириста повторень творять єдину істину»* [2, 73]. Так, завдяки дії на підсвідоме досягається стабільність у суспільстві.

Отже, інтертекстуальне поле роману О. Хакслі «Який чудесний світ новий!» складається з посилань на твори світової літератури (В. Шекспір, Вольтер, фантастично-алегоричні легенди про життя святих), ремінісценцій на реалії й алюзії на філософські, соціально-економічні наукові концепції (євгеніка, мальтузіанство, теорія умовних рефлексів І. Павлова, психоаналіз З. Фрейда) порубіжжя і початку ХХ ст.

Список використаних джерел:

1. Вайнштейн О. Б. Шекспировские вариации в английской прозе: В. Вулф, О. Хаксли, Дж. Фаулз // Английская литература XX века и наследие Шекспира. Москва: 1997. С. 92 – 119.

2. Гакслі О. Який чудесний світ новий! Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 368 с.
3. Кирсанова К. Шекспировский интертекст в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир». URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/shekspirovskiy-intertekst-v-romane-oldosa-haksli-o-divnyy-povnyy-mir>
4. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.
5. Петрова Н. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа. Иркутск : ИГЛУ, 2004. 243 с.
6. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.
7. Хализев В. Теория литературы. URL : <http://www.litmir.net/br/?b=138729>
8. Черноземова Є. Олдос Хаксли. URL : <https://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/25052>
9. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ : Автограф, 2009. 352 с.

УДК 821.111-3(94)

Смаковська Вікторія

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ «МІСЦЕВОГО КОЛОРИТУ» В РОМАНІ ГРЕГОРІ ДЕВІДА РОБЕРТСА «ШАНТАРАМ»

У статті розглянуто питання інтерпретації поняття «місцевого колориту», На основі праць сучасних вітчизняних та зарубіжних літературознавців встановлена сучасна інтерпретація цього поняття. Подана розгорнута класифікація засобів відтворення «місцевого колориту», проаналізовано такі ключові засоби передачі, як реалії, обряди та пейзаж на матеріалі роману австралійського письменника Грегорі Девіда Робертса «Шантарам».

Ключові слова: місцевий колорит; пейзаж; реалія; обряд; Грегорі Девід Робертс.

The article deals with an issue of interpretation of the concept of «local color». On the basis of the works of modern national and foreign literary critics was introduced a modern scientific interpretation of the concept of "local color". In the article were analyzed the means of reproduction of «local color», the key means of transferring such as realities, rites, and landscape in the novel by Australian writer Gregory David Roberts «Shantaram». There is presented the detailed classification of the means of reproduction of "local color" such as realities and landscape.

Key words: local color; landscape; reality; rite; Gregory David Roberts.

Незважаючи на те, що останнім часом над романом «Шантарам» проводились дослідження різного спектру (праці А. Заслуженої «Характеристика колоративної лексики – золотий, червоний, синій, чорний, білий»; Я. Горайка «Лексика як спосіб відображення авторського ідіолекту»); Г. Колесника «Феномен кордону/межі в романі»), «місцевий колорит» та його ідейно-естетичні функції в романі ще не були досліджені. Відтак ще залишаються маловивчені аспекти цього твору. Без чіткого розуміння поняття

«колорит», його функцій та засобів відтворення сприйняття тексту в повному обсязі є неможливим, адже саме колорит сприяє створенню в уяві читача цілісного образу певного краю, країни або нації. З огляду на це, **актуальність та доцільність дослідження** пов'язані з необхідністю вивчення творчості австралійського письменника Грегорі Девіда Робертса в контексті сучасних вітчизняних і зарубіжних літературознавчих досліджень та системного аналізу засобів відтворення «місцевого колориту» в романі «Шантарам».

Мета роботи – дослідження ідейно-естетичних функцій «місцевого колориту» та засобів його відтворення в романі Г. Д. Робертса «Шантарам».

Задля досягнення мети необхідно вирішити такі завдання: дослідити теоретичне підґрунтя поняття «місцевого колориту» та засобів його відтворення; проаналізувати засоби відтворення місцевого колориту та його функції в романі; узагальнити результати і дати вичерпну характеристику ідейно-естетичних функцій «місцевого колориту» в романі.

Об'єктом нашого дослідження є місцевий колорит, його функції та засоби відтворення в романі Г. Д. Робертса «Шантарам». **Предметом** – лексичні, стилістичні засоби (зокрема реалії та пейзаж), які сприяють формуванню та відтворенню місцевого колориту в романі Г. Д. Робертса «Шантарам», оригінальний текст і переклад якого є матеріалом дослідження.

У статті було використано дослідницькі прийоми класифікації, систематизації та узагальнення матеріалу, описовий, стилістичний і текстуальний (з виокремленням ключових образів і мотивів тексту) методи дослідження.

Теоретичну та методологічну основу дослідження складають праці сучасних вітчизняних та зарубіжних літературознавців, мовознавців і країнознавців. На основі досліджень В. Анікіна, Г. Гачева, Г. Ланона, Х. Гарланда, Ж. Донаван та інших, була встановлена сучасна наукова інтерпретація поняття «місцевий колорит». Керуючись напрацюваннями С. Влахова, С. Флоріна, В. Будного та М. Ільницького, встановили способи та засоби відтворення місцевого колориту.

«Шантарам», можливо, не найправдивіший або історично вивіреним екскурс в історію Індії, але вже точно – один із найбільш захоплюючих і блискавичних способів зануритися в неї з головою, – зазначає літературний критик К. Сорокін [1]. Допомагає такому зануренню вдало відтворений у романі «місцевий колорит», який зображує життя людей таким, яким воно є. Автор не намагається навмисно висвітлити безліч проблем Індії, але він також не боїться вказувати на них [3]. «Місцевий колорит» відіграє важливу роль у створенні атмосфери, впливає на образність та цілісність, як персонажів, так і сюжету в цілому, задає тональність тексту, домагає сприймати художній текст у його повному обсязі. Індія у романі Г. Д. Робертса – не вдала декорація, а повноцінний герой і, безумовно, особлива країна [1].

Починаючи з перших сторінок роману, автор занурює читача в неймовірну атмосферу Індії, а саме міста Мумбаї (Бомбей до 1995 року), де перше, що може відчувати читач – це неповторний запах міста: «*The first thing I noticed about Bombay, on that first day, was the smell of the different air*» [2, 8].

Робертс детально описує цей запах, неначе даючи можливість читачу відчутти його самотійно: «*I know now that it's the sweet, sweating smell of hope, which is the opposite of hate; and it's the sour, stifled smell of greed, which is the opposite of love ...It smells of ten thousand restaurants, five thousand temples, shrines, churches, and mosques, and of a hundred bazaars devoted exclusively to perfumes, spices, incense, and freshly cut flowers*» [2, 8]. Автор навмисне деталізує опис такого особливого та майже невловимого відчуття, даючи, таким чином, змогу читачеві опинитися в Бомбеї, вдихнути запах вулиць, ресторанів, людей і навіть щурів. Він поєднує всі ті елементи в один унікальний «аромат» Бомбею, який, вдихнувши один раз, уже ніколи не забудеш.

Описуючи свої перші відчуття в місті, автор додає ще одну деталь – спеку: «*The next thing I noticed was the heat...I came to know that it never stops, the jungle sweat, because the heat that makes it, night and day, is a wet heat*» [2, 8]. Протягом роману Робертс декілька разів акцентує свою увагу на такому елементі, як спека, не даючи можливості читачеві «позбутися» її. Автор зазначає, що спека переслідувала його завжди і всюди, вдень і вночі. У такий спосіб письменник впливає на читача, змушуючи його відчутти краплі поту.



Описуючи чад міста та неймовірну спеку, Робертс ще глибше занурює читача в цей неповторний «колерит», вказує на збірний образ, який і створює повноцінну картину міста в уяві читача, – людей. Автор розповідає про велике людське розмаїття, яке різниться кольором шкіри, національністю, релігією, але яке так вдало поєднав у собі

Бомбей: «*Then there were the people. Assamese, Jats, and Punjabis; people from Rajasthan, Bengal, and Tamil Nadu; from Pushkar, Cochin, and Konarak; warrior caste, Brahmin, and untouchable; Hindu, Muslim, Christian, Buddhist, Parsee, Jain, Animist; fair skin and dark, green eyes and golden brown and black; every different face and form of that extravagant variety, that incomparable beauty, India*» [2, 9]. Незважаючи на велику кількість відмінностей, жителі формують одне, ціле, різноманітне суспільство, у якому поважають традиції та звичаї, так не схожих між собою людей. Ці перші відчуття складають в одне ціле «місцевий колорит», який додає тесту виразності та підсилює правдивість зображуваного. Так із перших сторінок автором створюється «світ», який не покидає читача до кінця історії.

Увиразнює колоритність роману і опис звичок, притаманних лише людям Індії, зокрема жителям Бомбея: «*What is he making? What are they chewing in those leaves? Is called paan. A most very excellent taste and chewing it is. Everyone in Bombay is chewing and spitting, chewing and more spitting, no problem, day and night also. Very good for health it is, plenty of chewing and full spitting. You want to try it? I will get it for you some*» [2, 34]. Паан – це «індійська

жуйка» з листів бетеля та горіхів арекі (рослини, які ростуть тільки на території Індії). Неможливо уявити людину в Бомбеї, яка б не жувала паан. Його жують всі і всюди, і Робертс акцентує на цьому увагу як на невід'ємному культурному елементі цілою нації і бомбейців зокрема. Так, звичайні перехожі, торговці і водії автобусів не припиняючи жують «індійську жуйку» та не припиняючи спльовують її залишки: «*When the bus was close to full, the driver turned in his seat, scowled at us menacingly, spat a jet of vivid red betel juice through the open doorway, and announced our imminent departure*» [2, 11]. Розповідаючи про цю унікальну звичку жителів Бомбею, автор також відкриває завісу свідомості людей, показує, як звичка «жувати та спльовувати» може стати елементом фігуральним: «*Now you give it up, like a spit of paan juices, and stand up in the passage, and on your legs, also*» [2, 135]. Так спльовувати сік паану від буквального акту дії набуває значення фігурального – «здаватися, поступатися, відмовлятися». Це засвідчує, що ця звичка, безсумнівно, посіла вагоме місце не тільки в поведінці людей, а й зайняла сталу позицію у мовній свідомості бомбейців.

Робертс розкриває «місцевий колорит» і за допомогою опису одягу та правил, за якими його потрібно носити, зокрема це стосується «верхніх трусів». Коли Лін хотів прийняти душ в селищі Прабакера, де живуть його батьки, він ненароком скоїв помилку, гадки не маючи, що існує правило, за яким жителі Індії не можуть приймати душ повністю оголеними: «*Nobody can take his clothes off, not even to wash his bodies. This is India. Nobody is ever naked in India. And especially, nobody is naked without clothes*» [2, 154]. Прабакер також пояснює Ліну, що це неприпустимо: «*In India, the men are wearing this over-underpants, under their clothes, at all times, and in all the situations. Even if they are wearing under-underpants, still they are wearing over-underpants, over their unders*» [2, 154]. Цей епізод розкриває ставлення індійців до оголеного тіла, показує їхнє відношення до нього: мешканці Індії вбачають сором у цілком оголеному тілі.

Письменник також акцентує свою увагу на «місцевому колориті» через відтворення пейзажу. Варто зазначити, що в романі, виконуючи різні функції, поєднуються кілька типів пейзажу, зокрема реалістичний та романтичний. Робертс вдало використовує урбаністичний пейзаж для передачі тієї неповторності, яка притаманна лише Бомбею. Автор відображає все те, що його оточує, надаючи своїй розповіді правдоподібності. Він із точністю описує будівлі, вулиці, звертаючи особливу увагу на нетрища. Нетрища – це абсолютно унікальні споруди, які оточують Бомбей, у них живуть люди з так званої нижчої касты: «*The miserable shelters were patched together from rags, scraps of plastic and paper, reed mats, and bamboo sticks*» [2, 11]. Робертс детально описує нетрища, матеріали, із яких вони споруджені (пластик, папір та ганчір'я). У романі детально відображений місцевість, яка характеризується контрастом, де поруч із нетрищами розташовані будинки представників вищої касты, бізнес-центри та багатоповерхівки: «*But the slums went on, kilometre after kilometre, relieved only by the awful contrast of the thriving businesses and crumbling, moss-covered apartment buildings of the comparatively affluent*» [2, 12].

Пейзаж у такому випадку слугує засобом передачі «місцевого колориту», який, своєю чергою, допомагає зрозуміти почуття головного героя: «*For a time, I ran nto the knives...Then the smoulders of shame and guilt flamed into anger, became fist-tightening rage at the unfairness of it...*» [2, 12]. Тут пейзаж виконує характерологічну функцію, розкриваючи ставлення героя-автора до побаченого. Протягом роману автор змінює своє ставлення до побаченого, переживає різні емоції, які розкриваються на фоні зовсім іншого пейзажу: «*A bullock cart was drawn up beside a modern sports car at a traffic signal. A man squatted to relieve himself behind the discreet shelter of a satellite dish. An electric forklift truck was being used to unload goods from an ancient wooden cart with wooden wheels...I liked it*» [2, 16]. Передаючи «місцевий колорит», пейзаж несе в собі не тільки фонову, але ще й смислову функції, які допомагають читачеві поринути у неймовірний, колоритний, різнобарвний «світ» окремого міста на землі – Бомбею.

Висновки та перспективи подальших наукових досліджень. «Шантарам» – невичерпна скарбниця секретів Індії та її жителів, і наше дослідження розкриває лише частину того, що може бути віднайдене на сторінках роману. Зображуючи традиції, звички, описуючи будівлі, вулиці, жителів, їхній одяг та побут, автор передає те неповторне, що називається «місцевим колоритом», утворюючи повну картину дійсності. Описуючи «місцевий колорит», Робертс створює чіткий та цілісний образ міста Бомбей та його жителів і таким чином посилює правдивість зображуваного. Вдаючись до опису «місцевого колориту», письменник водночас пробуджує велику любов читача до міста та країни в цілому або відчуття відрази та певної зневаги до людей, які там живуть. Специфіка зображення «місцевого колориту» в романі зумовлює подальші перспективи наукових досліджень, насамперед питання жанрової відмінності та «феномену Шантараму» як розуміння культури нації в цілому.

Список використаних джерел:

1. 900 страниц про бандитов и авантюристов // Meduza.i о 9 февраля 2016 URL: <https://meduza.io/feature/2016/02/09/novaya-avantyura-lina>
2. Roberts Gregory David Shantaram. Abacus, 2005. 1143 с.
3. Shantaram: A book review // Dawn.com:today's paper May 17, 2019 URL: <https://www.dawn.com/news/1019977>

МІФ У ПРОЗІ ФРІДРІХА ДЮРРЕНМАТТА

У статті висвітлено специфіку поетики прозових творів Ф. Дюрренматта, яка розглядається в контексті таких характерних ознак літератури доби постмодернізму, як міфотворчість та інтертекстуальність. Аналізується морально-етична проблематика та художні особливості прози Ф. Дюрренматта. Зокрема особливості ремінісценції та перепрочитання автором традиційних мотивів та образів. З'ясовуються особливості авторської інтерпретації традиційних мотивів (лабіринт) і образів (образ Мінотавра) у порівнянні з традиційною.

Ключові слова: міфопоетика, інтертекстуальність, міфосюжет, міфема

Article covers the topic poetics of prose of Durrenmatt which is considered in the context of such characteristic signs of literature of an era of a postmodernism as a formation of myths and an intertextuality. The moral and ethical perspective and art features of prose of F. Durrenmatt and feature of a reminiscence and rereading of traditional motives and images is analyzed by the author. Features of author's interpretation of traditional motives (labyrinth) and images (an image of the Minotaur) in comparison with traditional become clear.

Key words: mythology, intertextuality, mythosis, mythoma

Наприкінці XIX – початку XX ст. відбувається «відродження», нове повернення до міфології. Особливо активно міфологізація починається в перші десятиліття XX століття. Цей процес зумовлено кризою історичної свідомості, яка з'явилася на зламі XIX – XX ст., а її причинами в більшості випадків стали соціальні та політичні зміни в суспільстві, наукові відкриття та технічний прогрес.

Саме поетична реалізація міфу у творах літератури лежить в основі якища «міфопоетики». Міфологізм у письменстві XX ст. оприявлений у всіх родах літератури: у поезії (Еліот, Єтс, Паунд та ін.), драмі (Ануй, Клодель, Кокто, Жіроду, О'Ніл та ін.) прозі (Т.Манн, Джойс, Моравіа, Кірш, Носак, Гартлауб, Бойхлер, Брехт, Лангезер, Фріш, Апдайк, Куайн, Бахман, Мерріл, Карпентер, Аргедас, Астуріас, Маркес, Булгаков) [6].

Твори, які мають міжтекстові зв'язки або певні посилання на інші тексти, зараховують до інтертексту. Термін «інтертекстуальності», запропонований Юлією Кристєвою, був настільки необхідним і потрібним, що дуже швидко став використовуватися багатьма іншими дослідниками. Прикладами міжтекстових зв'язків, себто діалогу, слугують такі твори Ф. Дюрренматта, як повість «Грек шукає гречанку» («Grieche sucht Griechin», 1955), де образ давньогрецького поета та воїна Архілоха «приміряє на себе» службовець Архілохос; оповідання «Пілат» («Pilatus», 1949), де використано біблійний мотив розп'яття Христа; в оповіданні «Різдво» («Das Weihnachten», 1947) реципійована легенда про народження Христа, алюзія причастя; в основу «Мінотавра» («Minotaurus», 1985) покладено відомий давньогрецький міф та ін.

У своїх п'єсах, оповіданнях, романах Ф. Дюрренматт часто звертається до мюфосюжетів (міф про Тесея, міф про Вавилонську башту та ін.) і міфообразів (Едіп, Тесей, Мінотавр та ін.). Він створює пародії давніх міфів, переосмислює їх із позиції людини ХХ ст., коли суспільство втрачає первісну гармонію, а уявлення про обов'язок та вину стають вкрай розпливчати.

Ф. Дюрренматт, як і представники постмодерністського мистецтва, відмовляється від традиційного прочитання біблійних та античних сюжетів, здатних упорядкувати реальність, і заперечує ті системи, які людина традиційно застосовувала для осмислення свого становища у світі. Це, зрештою, призводить до утвердження в його прозових творах «порядку хаосу». Мотив лабіринту стає одним із основних принципів організації тексту, що спричиняє відсутність лінійної фабули, хронологічної послідовності і зовнішньої зв'язності зображених подій. Внаслідок цього створюється ефект навмисного хаосу, а світ сприймається як алогічний, позбавлений закономірності та впорядкованості. Це дозволяє виділити в його творчості певні ознаки, що характеризують побудову постмодерністських творів, а саме: фрагментарність, аморфність, уривчастість оповіді, а також принцип мутації.

Саме міф про лабіринт, який створено для жахливого монстра



Мінотавра, є одним з головних у творчості Дюрренматта. Як зазначав автор: «*Життя – це лабіринт*» («*Das Leben ist ein Labyrinth*») [7]. Лабіринт – картина землі і кожного індивідуума, його заплутаність означає несвідоме, віддаленість від витoku життя. У

постмодерному просторі лабіринт пояснюється як життя і смерть, відродження, нескінченність, зв'язок з божественним і людиною; зачаття, народження, життєвий шлях, космічний зв'язок, земля, небо, захист, ув'язнення тощо.

Домінантний для творчості Ф. Дюрренматта мотив лабіринту вперше розроблений автором у творі «Місто» («*Die Stadt*», 1947), а потім повторений не лише в повісті «Зимова війна в Тибеті» («*Der Winterkrieg in Tibet*», 1985), але і в новелах «Тунель» («*Der Tunnel*», 1952), «Доручення» («*Der Auftrag*», 1986), у поетичній прозі «Мінотавр» («*Minotaurus*», 1985). Мотив лабіринту, який з'являється в різних варіаціях (*камера тортур, тунель, підземна в'язниця, місто*) перетворюється на головну метафору всієї творчості письменника. Місцем дії майже всіх ранніх творів стає замкнутий простір – одна із загальних ознак лабіринту як ментальної моделі. Незакінчений роман «Місто» («*Die Stadt*», 1947) вирізняється хисткістю кордонів між реальністю і внутрішнім станом героя: світ з'являється як картина заплутаної і болісної свідомості людини. Суперечність та парадоксальність мислення Ф. Дюрренматта, які стають головними рисами його творчості, а також

постмодерністський ракурс світовідчуття сприяють формуванню своєрідних засобів відтворення навколишньої дійсності.

Якщо увесь світ у прозі письменника постає перед читачем як величезний лабіринт, то більшість його героїв – це відображення Мінотавра, що є алегоричним символом людства.

До кінця XIX – початку XX століть Мінотавр сприймався як чудовисько, як символ тваринних інстинктів і жорстокості. У літературі й мистецтві він був неодмінним мешканцем лабіринту, втіленням труднощів і небезпек, що чекали героя на його шляху. У літературі XX ст., як досліднив А. Гурдуз, на образ Мінотавра читач натрапляє переважно в інтерпретаціях двох типів: Мінотавр як реальний герой/персонаж («Тезей» А. Жіда, «Царі» Х.Кортасара, «Дім Астеріона» Х.Л.Борхеса, «Лабіринт, або Сказання про Тезея» В. Проталіна, «Лабіринт» О. Бушкова, «Критська телиця» Е. Хелма, «Лабіринт Мінотавра» Р. Шеклі, «Тезей» О. Єрнева, «Мінотавр вийшов попалити» С. Шерріла, «Некромерон» подружжя Угрюмових та ін.) або ж як символ теперішніх реалій («Мінотавр» Д. Веллерсхофа, «Візит до Мінотавра» братів Вайнерів, «Лабіринт Мінотавра» О. Бердника, «Зваблення Мінотавра» А. Нін та ін.).



У контексті дослідження прози Ф. Дюрренматта нас більше цікавить перший варіант. Працюючи безпосередньо з образом Мінотавра, можна зазначити, що автори зазвичай тяжіють до двох тенденцій. Перша (й менш виражена) – опис/згадування образу в його класичному трактуванні: Мінотавр – потвора, яка пожирає своїх жертв (у повісті А. Жіда, романі Е. Хелма). Друга тенденція – часткове (скажімо, в оповіданні Х.Л. Борхеса) чи повне (у драматичній поемі Х. Кортасара й п'єсі О. Єрнева, повістях Р. Шеклі й О. Бушкова, романах С. Шерріла та В. і О. Угрюмових) переосмислення образу Мінотавра з наділенням його інтелектом [1]. Таким чином, у літературі другої половини XX ст. чітко намітилася тенденція гуманізації й «симпатизування» письменниками образу Мінотавра. Людинобик може викликати захоплення своєю красою (А. Жід) чи жаль і співчуття (В. Проталін, С. Шерріл), бути наділеним високим інтелектом (Х.Л. Борхес, Х. Кортасар, Р. Шеклі, С. Шерріл) і навіть осмислюватись як жертва (Х. Кортасар). Більше того, Мінотавр постає в літературі цього періоду і як звичайна людина – трагічний герой (О. Бушков, О. Єрнев). Ця тенденція не випадкова й суголосна загальному в цей час переосмисленню з таким вектором, скажімо, традиційної дияволіади [1]

За п'ять років до смерті в 1985 році, Дюрренматт написав «драматичну баладу» «Мінотавр» («Minotaurus»). У своєму міфі про Мінотавра письменник використовує традиційний міфологічний сюжет та образи, певним чином трансформуючи їх. Авторський образ Мінотавра відрізняється від міфічного образу: *«Усередині в нього не було нічого, крім шаленого щастя, поєднаного з шаленою насолодою»* [2] («In ihm war nichts als ein ungestümes Glück, eins mit

einer ungestümen Lust») [7]. У Ф. Дюрренматта кровожерливе створіння, народжене донькою сонячного бога Пасифією, виявляється самотньою істотою, наївною та чистою, яка не усвідомлює своєї сили та в подиві розглядає скляні стіни лабіринту. Мінотавр – унікальність, він спроможний думати, відчувати та переживали, і в той самий час трагічно безпорадне *«...крізь скляні стіни просоталося сонце, запаливши в мінотавровому мозку свій образ — образ величезного обертового колеса, яке обсіпало небесну баню огненними стрілами, виявляючи так свій гнів через блюзнірський вчинок власної дочки Пасіфаї, яка на кривду богам і прокляття людям породила істоту, приречену бути не богом, не людиною і не твариною, а лише мінотавром, безвинним і винним воднораз»* [2] (*«...brach die Sonne durch die gläsernen Wände und brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stieß zum Zeichen ihres Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasiphae, die ein Wesen geboren hatte, das, eine Beleidigung der Götter und ein Fluch den Menschen, verdammt war, weder Gott noch Mensch noch Tier, sondern nur Minotaurus zu sein, schuldlos und schuldig zugleich»*) [7]. Ф. Дюрренматт переосмислює, насамперед, мотивацію вчинків Мінотавра. Він виправдовує його жорстокість, що дає підстави вважати, що автор певною мірою виправдовує і жорстокість людства, вважаючи її природною наївністю. *«Танцювали вони, танцювали їхні віддзеркалення, і мінотавр не знав, що взяв дівчину, не міг він і знати, що вбив її,— адже він не знав, що таке життя, а що — смерть»* [2] (*«Sie tanzten, und ihre Spiegelbilder tanzten, und er wußte nicht, daß er das Mädchen nahm, er konnte auch nicht wissen, daß er es tötete, wußte er doch nicht, was Leben war und was Tod»*) [7].

Дзеркальність лабіринту з її безмежною повторюваністю дає змогу розглядати людство як безкінечну кількість «мінотаврів», що блукають у своїх лабіринтах, намагаються знайти вихід та шукають собі подібних. У цій істоті поєднуються краса і потворність, зло і добро, тварина і людина. Швейцарський письменник робить акцент на ствердженні тваринної суті людини, беззмістовності людського існування, самотності особистості, відчаю, абсурдності людського буття.

Лабіринт у християнській філософії та література стає метафорою матеріального світу, проходячи через який людина повинна побороти Мінотавра – Диявола. У лабіринті спокус та різних перешкод людина, подібно Тесею, може надіятися тільки на власну мужність та допоміжну нитку Аріанди – віру. Лабіринт Дюрренматта не передбачає такої інтерпретації, його лабіринт і є життя, але Мінотавр представлений не як ворог, а як сама людина. Єдиний, із ким нам потрібно буде боротися, так це з собою. Та й лабіринт може бути не тільки як в'язниця, але як і порятунок, як схованка. І, можливо, кожен просто не хоче шукати вихід з лабіринту. Майже кожий твір Дюрренматта має відсилки до ідеї лабіринту, та потаємних ходів, тунелів.

Отже, ХХ ст. приносить нам нове трактування образу Мінотавра та лабіринту. Мінотавр уже не чудовисько, він – вигнанець, істота яка приречена на вічну самотність. Письменники, такі як С. Шерріл, Х. Кортасар, Р. Шеклі та ін., намагаються заглянути у світ Мінотавра та глибше розкрити образ, який в

давньогрецькому міфі описується лише поверхнево. Мінотавр часто представляється як істота розумна, яка може філософськи роздумувати та оцінювати події, які відбуваються навколо нього. Ф. Дюрренматт перевтілює негативний образ Мінотавра в трагічний образ: не дивлячись на його походження, він не належить ні до світу людей, ні до світу тварин, та приречений на самотнє життя в лабіринті, який водночас є і домом, і в'язницею.

Список використаних джерел:

1. Гурдуз А. І. Образ мінотавра в літературі ХХ ст.: закономірності переосмислення. 2008. С. 121 - 127.
2. Дюрренматт Ф. Мінотавр. Київ : Дніпро, 1985. 117 с.
3. Дюрренматт Ф. Лабиринты. Москва : Азбука, 2015.
4. Дюрренматт Ф. Суддя та його кат. Київ : Дніпро, 1989. С. 85 – 175.
5. Крістева Ю. Stabat Mater. Львів: Літопис, 2002. С. 662 – 679.
6. Мелетинский Е. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. С. 73 – 149.
7. Dürrenmatt F. Minotaurus. Berlin, 1987.
8. Dürrenmatt F. Labyrinth. Zürich, 1987.

УДК 821.112.2-31.09(Бьолль)

Лугай Валерія

БЛАЗЕНЬ ПРО ВІЙНУ: ПОЕТИКА РОМАНУ Г. БЬОЛЛЯ «ОЧИМА КЛОУНА»

Дослідження присвячено домінантним ознакам поетики (проблематики, структурним та стильовим особливостям) роману Генріха Бьолля «Очима клоуна» в контексті сміхової культури ХХ ст.

У ході дослідження виявлено зв'язок проблематики роману Генріха Бьолля з проблемно-тематичним комплексом літератури «втраченого покоління», з одного боку, і з традицією «сміхової культури», – з другого. Відзначено змінність характеру сміху і його функції в кожну історико-літературну добу та аналізує художні варіанти антивоєнної проблематики в контексті сміхової культури. Також окреслено основні конфлікти роману «Очима клоуна» та визначено їх зв'язок із літературою «втраченого покоління». У процесі дослідження була з'ясована роль маски трагічного блазня в розкритті психологічного аспекту твору.

Ключові слова: *сміхова культура, антивоєнна література, поетика, література втраченого покоління, маска трагічного блазня.*

Die Forschung widmet sich den dominierenden Merkmalen der Poetik (Probleme, strukturelle und stilistische Besonderheiten) Heinrich Bölls Roman «Ansichten eines Clowns» im Kontext der Lachkultur des 20. Jahrhunderts. Im Zuge der Recherche wurde der Zusammenhang zwischen den Themen des Romans von Heinrich Böll und dem problemthematischer Literaturkomplex der «verlorenen Generation» einerseits und der Tradition der «Lachkultur» andererseits entdeckt. Die Arbeit charakterisiert die Variabilität der Art des Lachens und seiner Funktionen in jeder historischen und literarischen Ära und analysiert künstlerische Varianten von Antikriegsthemen im Kontext der Lachkultur. Außerdem werden die Hauptkonflikte des Romans «Ansichten eines Clowns» umrissen und deren Zusammenhang mit der Literatur der "verlorenen

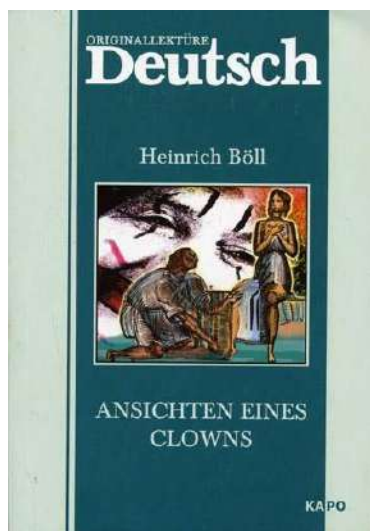
Generation" festgestellt. Im Verlauf der Studie wurde die Rolle der tragischen Clown-Maske in dem Roman von Heinrich Böll in Enthüllung den psychologischen Aspekt der Arbeit geklärt.

Schlüsselwörter: Lachkultur, Antikriegsliteratur, Poetik, Literatur der verlorenen Generation, tragische Clown-Maske.

Актуальність теми дослідження. Творчість Генріха Бюлля досліджена досить глибоко. Однак у сучасних умовах вона знову актуалізується і потребує нового прочитання, зокрема на спеціальний розгляд заслуговує концепт «війна» в романі «Очима клоуна».

Чимало німецьких і зарубіжних письменників критично висловлювались про стан суспільства в післявоєнний час, але, на наш погляд, найбільш талановитим твором такої тематики є роман німецького письменника Генріха Бюлля «Очима клоуна».

Роман «Очима клоуна» – це унікальний за змістом і формою твір. Його проблематика охоплює цілий спектр питань, які залишаються найактуальніших для читачів усіх часів і народів – теми сім'ї, шлюбу, любові, пошуків власної ідентичності тощо, а також проблеми, пов'язані з осмисленням німецької дійсності 1940 – 1960-х років.



Для з'ясування особливостей художньої реалізації антивоєнної теми в німецькій літературі ХХ ст. досліджується проблематика і поетика антивоєнної прози в німецькій літературі ХХ ст. та творчість Генріха Бюлля зокрема в контексті літератури «втраченого покоління». Література другої половини ХХ ст. у Німеччині набуває нового характеру: творчість письменників направлена на вирішення суспільних проблем – провини німецької нації за злочини у Другій світовій війні та конфлікту між «другим поколінням» та їх «батьками». Аналізується такий моральний імператив німецької національної самосвідомості, як пам'ятати про національну провину. У рамках подібного підходу головні життєві цілі бачилися у відновленні і матеріальному облаштуванні країни. Ця тенденція була полемічно осмислена і в романі Г. Бюлля «Очима клоуна».

Генріх Бюль – активний учасник світового літературного процесу другої половини ХХ сторіччя, творчість якого багато в чому визначила проблематику майже всієї німецької післявоєнної літератури, пов'язаної з осмисленням трагедії, провини та надії на відродження німецького народу. Тематика його творів стосується всього кола питань буття нації в переломленні моменти історичного розвитку й перейнята пошуками сенсу існування людини, зосереджена на розкритті її соціальних, моральних і духовних можливостей в екстремальних ситуаціях. Тому тема війни, її вплив на життя та вчинки наступних поколінь є для Генріха Бюлля домінантними. Від війни постраждали й ті, хто навіть не був на фронті: вона залишила свій слід у багатьох пустих душах. Про ці душі, морально вбитих, внутрішньо

скалічених, Бьолль пише з надзвичайною силою художницької пристрасності. Це його власний, особливий аспект боротьби з війною.

Окрім «входження» творості Г.Бьолля до контексту літератури «втраченого покоління» і власне її особливістю є кореляція поетики його текстів з традиціями сміхової культури ХХ ст. Сприйняття певних подій через фрейм гумору є характерним майже для всіх історичних епох – від античних міфів, народних анекдотів, архаїчного сміху комедій Аристофана і Плавта, середньовічної традиції блазнів, карнавалів – до суб'єктивного прояву сміхової рефлексії як емоційного ставлення до зображуваного.

Традиції «сміхової культури» в поєднанні з антивоєнною тематикою широко використовувалися такими письменниками, як Плавт, Ф. Рабле, Дж. Свіфт, Я. Гашек. Війна «виринає» людину зі звиклого для неї простору й часу буття, а її існування набуває рис катастрофічності. При цьому переживання таких кризових станів характеризується широким спектром: від відчаю, тривоги і страху до героїзму. Це спонукає до вироблення певних захисних бар'єрів, якими найчастіше є сльози та, як не парадоксально, сміх [2, 121]. Тобто, сміхова культура виступає важливим чинником подолання емоційно-когнітивного дисонансу, спричиненого війною. Сміх, навіть у трагічних умовах війни, вселяє оптимізм, утверджує торжество життя над смертю. Його особливістю є те, що він дуже часто не пов'язаний із комічними ситуаціями, а представляє проблему психологічного характеру [3, 160].

У цьому руслі варто знову звернутися до філософії сміху В. Табачковського. Філософ вважає, що вже досвід Першої світової війни показав дієвість феномену сміху в час лихоліття. Поряд із літературою «втраченого покоління» з'явився «швейкизм», котрий нещадно висміює передумови цієї втраченості [4, 3], пов'язаний із творчістю Я. Гашека. Якщо антивоєнні романи Е.М. Ремарка, Е. Хемінгуей, Дос Пассоса сповнені глибокої ненависті до війни, зображають її крізь призму болю тілесного і духовного, то в Я. Гашека ненависть до війни – це насміхання над нею, над усім, що її породжує. Історія доводить недовговічність існування імперій з їх антигуманною ідеологією. І серед тих, хто постійно нагадує людству про це, – вояк Швейк, чий образ є символом торжества людського розуму над безглуздям сучасного світу, протестом проти війн.

У романі Генріха Бьолля «Очима клоуна» запропоновано синтез сміхової поетики і ативоєнної тематики, а змістовим навантаженням трагічного образу світу є маска персонажа-блазня. Небагатий на події твір Бьолля – це, по суті, великий внутрішній монолог двадцятисемирічного Шніра, сина промисловця-мільйонера, який згадує про роки дитинства, що припали на війну, про повоєнну юність, розмірковує про мистецтво. Перше, що повідомляє про себе головний герой Ганс Шнір: «Я – клоун, офіційне найменування моєї професії – комічний актор...» [1, 1] («Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker...») [5, 1].

У романі постає Німеччина середини 1940-х – початку 1960-х рр., яка пережила фашистську диктатуру, крах Третього рейху, окупацію союзними

військами і розкол. Але всі ці значущі події не призводять до зміни глибинної сутності зображеного в романі світу-суспільства.

Роман розповідає про безвихідну самотність і страждання Ганса Шніра, про трагічну долю людини, що хотіла бути собою і стала жертвою панівних умовностей.

Герой втрачає всі традиційні опори в житті: кохання, звичний побут, здоров'я (впавши під час виступу, Шнір сильно забив ногу). Релігія також не може стати для нього опорою: католик за інтуїцією, що свято вірить у таїнство шлюбу, часто співає про себе тихим голосом духовні мелодії: хорали, псалми, меси, він бачить, як церковники на кожному кроці порушують букву і дух християнських заповідей, а той, хто щиро слідує їм, в умовах сучасного суспільства може перетворитися на вигнанця. Герої роману легко змінюють свої погляди і принципи, віру і переконання. Терпимість навколишніх до нових «ролей» один одного для Ганса схожа на поведінку мешканок будинків розпусти.

Образ блазня в культурі (згадаємо хоча б їх численне відображення в п'єсах В. Шекспіра) – це образ людини насправді дуже розумної, але такої, яка порушує звичай, пристойність, загальноприйнятну поведінку, знакову систему. Зазвичай блазень, оголюючи себе і світ від усіх церемоніальних форм, демонструє не тільки свою наготу, але і наготу світу. У дурощах блазня і в прихованій, і у відкритій формі присутня критика існуючого світу, викриваються існуючі соціальні відносини, соціальна несправедливість. Тому в певному сенсі блазень знає про світ більше, ніж його сучасники.

Г. Бьолль обрав собі героя, що відіграє роль самотнього судді навколишнього світу. Погляд на світ «очима клоуна» – це погляд на світ незалежного художника. Бо хто ж, ставить питання автор, як не клоун, творча особистість, може сказати правду. Головного героя роману Г. Бьолля Ганса Шніра сприймаєш як клоуна не тільки за родом його занять. Саме так сприймається єдина нормальна людина серед очманілого, божевільного суспільства, що грає в якусь дивну гру, яка занадто затяглася.

У процесі роботи над дослідженням доходимо до таких **висновків**: історія людства – це, як відомо, не лише цивілізаційний поступ, а й, на жаль, криваві часи революцій, збройних конфліктів і воєн, трагічний досвід яких акумулюється й зберігається зокрема й у літературі. Твори воєнної тематики посідають чільне місце в загальному літературному потоці. Тема війни у світовому літературному дискурсі є складною, багатогранною та невичерпною від античності і до сьогодні.

Оскільки війна «вириває» людину зі звиклого для неї простору й часу буття, а її існування набуває рис катастрофічності, то переживання таких кризових станів спонукає до вироблення певних захисних бар'єрів, якими є не тільки сльози, а і сміх. Як і Я. Гашек, Г. Бьолль у своєму романі з виразним антивоєнним пафосом «Очима клоуна» вибрав собі героя, що перебуває у становищі самотнього судді навколишнього світу. Він розглядає війну як моральну катастрофу окремої особистості та цілого народу, ненавидить її за

моральне знищення душі, яке вважає не менш катастрофічним, ніж знищення людей і міст.

Для поетики роману характерним є комплекс таких ознак: на рівні проблематики та ідеї важливим складовником «Очима клоуна» є ідея абсурду. Головний герой бачить абсурд у лицемірстві його сім'ї, в постулатах католицизму і в святості шлюбу. У творі виразна соціальна проблематика (антивоєнна проблематика, проблема місця релігії в сучасному суспільстві, проблема конформізму і нонконформізму), а також зображення людини у взаємодії із соціумом, що є рисами реалістичного методу автора. На рівні образів – це використання образу-маски трагічного блазня, яка допомагає герою жити подвійним життям, у якому він постійно балансує між саморозвитком і samozнищенням. Для стилю Г. Бьоля характерними є іронія, іронія, сатира, використання внутрішніх монологів.

Список використаних джерел:

1. Белль, Генріх. Очима клоуна. Київ : Дніпро, 1965. 276 с.
2. Корнєв А. Сміх та війна: з історії української «сміхової культури» // Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. 2014. № 4. С. 120–124.
3. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). Москва : Прогресс, 2007. 256 с.
4. Табачковський В. Сміх як антропорятівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії // Докса. 2011. Вип. 3. С. 2 – 6.
5. Böll H. Ansichten eines Clowns. Köln : Kiepenheuer&Witsch, 1963. 302 s.

УДК 821.131.1-31.09:81'373

Севастьянова Софія

МАРИНІСТИЧНИЙ ТЕКСТ У РОМАНІ А. БАРІККО «МОРЕ-ОКЕАН»

Робота присвячена дослідженню мариністичного тексту в романі італійського письменника А. Барікко «Море-океан». Визначається місце письменника в контексті літератури постмодернізму, стан вивчення його творчості в сучасному літературознавстві.

З'ясовуються поняття мариністичного тексту, родо-жанрові особливості художнього маринізму. Виокремлюється тип сучасних літературних творів, у якому мариністичний текст з'являється не як елемент для створення бекграунду, а як один із нараторів. Аналізується символ океану як всесвітньої універсалії, що дозволяє створювати усі можливі варіанти контрастного відтворення антропологічного аспекту в творі. Основна увага приділяється тому, як в романі А. Барікко мариністичний текст набуває рис головного героя, що обумовлює розширення засобів творення образної системи роману.

Ключові слова: мариністичний текст; наратор; універсалія, постмодернізм, постмодерністський роман, антропоморфізм

Il lavoro è dedicato allo studio del testo marinistico nel romanzo dello scrittore italiano A. Barico "Mare-oceano". Il posto dello scrittore è determinate nel contest della letteratura

postmoderna, lo stato di studio della sua opera nella critica letteraria moderna.

Viene chiarito il concetto di testo marinistico, le caratteristiche generiche del genere del marinismo artistico. Viene fatta una distinzione tra tipo di opere letterarie moderne in cui il testo marinistico appare non come un elemento per la creazione di uno sfondo, ma come uno dei narratori.

Viene analizzato il simbolo dell'oceano come universale universale, che consente di creare tutte le possibili varianti di riproduzione contrastante dell'aspetto antropologico nel prodotto. L'attenzione principale è rivolta al modo in cui nel romanzo di A. Baricco il testo marinistico acquisisce i tratti del protagonista, che provoca l'espansione dei mezzi per creare un sistema figurativo del romanzo.

Parole chiave: testo marinistico; l'oratore; universalismo, postmodernismo, romanzo postmoderno, antropomorfismo.

Актуальність та доцільність дослідження. Останнім часом у сучасному літературознавстві доволі широкого осмислення набула мариністична тема. У цьому контексті варто назвати дослідження мариністики в українській літературі (Г. Буткова, С. Кочерга, Н. Науменко, Б. Тихолоз, І. Ткалич, Г. Токмань), в російській (О. Дановський, Г. Ключек та ін.), в американській (І. Багінська) та в інших національних літературах. Утім змушені відзначити, що дослідження мариністичного тексту в італійській літературі ще чекає на пильну увагу до себе. І насамперед це стосується творчості сучасного італійського письменника А. Барікко та його роману «Море-океан», який подається як суцільний мариністичний текст. Відсутність ґрунтовних праць, присвячених цьому твору, і зумовила актуальність та нагальну потребу нашого дослідження.

Метою цієї студії є вивчення специфіки мариністичного тексту в романі А. Барікко «Море-океан».

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- проаналізувати творчість А. Барікко в контексті літератури постмодернізму;
- з'ясувати стан вивчення творчості письменника в сучасному літературознавстві;
- визначити родо-жанрові особливості роману А. Барікко «Море-океан»;
- схарактеризувати мариністичний текст як засіб творення образної системи в романі;
- розглянути основні художні прийоми й засоби побудови мариністичних образів у творі.

Предмет дослідження – мариністичний дискурс в романі А. Барікко «Море-океан». **Об'єкт** – роман А. Барікко «Море-океан».

Теоретико-методологічну основу роботи становлять дослідження таких авторів, як М. Ольховик, Т. Лутеро, Я. Дубинянська, С. Завалко, Н. Котлярова та інші. У роботі використано комплекс таких методів дослідження, як ретроспективний, системний аналіз наукових літературознавчих джерел із досліджуваної проблеми та художніх творів автора, метод логічного узагальнення, метод накопичення, вивчення та систематизація фактів.

Дослідження базується на використанні принципу єдності теорії та практики.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані на заняттях із новітньої зарубіжної літератури в вищій школі, а також при підготовці спецкурсів та спецсемінів з італійської літератури.

Задля аналізу творчості А. Барікко в контексті літератури постмодернізму необхідно розглянути особливості такого світоглядно-мистецького напрямку, як постмодернізм. Відомо, що постмодернізм прийшов на зміну модерну і відображав складність, хаотичність, децентрованість сучасного світу епохи світових війн і науково-технічної революції. Постмодернізм характеризувався свідомим запереченням будь-яких правил й обмежень, які були вироблені попередньою культурною традицією.

Творчість А. Барікко була повністю сформована під егідою постмодернізму. Усі твори письменника є виявленням прагнення до нетрадиційного осмислення звичних естетичних і літературних цінностей. А. Барікко демонструє старе по-новому, і в організації своїх творів дотримується принципу гіпертекстуальності, за яким будь-яка фраза чи персонаж є посиланням на інший твір або апеляцією до певної сфери діяльності людей.

Тому у творах письменника на рівних правах співіснують елементи класичного та новітнього мистецтва, реальний світ та авторський вимисел стають нероздільними, стирається межа між творчістю та реальністю.

У постмодерністському творі події відбуваються в гіперреальному світі, який створюють симулякри (копії, що не мають оригіналу).

Постмодернізм – це кризове світовідчуття. Для нього характерне почуття тривоги, відчуття розпаду єдиного і гомогенного світу. Але водночас постмодернізм бачить у цьому розпаді шанс нового – іншого. Цей факт дає змогу надати дефініцію для специфіки постмодерністської свідомості.

Спираючись на дослідницьку літературу, основними рисами постмодернізму визначаємо культ незалежної особистості; потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого; у художній стиль нерідко вплітаються науковий, публіцистичний, діловий стилі); суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох; запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях.

А. Барікко – один із символів італійської літератури кінця XX – початку XXI століття. Складником його роману «Море-океан» є мариністичний дискурс. Море у ньому виступає не лише головним топосом, а й головною дійовою особою, яку автор наділяє рисами антропоморфізму, робить безжальним і лагідним, ненаситним і безкорисним, таємничим і пізнаваним.

У романі «Море-океан» наявні усі ознаки мариністичного тексту, зокрема концепт води, як уособлення вічного руху. Ключове значення в романах А. Барікко має топос «море/океан». Термінологічно розмежовується поняття «море» і «океан», оскільки вони обидва в реальності є одним

простором, який в концепції художнього твору (перцептуальне значення) персоніфікує життєвий шлях або долю персонажів.

Морська стихія у сприйнятті героїв роману набуває «не плинних» ознак, перетворюючись на людину: *«...море існувало впродовж тисячоліть, терпляче вдосконалюючись, маючи єдиний вивірений намір – прислужитися...»* [1, 61]. У контексті історії новочасної літератури можна виявити, що відкриття хронотопічного образу моря дефініційовано як важливий символ нескінченності, свободи й дива, а символ морського узбережжя – як місця просвітлення й філософських роздумів головних героїв.

Художні особливості сучасного мариністичного тексту та художньої образності роману А. Барікко «Море-океан» досягаються завдяки низці мовних прийомів, реалізованих на різних рівнях тексту. На думку Т. Лутеро, роман «Море-океан» «характеризується особливим стильовим різноманіттям, за допомогою якого досягається конкретний ритмічний ефект: ліричні описи межуються зі спонтанними діалогами при відсутності оповідача, наявні ряди незакінчених пропозицій і довгі складні пропозиції з надмірною кількістю знаків пунктуації, оповідні абзаци і графічно підкреслені зовнішні коментарі, високий поетичний тон і вирази з розмовної мови» [3, 167]. Також спостерігаються семантичні тематичні поля, які охоплюють весь роман завдяки постійному повторенню й асоціативним ланцюжкам.

А. Барікко створює сюрреалістичну атмосферу, характерну для багатьох своїх творів, в якій читач занурюється вже на першій сторінці роману. *«Пісок був всюди – до самого горизонту, де тільки очі могли побачити, між останніми пагорбами і морем – морем – на свіжому повітрі майже витраченого дня, і благословенний вітром, який завжди дме з півночі. Море могло бути досконалістю – образом божественних очей – світом, що тільки що відбувається, німим існуванням води і землі, кінцевою і точною роботою, правдою – істиною – але знову ж таки це придумано людиною, що застряє зламаним механізмом в тому раю, малої помилки якої достатньо, щоб призупинити весь великий апарат неблаганної істини, людина – непомітна сльоза на поверхні цієї святої ікони, крихітний виняток, що спирається на досконалість нескінченного пляжу. Вона не є більшим, ніж чорна точка: нічим, нічим в людині і на полотні художника»* [1, 8].

Проаналізувавши мариністичний текст в романі А. Барікко «Море-океан», пов'язаний з пейзажем, долями героїв, їхнім світосприйняттям та стосунками між собою, ми дійшли до таких **висновків**. Символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища. Введення до канви літературного твору мариністичної символіки, зокрема пов'язаний із цим добір засобів синтезу мистецтв, визначається як спроба акцентувати розвиток літературного символу із зацікавленості літераторів у відтворенні прадавньої світоглядної картини, де чільними постають образи природи, зокрема внаслідок посиленого інтересу автора до теми людських відносин, вчинків, честі, гідності і самого життя в цілому. Роман насичений стилістичними

метаморфозами, що надає змогу при кожному новому прочитанні твору інтерпретувати його конотацію по-іншому.

Оскільки роман А. Барікко «Море-океан», як і інші його твори, уже дійшов до українського читача, то постає потреба в ґрунтовному науковому дослідженні усього доробку цього автора, як одного з яскравих представників сучасного постмодернізму.

Список використаних джерел:

1. Барікко А. Море-океан = Oceano-Mare. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 318 с.
2. Котлярова Н. Синкретизм творів Алессандро Барікко як визначальний чинник вибору стратегій перекладу. Проблеми семантики слова, речення та тексту. 2013. Вип. 30. С. 113 – 120.
3. Лутеро Т. Построение образности в целом и образа персонажа художника в произведениях А. Барикко на итальянском языке и в их переводах на русский язык. Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. № 3. С.163-172.
4. Дубинянська Я. Легенда про белетриста. URL: <http://litakcent.com/>.
5. Завалко С. Алессандро Барікко «Море-океан»: коли море замінює цілий світ. URL: vsiknygy.net.ua/
6. Ольховик М. «Море-океан»: спроба необарокового аналізу. URL: <http://doxa.onu.edu.ua/>

УДК 821.133.1'04-311.6

Мотренко Олена

ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В РОМАНІ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ»

В роботі досліджується художній дискурс Середньовіччя в романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері». Визначається місце В. Гюго в контексті французького романтизму та стан вивчення його творчості в сучасному літературознавстві. Досліджується панорамне зображення Парижа доби пізнього середньовіччя в дусі «живописного романтизму», аналізується психологія простої людини, яка потрапила в період найбільшого кризового напруження. Особлива увага приділяється образу Собору, його місцю й функціям в романі, пов'язаному з ним алхімічному міфу. З'ясовується поняття про алхімію як науку доби середньовіччя, аналізується атмосфера алхімічної реакції, основними учасниками якої виступають герої роману.

Ключові слова: французький романтизм, історичний роман, В. Гюго, Собор Паризької Богоматері, алхімія, алхімічний міф, середньовічний Париж, середньовічна людина.

Le recherche est à l'étude le discours artistique du Moyen Âge dans le roman de V. Hugo "La cathédrale Notre-Dame de Paris". La place de V. Hugo dans le contexte du romantisme français et l'état des études sur son travail dans la critique littéraire moderne sont déterminés. L'image panoramique de Paris de la fin du Moyen Âge dans l'esprit du "romantisme pittoresque" est explorée, la psychologie de l'homme du commun qui est tombé dans la période de stress extrême est analysée. Une attention particulière est portée à l'image de la Cathédrale, à sa place

et à ses fonctions dans le roman lié au mythe alchimique. Le concept de l'alchimie en tant que science du moyen âge est clarifié, l'atmosphère d'une réaction alchimique est analysée, les principaux participants étant les personnages du roman.

Les Mots clés: le romantisme français, le roman historique, V. Hugo, la cathédrale Notre-Dame de Paris, l'alchimie, le mythe alchimique, le Paris médiéval, l'homme médiéval.

Актуальність даної роботи полягає в тому, що, незважаючи на численну кількість досліджень, окремі аспекти творчості В. Гюго, як-от: ставлення письменника до доби Середньовіччя і специфіка її відтворення у текстах автора ще не досліджені комплексно. Попри те, що з'ясування цього питання не тільки дозволяє значно розширити і поглибити уявлення про світогляд письменника, його естетичні, соціальні й політичні погляди, а й окреслити історіософські, з'ясувати авторське сприйняття історії крізь призму художньої уяви.

Теоретичною базою дослідження є праці вітчизняних та зарубіжних вчених: Ф. де Ла Барта, Р. Брандеса, Р. Лансона, Д. Д. Обломієвського, О. І. Білецького, В. Г. Матвіїшина, М. С. Трескунова, Н. І. Муравйової, С. Р. Брахмана, І. В. Мешкової, Є. М. Євніної, Д. С. Наливайка, Н. С. Постової, А. В. Карельського, В. А. Лукова та багатьох інших. Утім змушені визнати, що за великої кількості досліджень творчості В. Гюго темі Середньовіччя в спадщині письменника присвячені лише поодинокі праці А. А. Бельського, Д. Лукача та небагатьох інших. Прагнення дослідити середньовічний топос Парижа, пов'язані з ним історичні, культурологічні та психологічні проблеми, оприявлені в романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», стало поштовхом до написання нашої студії.

Предмет дослідження – Середньовіччя як текст у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Об'єкт дослідження – роман В. Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Мета даної роботи полягає в дослідженні художнього дискурсу Середньовіччя в романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- з'ясувати особливості розвитку французької літератури доби романтизму;
- простежити творчий шлях В. Гюго та стан вивчення його в сучасному літературознавстві;
- проаналізувати створення образу середньовічного Парижа в дусі «живописного романтизму»;
- дослідити особливості психології середньовічної людини, яка опинилась на зламі епох;
- визначити особливості створення алхімічного світу в романі як характерної особливості зазначеної доби.

Методи дослідження. У праці були застосовані такі методи дослідження, як аналіз, синтез та узагальнення інформації, отриманої з різноманітних теоретичних джерел; практична частина заснована на компонентному аналізі твору.

Практичне значення роботи полягає в тому, що його матеріали можуть бути використані на заняттях із зарубіжної літератури в середній та вищій школі, а також у спецкурсах та спецсемінарах із французької літератури доби романтизму.

У ході дослідження теоретичних джерел було з'ясовано, що романтизм – напрям у літературі, однією з передумов розвитку якого стали події французької буржуазно-демократичної революції. На думку А. В. Карельського, «центр художньої системи романтизму – особистість, а його головний конфлікт – конфлікт особистості і суспільства. Вирішальною передумовою розвитку романтизму стали події французької революції. Поява романтизму пов'язана з антипросвітницьким рухом, причини якого лежать у розчаруванні в цивілізації, результатом якого з'явилися нові контрасти і суперечності, нівелювання і духовне спустошення особистості» [1, 54].

Розглядаючи творчість В. Гюго в контексті літератури французького романтизму і досліджуючи стан її наукової розробки літературознавцями, доходимо висновку, що бібліографія його творчості дуже значна за обсягом. Сучасні аспекти трактування індивідуальної художньої системи В. Гюго намічені в статтях А. В. Карельського, в тому числі в опублікованих у VI томі «Історії всесвітньої літератури» (про «епічний» характер романтизму Гюго) [2]. Для вивчення романтичної поетики творів В. Гюго особливий інтерес представляють фундаментальні дослідження П. Альбуї. У праці «Міфотворчість Віктора Гюго» він аналізує міфологічний потенціал найважливіших ідей і образів, створених письменником. Дослідник пов'язує міфотворчу тенденцію в романістиці В. Гюго з оновленням всієї естетичної та філософської орієнтації літератури нового століття [4]. З другого боку, нами було виявлено, що письменник, як це не парадоксально, недостатньо вивчений саме як романтичний художник і творець романтичного історичного роману, тому Н. С. Постова зазначає, що «сьогодні виявляються чималі лакуни і недоліки в характері цієї вивченості» [3].

Під поняттям «Середньовіччя як текст» у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» розуміємо такі аспекти роману, як зображення середньовічного Парижа, психологія середньовічної людини, алхімічний світ роману та специфіку центрального образу роману – Собору.

В. Гюго зображує середньовічний Париж в трьох аспектах: Париж структурно-архітектурний, Париж культурний та Париж «низький». Автор змальовує неймовірну красу міста з його прекрасними архітектурними спорудами, які, на жаль, було знищено під впливом нових тенденцій, та протиставляє цю картину низькому світу жебрацтва, злидарства, розпусти та бруду Парижа. «*Mais une ville comme Paris est dans une crue perpétuelle. Il n'y a que ces villes-là qui deviennent capitales. Ce sont des entonnoirs où viennent aboutir tous les versants géographiques, politiques, moraux, intellectuels d'un pays, toutes les pentes naturelles d'un peuple...*» (Але таке місто, як Париж, зростає безупинно. Тільки такі міста і стають столицями. Це улоговина, куди

зливаються всі географічні, політичні, моральні, інтелектуальні стоки країни, скеровані всі природні нахили народу...)»³ [5].

У ході аналізу твору стає зрозуміло, що психологія простолюдина в певній мірі є хаотичною: людям властива жага до розваг та видовищ, сліпе наслідування поведінки інших, мінливість настроїв натовпу. Загалом психології простолюдина характерні такі властивості:

- довірливість, віра словам, а не вчинкам;
- схильність до психологічних маніпуляцій та віра обіцянкам;
- заниження моральних критеріїв, лихослів'я, злі жарти та прокльони;
- нарочита глумливість, інколи навіть зухвалість, невихованість;
- відсутність співчуття та жалю, жорстокість;
- схильність до забобонів та містифікації дійсності;
- безумовна повага до батьків та представників церкви;
- заснована на страху повага до закону, який мали виконувати всі громадяни;
- безумовне виконання Божих законів, внаслідок чого простолюдини ставали жертвами маніпуляцій з боку церкви, держави та окремих осіб.

«Qu'on se figure une série de visages présentant successivement toutes les formes géométriques, depuis le triangle jusqu'au trapèze, depuis le cône jusqu'au polyèdre ; toutes les expressions humaines, depuis la colère jusqu'à la luxure ; tous les âges, depuis les rides du nouveau-né jusqu'aux rides de la vieille moribonde ; toutes les fantasmagories religieuses, depuis Faune jusqu'à Belzébut ; tous les profils animaux, depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau» (Уявіть собі низку облич, які, змінюючи одне одного, зображують собою всі геометричні фігури — від трикутника до трапеції, від конуса до многогранника; вирази всіх людських почуттів, від гніву до хтивості; усі віки — від зморшок новонародженої дитини до зморшок близької до смерті старої жінки, усі релігійні фантастичні образи — від Фавна до Вельзевула; усі профілі тварин — від пащі до дзьоба, від риля до морди) [5].

Алхімія, що прийшла в Європу з елліністичного Єгипту, була сумішшю язичницьких, гностичних і християнських уявлень про взаємини матерії і духу. Основною тут є віра в те, що матерія повинна пройти шлях до просвітління, одухотворення і безсмертя. В. Гюго у своїй книзі вдалося передати унікальну атмосферу алхімічної міфології з її хиткістю, плинністю, із взаєминами головних персонажів, з її багатотою символікою і таємничою атмосферою. Ступінь використання письменником алхімічної символіки показує, що ця тема висвітлена в романі цілеспрямовано й усвідомлено. Алхімія в «Соборі» — це не прикмета часу, введена для додаткової «історичності», а один із глибинних смислів твору, це Середньовіччя, сприйняте автором на рівні духу.

³ Тут і далі переклад наш. — О.М.

Собор у романі, як і середньовічний Париж, розглядається на декількох рівнях: Собор – унікальна архітектурна споруда; Собор – місце, яке руйнується людськими руками; Собор – алхімічний герой, таємниче та містичне місце; Собор – доля героїв; Собор – місце подій. «Mais, si belle qu'elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument, sans respect pour Charlemagne qui en avait posé la première pierre, pour Philippe-Auguste qui en avait posé la dernière» (Та хоч яким чудовим лишився Собор старіючи, не можна не співчувати й не обурюватися, дивлячись на ті численні пошкодження й руйнування, яких завдали і час, і люди цій поважній пам'ятці старовини, не шануючи ні Карла Великого, який заклав перший її камінь, ні Філіпа-Августа, який поклав останній) [5].

Аналізу твору В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» крізь призму середньовічного «тексту» визначає перспективи подальших досліджень. Так, опрацювавши теоретичні джерела, ми з'ясували, що головна своєрідність французького романтизму – у глибинному зв'язку з подіями французької революції, яка створила нову культурну модель світу і людини, своє розуміння історії. Філософським чинником романтизму був руссоїзм: культ природи, культ почуттів і пристрастей природної людини, негативне ставлення до сучасної цивілізації.

Роман В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» передає рідкісну та безцінну атмосферу середньовічної епохи, особливості психології простої людини, яка потрапила в період найбільшого кризового напруження. У романі відтворено неймовірну красу міста з його прекрасними архітектурними спорудами, яким протиставлений світ жебрацтва, злидарства, розпусти та бруду Парижа. Частиною середньовічної культури став і «алхімічний текст» як характерна ознака доби: виток, символіка та її смислове навантаження, алхімічний міф та алхімічна реакція, яка відбувається з героями на рівні сюжету роману.

Перспективи подальшого дослідження визначають такі історичні, філософські та культурологічні вектори, як: роман «Собор Паризької Богоматері» в контексті середньовічної культури алхіміків; таємниці алхімії Людовіка XI (в романі висвітлена приналежність короля до алхімічного світу); алхімічні легенди Собору Паризької Богоматері.

Список використаних джерел:

1. Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. Москва: Медиум, 1992. 336 с.
2. Карельский А.В. Романтизм периода Июльской монархии // История всемирной литературы В 9 т. Т. 6. Москва: Наука, 1989. С. 160 – 167.
3. Поставая Н. С. Поэтика романтического исторического романа: «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго: дис... канд. филол. наук 10.01.06 теория литературы. Донецк, 2002. 179 с.
4. Albouy P. La création mythologique chez V. Hugo. Paris: Corti, 1963. 539 p.
5. Hugo V. Notre-Dame de Paris URL:http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Hugo_NotreDameDeParis.pdf

ДИСКУРС ТРАВМИ В РОМАНІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР «СЕРЦЕ-ЗВІР»

У статті досліджується дискурс травми в романі Герти Мюллер «Серце-звір». Розкривається семантика назви роману шляхом аналізу опозицій «духовний – тілесний», «особистість – натовп», «свій – чужий», «володар – упокорений». В опозиції «свій – чужий» наголошується семантична лінія відчуження та втрати етнічної ідентичності, зумовленої тоталітарною системою.

Особливості дискурсу травми простежуються у творі на сюжетному, образному та стилістичному рівнях. Доводиться, що персонажі роману втрачають індивідуальність і перетворюються на істот з тваринними інстинктами в умовах диктатури й терору, що актуалізує метафору «Der Mensch ist ein Tier».

Ключові слова: травма, дискурс травми, Герта Мюллер, «Herztier», «Серце-звір».

Der Artikel beschäftigt sich mit dem Traumadiskurs in Herta Müllers Roman «Herztier». Die Semantik des Romannamens wird durch die Analyse der Gegensätze «geistig – körperlich», «Persönlichkeit – Menge», «eigen – fremd», «Herrschaft – Unterwerfen» enthüllt. Im Gegensatz «eigen – fremd» betont man die semantische Linie der Entfremdung und des Verlustes der ethnischen Identität durch das totalitäre System.

Die Besonderheiten des Traumadiskurses lassen sich im Werk auf der handlungsreichen, bildhaften und stilistischen Ebenen nachvollziehen. Man weist nach, dass die handelnden Personen des Romans ihre Individualität verlieren und unter den Bedingungen von Diktatur und Terror in Wesen mit tierischem Instinkt sich verwandeln, was die Metapher «Der Mensch ist ein Tier» aktualisiert.

Stichwörter: das Trauma, der Traumadiskurs, Herta Müller, «Herztier».

Творчість Герти Мюллер, лауреата Нобелівської премії 2009 р., є об'єктом дослідження багатьох українських і зарубіжних учених. Коло зацікавлень становлять особливості перекладу її текстів іншими мовами (К. Андріанова, О. Ширяєва, Ю. Михайлівська), проблеми національної ідентичності (Н. Воробей, С. Маценка, С. Самохіна), осмислення впливу тоталітаризму на людину (С. Хмельковська, А. Хайруліна, Г. Токмань) тощо. Увагу лінгвістів найчастіше приваблюють наративні стратегії Г. Мюллер (Т. Кирилова). Проблеми травматичного досвіду вивчають С. Варецька, Я. Поліщук, проте увага прикута більше до текстів 2000-х років. Роман Г. Мюллер «Серце-звір» (1994) привертає увагу дослідників різними аспектами: зображенням художнього простору, відображенням життя в умовах диктатури, проблемою замовчування травматичного досвіду, особливостями стилю Герти Мюллер, проте дискурс влади у творі заслуговує на системне дослідження, що й зумовило вибір теми статті.

Мета нашого дослідження – дослідити особливості семантики дискурсу влади та засоби її текстуального втілення в романі Г. Мюллер «Серце-звір». Для її досягнення необхідно розв'язати такі завдання: з'ясувати вплив тоталітарної системи на особистість; дослідити значення назви роману

«Серце-звір»; проаналізувати засоби текстуального втілення дискурсу влади в зазначеному романі.

Роман Г. Мюллер «Серце-звір» («Herztier») одразу привернув увагу критики й читачів і був номінований на німецьку літературну премію Kleist-Preis (1994) і одну з найбільш престижних літературних премій у світі International IMPAC Dublin Literary Award (1998). У ньому зображено життя суспільства в умовах режиму Чаушеску. Значною мірою роман «Серце-звір» автобіографічний.

У центрі подій опиняється група молодих людей, які зазнають переслідувань з боку таємної поліції диктатора. Вони живуть у постійному страху й відчувають безнадію, перебуваючи в економічно й культурно зруйнованій Румунії. Персонажі роману мають прототипів. В образі безіменної оповідачки відбилися риси Герти Мюллер. В образі Едгара впізнається її чоловік, Ріхард Вагнер. Образ Георга увібрав реалії із життя письменника Ральфа Боссерта, який полишив комуністичну Румунію, а через кілька тижнів, у Франкфурті, вчинив самогубство. Курт нагадує Роланда Кірша, який, як згадувалося, вчинив самогубство, чекаючи дозвіл на еміграцію до Німеччини. Хоча Герта Мюллер дотримується думки, що Кірша вбила таємна поліція Чаушеску: сусіди Кірша чули, як у його квартирі напередодні смерті відбувалася боротьба. Прототипом для Терези стала подруга Герти Мюллер, румунка на ім'я Дженні.

У романі зображено буденне життя Герти Мюллер у роки навчання, а також життя її друзів. Твір має форму спогадів, йому властива фрагментарність і непослідовність.

Спочатку головна героїня розповідає про життя в гуртожитку – в одній кімнаті з іще п'ятьма дівчатами. Їх об'єднувало невисоке соціальне походження та скрутне матеріальне становище. Однак далі авторка зупиняється на долі лише однієї дівчини – Лоли. Вона належала до нижчих верств суспільства, але мріяла про забезпечене життя, дотримуючись думки, що отримати бажане можна завдяки чоловікові. Тому вона вступала в численні інтимні зв'язки з чоловіками, що їхали в тролейбусі з роботи, і отримувала за це м'ясо вбитих тварин. У мріях дівчина бачила білосніжні сорочки чоловіків. Вона хотіла покохати чоловіка, який обов'язково матиме білу сорочку, а вонапратиме ці сорочки до сніжної білизни. Але здійснити це було неможливо, особливо в умовах дефіциту: *«Nachlaufen und weglaufen mußte Lola mit ihrem Wunsch nach weißen Hemden. Der blieb noch im äußersten Glück so arm wie die Gegend in ihrem Gesicht.... Lola ging zur Straßenbahn. Wenn jemand an der nächsten Haltestelle einstieg, schlug sie die Augen groß auf. Es stiegen um Mitternacht nur Männer ein, die nach der Spätschicht aus der Waschpulverfabrik und aus dem Schlachthaus nach Hause fuhren. Sie steigen aus der Nacht ins Licht des Wagens, schreibt Lola, und ich sehe einen Mann, der so müde ist vom Tag, dass in seinen Kleidern nur ein Schatten steht. Und in seinem Kopf längst keine Liebe, in seiner Tasche kein Geld. Nur gestohlenes Waschpulver oder die Kleinigkeiten geschlachteter Tiere. Rinderzungen, Schweinenieren oder die Leber eines Kalbs»* [5, 17–19].

Щоб покращити своє становище в суспільстві, Лола вступає до комуністичної партії. Але згодом вона вчиняє самогубство, повісившись у шафі на поясі оповідачки. Після такого вчинку її виключають з партії і роблять усе, аби стерти будь-яку пам'ять про неї. Але оповідачка викрадає щоденник Лоли і намагається разом з друзями з'ясувати причину самогубства. Як виявилось, Лола була закохана у викладача фізкультури, від якого завагітніла. Усвідомлюючи наслідки такої поведінки (а вона член партії!), вона позбулася дитини. Вчитель фізкультури на засіданні доніс на неї. Тож дівчина, розуміючи, що для неї все скінчено, вирішує вбити себе.

За час навчання оповідачка знайомиться з трьома юнаками-однодумцями – Едгаром, Куртом та Георгом. Вони регулярно зустрічаються та підтримують один одного в найважчі часи. Вони захоплюються читанням імпортованих книжок та обговорюють твори літератури. Така поведінка здається вкрай підозрілою для капітана Пжеле та спецслужб. Молодим людям починають влаштовувати допити, обшуки в будинках та травмувати психологічно. Таємна поліція «посприяла», щоб їх розподілили працювати далеко один від одного. Попри все, друзі намагаються підтримувати зв'язок, пишуть листи, у яких ховають код для отримувача. Авторка мала намір показати, як виглядає дружба для людей, які не певні, що прокинуться завтра вранці і доживуть до вечора.

Конфліктна ситуація в романі зумовлена зрадою друзів і розчаруванням через це: оповідачка дізнається, що її подруга Тереза в Німеччині за нею шпигувала. Авторка робить висновок, що дружба – це не те, що може захистити від терору: Лола, подруга з гуртожитку, повісилася або її повісили; Георг і Курт покінчили життя самогубством за дивних обставин; Тереза померла від раку. Герта Мюллер влучно «ставить діагноз»: «*Freunde kommen nicht in Frage*» [5, 4], що означає «про друзів не може навіть мовитися». Оповідачці й Едгарові вдалося емігрувати, але почуття самотності не покидає їх, так само як і почуття провини, адже вони, на відміну від своїх друзів, вижили.

Червоною ниткою проходить крізь роман тема самотності. Самотність – це неприродний і небажаний стан, ізоляція, яка не дає можливості процвітати. Багато хто розглядає самотність як характерну рису сьогодення, що пов'язано з руйнацією традиційних спільнот. А у XX ст. вона постала як продукт західного капіталістичного суспільства, яке прагне до індивідуалізації, на відміну від східного суспільства, у якому влада намагалася об'єднати громадян через соціальні цінності. Проте виявилось, що реально об'єднує людей невдоволення.

Герта Мюллер переконує, що тоталітаризм знищує будь-яке бажання бути ніжним та люблячим та ізолює людей. Приклади цього різноманітні й стосуються різних місць і часових проміжків. Наприклад, вона описує селище, в якому народилася, і свою родину. Її мама могла дозволити собі висловити любов і ніжність лише жестами, а не словами. Румунська фабрика, на якій працювала Мюллер, була віддана на пограбування через відмову співпрацювати з таємною поліцією Ніколае Чаушеску. Письменниця

наполегливо пов'язує тоталітарну систему XX століття з поняттям «самотність» і, за Ханною Арендт, вважає, що тиранія, яка існувала завжди, ізолює людей, бо тоталітарний режим втручається в їхнє особисте життя, породжує недовіру навіть до родичів, провокуючи самотність, що зумовлює втрату «я» [1].

Уже в назві роману «Серце-звір» («Herztier») спостерігається те, як Герта Мюллер експериментує зі словом, наділяючи його багатозначністю. Складне слово «Herztier», з одного боку, це внутрішня сила, що допомагає людині триматися за життя й виживати. З іншого, у назві злилися самотійні слова: Herz і Tier, що означають «серце» і «звір» відповідно. Серце – це життєво важливий орган, а разом з тим і метафора духовності та чуттєвого світу людини. Це підносить людину над всіма іншими живими створіннями, бо їй притаманні емоції, почуття, здатність розуміти й сприймати прекрасне. А коли чується слово «звір», то асоціації такі: інстинкт, імпульс, лютість, зграя, те, що не можна приборкати. Деякі схильні ототожнювати поняття «серце» і «душа». Можливо, авторка прагне сказати, що в кожному з нас є серце, а отже, і перспектива духовного збагачення та морального зцілення, але й звір у нас теж існує. Через нього ми збиваємося в одну зграю, у натовпі втрачаємо свою самотність, індивідуальність, переживаємо страх. Ці якості особливо поширюються в країні, де панує тоталітарна система.

Доповнює палітру значень назви і розповідь Терези про дивного звіра (das fremde Tier). Тереза вигадує історію, що в місті з'являється дивний, ніколи не бачений раніше звір. Він ходить по землі, хоча має крила й може літати. І всі люди, які бачать звіра-птаха, ніколи більше не знають щастя та спокою. Митці-сюрреалісти вважали, що птах замінює людину і представляє демонічні сили, що виринають з підсвідомості, і навіть символізує смерть.

У романі «Серце-звір» предмети та речі набувають особливого значення. На початку роману оповідачка каже: «*Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick*» [5, 7] («До сьогодні я не можу уявити жодної могили. Лише пояс, вікно, горіх і мотузку»). Читачеві складно здогадатися, що має на увазі авторка. Значення цієї фрази стане зрозумілим тільки наприкінці роману, адже ці речі пов'язані зі смертю. Вікно нагадує про Георга, який емігрував до Німеччини і згодом теж вчинив самогубство, вистрибнувши з вікна. Горіх пов'язаний з Терезою. Оповідачка помітила на тілі Терези пухлину, схожу на горіх. Незважаючи на вмовляння подружки, Тереза так і не відвідала лікаря. А цей горіх виявився раком, який і спричинив смерть жінки. Герта Мюллер, ймовірно, порівнює пухлину з горіхом, бо є легенда, що дерево горіха пов'язує світ живих зі світом мертвих. Існує в народі вірування, що коли горіх виросте до розмірів шиї того, хто його посадив, то ця людина помре. Ми звикли до того, що горіх, навпаки, є символом здоров'я, міцності та благополуччя. Але в даному випадку горіх символізує небезпеку і смерть, що наближається. Мотузка ж послужила засобом для смерті Курта. Він за дивних обставин повісився.

Чимало разів згадується в романі дерево шовковиці. У щоденнику Лоли оповідачка читає: «Станеш кимось і через чотири роки повернешся в село.

Тільки не низом, не запилюженою дорогою, а верхом, по листках шовковиці». У цього дерева бруньки з'являються тільки тоді, коли остаточно настає весна і ніякі вітри вже не страшні. Шовковиця є символом того, що розумна людина повинна виявляти своєчасну турботу про свої справи й не поспішати наражатися на небезпеку. А Лола вчинила необачно і за це поплатилася життям. Хоча для неї все могло скластися інакше: вона навчалася в інституті, була членом партії. Але рання обдарованість не гарантує подальшого успіху (ще один символ шовковиці). Відомо також, що шовковиця символізує стадії людського життя (білий колір, невинне дитя – червоний колір, зрілість – чорний колір, старість і смерть). До того ж, у романі зазначено: «*Auch in der Stadt standen Maulbeerbäume. Aber nicht auf den Straßen draußen. Sie standen in den Innenhöfen. Und nicht in vielen. Nur in den Höfen alter Leute standen sie*» [5, 9–10]. («Шовковиці в місті були. Але не на вулицях. Вони росли на подвір'ях. Але не на всіх подвір'ях. Тільки на подвір'ях старих людей»).

Ще однією цікавою метафорою в романі є трава. Зазвичай, перші асоціації, пов'язані з травою, мають позитивне значення: зелений колір, свіжість та ріст. Однак у романі Герти Мюллер метафора трави набуває негативного значення й асоціюється з роллю жертви та смертю. «*Das Gras steht im Kopf. Wenn wir reden, wird es gemäht. Aber auch, wenn wir schweigen. Und das zweite, dritte Gras wächst nach, wie es will. Und dennoch haben wir Glück*» [5, 8]. Авторка уявляє траву, певною мірою, отрутою (теж зелений колір). Трава в голові, що виростає, – це погані спогади, найвірогідніше, про якісь минулі злочини, що отруюють життя. Персонажі роману роблять спробу позбутися цих спогадів, але даремно. Тут показовою є цитата: «*Der Vater weiß was vom Leben. Denn der Vater steckt sein schlechtes Gewissen in die dümmsten Pflanzen und hackt sie ab*» [5, 21]. Головній героїні здається, що батько знає життя й намагається свою совість заховати в погані рослини, щоб потім їх безжалісно вирубати. Він прагне забути своє минуле (у цьому випадку трава може бути ще символом минулого). А йому є що забувати, якщо взяти до уваги, що батько головної героїні й Герти Мюллер служив у військах СС.

У романі використано прийом повторення. Роман «Серце-звір» розпочинається і закінчується однаково, словами, які Герта Мюллер вкладає у вуста Едгара: «*Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm... wenn wir reden, werden wir lächerlich*» [5, 7]. («Коли ми мовчимо, ми стаємо неприємними... коли ми говоримо, ми стаємо смішними»).

З приходом до влади Чаушеску в країні почали діяти жорсткі націоналістичні закони, спрямовані проти румунських меншин. Ті, хто опиралися владі, були поміщені в психіатричні лікарні, але найчастіше їх вбивали. Наприклад, оповідачка згадує чоловіка, із яким зустрічалася в лісі. Його родину і його самого вбили при спробі втекти з країни і довгий час про це ніхто не знав (вважалося, що він та його дружина вмерли від хвороби).

Отже, дискурсу влади в романі Г. Мюллер «Серце-звір» притаманне зображення тотального контролю державою особистого й громадського життя людей, що руйнувало їх особистість й могло бути причиною передчасної

смерті. Письменниця свідомо експериментує з мовою, щоб передати пам'ять про травматичні ситуації в тоталітарній системі.

Тема дискурсу влади у творчості Г. Мюллер не вичерпується цією розвідкою. Вважаємо перспективним дослідити гендерний аспект цієї проблеми.

Список використаних джерел:

1. Арендт Ханна. Истоки тоталитаризма. Москва: ЦентрКом, 1996. 672 с.
2. Brandt Bettina, Glajar Valentina. Herta Müller: Politics and Aesthetics. U of Nebraska Press, 2013. 293 p.
3. Butzer Günter, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar, 2008. 505 s.
4. Ellinger Angela. Zur Bedeutung des rumänischen Hintergrunds in Herta Müllers Roman Herztier. URL: [https:// litere. uvt.ro/ publicatii /TBG / pdf/TBG/TBG11-2014.pdf](https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG11-2014.pdf).
5. Müller Herta. Herztier. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1996. 256 s.
6. Nubert Roxana, Dascalu Romitan Ana-Maria. Das Bild der Diktatur in Herta Müllers Roman Herztier – Mit besonderer Berücksichtigung der sprachlichen Mittel. URL: [http://uniblag.eu/wp-content /uploads/ 2016 /03/ 36. 1.1.pdf](http://uniblag.eu/wp-content/uploads/2016/03/36.1.1.pdf).
7. Rössler Lydia. Und sie lebt doch – Herta Müllers Roman Herztier als Beispiel neuester rumäniendeutscher Literatur. Diplomarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1995.
8. Scheer Udo. Nacktes, klopfendes Herztier. Leiden an der Diktatur erhält den Impact Literaturpreis. In: Die Welt, 20. Mai 1998. S. 9.
9. Schmidt Ricarda. Metapher, Metonymie und Moral Herta Müllers Herztier. In: Brigid Haines (Hrsg.): Herta Müller. Cardiff, 1998. S. 57–74.

ПРО АВТОРІВ

АНТОНЕНКО Анна – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Гальчук О.В., доктор філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

ВАНСОВИЧ Яна – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Динниченко Т.А., кандидат філологічних наук, старший викладач (Київ, Україна)

ГОРДОН Олександр – член Національної спілки письменників України (НСПУ). Поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, критик, краєзнавець (Київ, Україна)

ДОГАДІНА Вікторія – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Бітківська Г.В., кандидат педагогічних наук, доцент (Київ, Україна)

ЛУГАЙ Валерія – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Гальчук О.В., доктор філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

МАВРЕНКОВА Марина – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Ковбасенко Ю. І., кандидат філологічних наук, професор (Київ, Україна)

МАТЮШКІНА Тетяна – канд. пед. наук, доцент кафедри філологічних дисциплін та методики їх викладання Чернігівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені К.Д. Ушинського

МОТРЕНКО Олена – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Тверітінова Т. І., кандидат філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

ПАНТЕЛЕЙЧУК Ольга – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Тверітінова Т. І., кандидат філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

СЕВАСТЬЯНОВА Софія – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Тверітінова Т.І., кандидат філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

СМАКОВСЬКА Вікторія – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Ковбасенко Ю. І., кандидат філологічних наук, професор (Київ, Україна)

СТЕПАНЦОВА Софія – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Вишницька Ю.В., доктор філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

ТОЛСТОКОРОВА Євгенія – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). *Науковий керівник* – Тверітінова Т.І., кандидат філологічних наук, доцент (Київ, Україна)