

Множественные примеры свидетельствуют, что идейно-художественная *трансформация цитатного оригинала* является распространенным художественным проявлением интертекстуальности, позволяющим создавать дополнительные оттенки значения, интонаций, образной игры в произведении.

Интертекстуальные образы часто определяют *сюжетно-композиционное своеобразие* современного романа, образуя культурологическую вертикаль. Принцип «текст в тексте» формирует сложную диалогическую структуру художественного произведения ХХ века. Так, детективно-историческая канва романа У. Эко «Имя розы» строится вокруг поисков легендарной второй части «Поэтики» Аристотеля, якобы посвященной теории комедии и поэтике смеха.

Дешифрующим кодом к разгадке тайны хранения этой рукописи становится «вещий» сон Адсона, главного героя романа. По форме это сновидение представлено как парафраз «Киприанова пира». Сон героя организован по структуре и системе образов знаменитого анонимного памятника «смеховой культуры» средневековья, который, в свою очередь, создан по законам популярного текста «вывороченной Библии» [1, 659].

Организация романной прозы постмодернизма зачастую сама опирается на *интертекстуальный код*, в основу которого могут быть положены и подлинные артефакты, и мистифицированные. Например, организующим началом романа У. Эко «Имя розы» является расписание монастырских служб, взятых автором из книги Э. Шнайдера «Часы бенедиктинцев», а его последний роман «Остров Накануне» в этом смысле представляет каталог тайной библиотеки. Интертекстуальным кодом организации прозы в романе М. Павича «Хазарский словарь» выступает свод из 100 000 статей словаря-мистификации (в мужской и женской версии).

Характерной чертой интертекстуальной поэтики является создание *образов-эмблем*, отражающих особенности сознания и творчества конца ХХ века, среди них: образ *лабиринта*, *ризомы*, *каталога*, *библиотеки*. Образ Библиотеки становится сквозным в

Херсонський державний університет

Н. Нев'ярович

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

Методологія

Критика

Методика

Херсон

Видавництво

Херсонського державного університету

2003

ББК 83.3(0)я 44

Рекомендовано до видання вченою радою Херсонського державного університету (протокол №2 від 26.04.2003).

Рецензенти:

Мішуков О., доктор філологічних наук, професор;

Чумачеко Г., доктор філологічних наук, професор;

Литвиненко Л., кандидат філологічних наук, доцент;

Кононенко В., вчитель-методист Херсонської ЗОШ № 31

Книгу складають наукові статті та дослідження, що присвячені актуальним проблемам сучасної зарубіжної літератури та культури, а також шляхам їх викладання у студентських та ліцейських аудиторіях.

Автор монографії досліджує категорії сучасної методології літератури та культури, такі як: постмодернізм, інтертекстуальність, неоміфологізм та ін. Значна увага приділена аналізу та критиці художніх текстів видатних письменників ХХ століття, серед яких славетні майстри Дж. Апдайк, М. Булгаков, Дж. Стейнбек, В. Фолкнер, М. Фріш, Дж. Хеллер, У. Еко. Автор пропонує власний досвід інтерпретації та викладання творів зарубіжної літератури ХХ століття з опорою на естетичну значущість художнього тексту.

Книга орієнтована на широке коло викладачів, студіюючої молоді та всіх, хто прагне глибокого розуміння сучасного художнього твору.

Нев'ярович Н.Ю. Зарубіжна література та культура ХХ століття (Методологія. Критика. Методика): Монографія. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2003. – 212 с.

© Нев'ярович Н., 2003

© ХДУ, 2003

«Орфей» Ж. Кокто – к поеме Овидия «Метаморфозы». «Космическая Одиссея 2001 года» А. Кларка возвращает читателя к «Улиссе» Дж. Джойса и далее – к «Одиссее» Гомера. «Пигмалион» Б. Шоу внутренне полемичен с мифом о Пигмалионе и его поэтической обработкой у Овидия т.д.

Часто название текста ХХ века возникает путем оценочной трансформации классического названия. Например, произведение «Новые страдания молодого В.» У. Пленцдорфа трансформирует название всемирно известной повести «Страдания молодого Вертера» И.В. Гете, а «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша – переосмысливает в духе времени целую традицию в литературе, связанную «вечным» любовником, – это «Дон Жуан» Д.Г. Байрона, Ж.Б. Мольера, А.С. Пушкина и др.

Показательно, что значительное количество выдающихся произведений ХХ столетия своим прототекстом имеют произведения более ранних эпох, с которыми автор ведет межтекстовый диалог, выявляя при этом новые смысловые, стилистические и иные оттенки обоих текстов.

Зачастую названия произведений ХХ века представлены точными или неточными цитатами из классической литературы, что создает возможность для интертекстуальной игры. Так, названием произведения О. Хаксли «Слепой в Газе» стала цитата из трагедии Дж. Мильтона «Самсон-борец», а названием его же знаменитой антиутопии «О дивный новый мир» – из шекспировской драмы «Буря»; роман Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей» представляет собой цитату из хроники Шекспира «Ричард III»; название пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда возвращает читателя к тексту трагедии «Гамлет» У. Шекспира; символический смысл названия романа Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» проясняет цитируемая в тексте строчка из стихотворения Роберта Бернса «Если ты ловил кого-то вечером во ржи», а пафос романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» предопределяет название и эпиграф, представляющие цитату английского поэта XVIII века Дж. Донна и т. д.

автора», *игре повествовательных инстанций*, «запутывая следы» и многократно «переодеваясь».

Интертекстуальность реализуется в «создании многопланового *аллюзивно-пародийного поля*, в пределах которого читателю-эрудиту приходится напряженно искать культурологические и литературные отсылки и аналогии, объекты пародии и заимствования, и сам этот *поиск* оказывается подчас более значимым, чем даже весьма насыщенная событиями внешняя фабула» (А. Люксембург).

Интертекстуальная природа романа ХХ века ставит на повестку дня вопрос о его *жанровой специфике*. Нетрадиционные комбинации «текста в тексте» образуют новую типологию романов. Выделяют такие жанровые разновидности постмодернистского романа, как:

- «семиотический роман» (Ю. Лотман),
- роман-«библиотека» (от «Вавилонской библиотеки» Х.Л. Борхеса),
- роман-«словарь», или роман-«лексикон» (Хазарский словарь. М. Павича),
- роман-лабиринт («Имя розы» У. Эко);
- роман-«мистификация» («Чапаев и Пустота» В. Пелевина).

Интертекстуальность выступает в данном случае в качестве жанрообразующего признака романа последней трети ХХ века.

В контексте проблемы интертекстуальности заслуживает внимания и вопрос о взаимоотношениях художественного *текста и его названия*. В названиях произведений ХХ века широко распространен прием апелляции к прототексту. Диалогическое поле, создаваемое при этом, обнаруживает новые художественные возможности современной прозы. Так, «Доктор Фаустус» Т. Манна апеллирует к трагедии Гете «Фауст», а через это бессмертное произведение – к средневековой легенде о чернокнижнике и к ее множественной интерпретации в литературе XVI-XVIII вв. «Возвращение Дон Кихота» Г.К. Честертона обращено к «Дон Кихоту» Сервантеса, а «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса и

З М І С Т

СЛОВО ДО ЧИТАЧА	4
МЕТОДОЛОГІЯ	
Культура постмодерну	10
Рецепція міфу в літературі ХХ століття	22
Художественное значение интертекстуальных образов в литературе постмодернизма	31
«Текст» как образ в художественной организации романа ХХ века	45
Образ «маленького человека» в литературе ХХ века	55
КРИТИКА	
“Часопростір” роману В. Фолкнера “Галас і шаленство”: до проблеми хронологічного аналізу тексту	66
Функции «цитатного мышления» в романе Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей»	84
Принципи гри та акторської маски в романі М. Фріша “Нехай мене звать Гантенбайн”	96
Мотивы древнегреческой трагедии в романах В. Набокова и М. Фриша	103
Пространственно-временные отношения в современном художественном тексте (на материале творчества М. Булгакова и У. Фолкнера)	114
Поет і світ у художньому осмисленні Віслави Шимборської ..	123
Экзистенциальные мотивы в романе Альбера Камю «Чума» ..	132
МЕТОДИКА	
Поетика американського постмодернізму: проблеми та шляхи вивчення у педагогічному вузі	146
Вивчення сучасного постмодерністського твору (на прикладі роману Дж. Хеллера “Уяви собі картину”)	158
Міфореалістична концепція роману Дж. Апдайка “Кентавр”: Профільний аспект викладання зарубіжної літератури в Академічному ліцеї	170
Гуманістичні засади творчості А. де Сент-Екзюпері: методичний аспект	184
Художній образ і духовна культура особистості	193
“Справа Хорхе, або Де вихід з лабіринту?” Урок-розслідування за романом У. Еко “Ім’я троянди”, 11 клас	203

СЛОВО ДО ЧИТАЧА

Література ХХ століття – одна з найцікавіших сторінок з всевітнього літопису культури та мистецтва. Проймає сторіччя. Ще кілька років тому ми згадували його у теперішньому часі і тепер маємо рідкісну можливість підбити підсумки вчорашнього дня, з погляду нового тисячоліття зазирнути у найдраматичніше століття в історії людства, осмислити його щедроти й борги, надбання й втрати.

Особливістю літератури ХХ століття є, перш за все, її зверненість до сучасників у контексті спільних проблем, гострих питань, наболілих тем. Це актуальний діалог, відкрите спілкування поміж читачем і автором, сином та батьком, між часом і вічністю. Адресна спрямованість до сучасника, свідка та учасника тих подій і процесів, які майже одночасно відбуваються у житті та відбиваються у літературі і мистецтві, визначає відкритий комунікативний характер творів.

Література минулого століття різнобарвна з точки зору художнього методу, стилю, тематики та проблематики. Здається, вся попередня література та культура знайшла своє відлуння, відбилася у новій, незвичній інтерпретації класичних традицій, ідей, образів. У ХХ столітті знов воскресають герої Гомера та Софокла, Шекспіра та Сервантеса, Гете та Гюго, набуваючи нової долі, несподіваних рис характеру, сучасного звучання та подеколи зовсім іншого художнього значення.

На сторінки сучасних творів знов повертаються міфологічні та біблійні герої; тут перетинається час і простір, факт і вимисел, реальне і містичне, земне і космічне, утворюючи складний і барвистий малюнок сучасного художнього твору.

Вивчення літератури ХХ століття передбачає досконале знання попередніх епох, знання міфології, філософії та естетики, широку мистецьку та культурологічну ерудицію. Література ХХ століття є дійсно мистецтвом СЛОВА, бо саме “слово”, “текст” стають провідними категоріями сучасного мистецтва,

Зачастую дослідники сознательно избегают употребления словосочетания «цитируемый текст», используя термины «текстовый объект», «структура», подчеркивая таким образом универсальный характер интертекстуальной основы, в которую своим творчеством «вписывается» автор. Тем самым снимается дискуссия о сознательном характере ссылок: «адресатами поэтической игры являются не только конкретные авторы, но и определенные разделы истории литературы, статьи словаря рифм, отдельные литературные каноны и «измы» [2, 214].

Исследование категорий *интертекстуальной поэтики*, ее характерных особенностей и специфических черт – актуальная проблема современного зарубежного и отечественного литературоведения. Игра – основная ее составляющая – одна из центральных категорий литературы и культуры. «Любой художественный текст так или иначе основывается на игре со словом или стремится вовлечь читателя в специфические отношения» (А. Люксембург). Однако литература ХХ века целенаправленно стремится к осознанному принципу *текстовой игры*, где задача мистифицировать, разыгрывать, водить по лабиринтам, «библиотекам» и «каталогам» интертекстов является одной из основных.

На поэтическом уровне интертекстуальность принимает формы *поливариантного прочтения*, при котором автор так организует воспринимающее сознание читателя, что тот сохраняет одновременное видение альтернативных возможностей прочтения. Размытость реальных авторитетов в интертекстуальном произведении обуславливает и принцип *недостоверного повествования*, предполагающий, что ни одно из утверждений не является истинным, и в то же время каждое истинно в своей художественной реальности.

Особое звучание приобретает и проблема авторства. В русле концепции «мир как текст» автор художественного произведения выступает частью этого «текста», а не творцом. Как носитель определенной ценностной системы, он уступает место «маске

произведения с позиций интертекстуальности. Так, попытка рассмотреть данную категорию в научно-методическом аспекте была предпринята И. Поповой в пособии для студентов «Интертекстуальность художественного творчества» (ТГТУ, 1998), однако шаги в этом направлении пока еще единичны.

Современная поэтика отводит проблеме интертекста центральное место, и это связано частично с тем, что новый этап литературного процесса, по утверждению Л. Левчук, «ознаменовался подчеркнутым отказом от имманентного рассмотрения текста. Такой плюралистический подход может быть интересным в принципе, – как более открытая и полифоничная методология описания» [2, 213]. Исходя из этой методологии, «каждый текст порождает уникальную модель понимания изнутри» [Там же].

Примером реализации такой методологии может служить теоретическая модель М. Риффатера, где описание структуры поэтического текста поставлено на интертекстуальную основу. «По Риффатеру, любое произведение является результатом трансформации определенного уже существующего, освященного традицией текстового объекта. Трансформация эта складывается из двух противоположных ситуаций – «разворачивания» (expansion) «свертывания» (conversion): знакомая (цитируемая) структура одновременно словно и подтверждается, и отрицается, то есть реформируется» [2, 214].

При таком подходе к анализу художественного произведения акцент падает не на поиски адресов цитат, а на:

- а) сопоставление типологически схожих явлений (произведений, жанров, направлений) как вариации общих тем и структур;
- б) выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) основы художественных артефактов;
- в) изучение развития целых художественных систем, в частности описании творческой эволюции автора как его диалога с культурой, традицией, со своим собственным творчеством [По Л. Левчук].

интертекстуального за своєю природою.

Новітня література – це своєрідний “текст про текст”, “слово про слово”, “література про літературу”; вона просякнута алюзіями, ремінісценціями, явними або прихованими цитаціями з попередніх дискурсів.

Поряд із традиціями реалістичного мистецтва в літературі ХХ століття співіснують модернізм та авангардизм, що репрезентовані кількома десятками течій, шкіл, естетичних концепцій чи самобутніми творчими маніфестами яскравих особистостей в мистецтві, серед них сюрреалізм, дадаїзм, футуризм, експресіонізм, література “потому свідомості”, неокласицизм, неоромантизм тощо.

У другій половині ХХ століття своєрідному переосмисленню піддається все, навіть естетичні принципи та відкриття модернізму, з його активним пошуком вічних законів краси та незмінних законів буття, створенням нових форм художньої виразності, прагненням досягнути підсвідоме.

Криза модернізму обернулася новим етапом в літературному процесі – добою постмодернізму. Провідними категоріями мистецтва стають “гра”, “інтертекстуальність”, “умовність об’єктивної істини”, реальність суто “текстових” законів.

Складність та різноманітність літературного процесу ХХ століття, активне поповнення літературної скарбниці новими іменами та творами, відкриття оригінальних творчих ідей, використання альтернативної художньої техніки письма, нове прочитання класичних творів, неупереджена особистісна інтерпретація художніх текстів – все це обумовлює проблематику вивчення та викладання творів сучасної літератури і викликає прагнення зануритися у цей дивовижний та цікавий творчий світ.

В наш час видається багато ґрунтовних і надзвичайно цікавих робіт з проблем сучасного літературного процесу. Проте масштаби такого процесу залишають нам гостру потребу в наукових дослідженнях та науково-методичних посібниках, які б допомогли науковцям–філологам, студіюючій молоді та всім, хто

захоплюється справжньою літературою, осмислити важливі аспекти художнього твору засобами сучасного літературознавства на засадах деідеологізованої, відкритої мистецької інтерпретації.

У процесі вивчення та викладання курсу зарубіжної літератури ХХ століття на філологічних спеціальностях вищих навчальних закладів постійно актуалізуються три основні рівні літературознавства, які, на наш погляд, тісно пов'язані між собою. Це такі аспекти:

- методологічні основи літературознавства та культури,
- практика критичного аналізу художнього тексту,
- принципи та шляхи вивчення у вищому та загальноосвітньому навчальному закладі.

Ці аспекти науково-методичної практики автора цієї монографії і зумовили його структуру; три розділи мають відповідні назви: “Методологія”, “Критика”, “Методика”. Кожний з розділів містить добірку статей та досліджень з актуальних питань сучасного літературного процесу, здебільшого це проблеми, що викликають найбільший інтерес серед дослідників літературного процесу ХХ століття.

Розділ “Методологія” присвячений дослідженню таких проблем, як функції та художня специфіка інтертекстуальних образів у сучасному творі; поетика постмодернізму та її інтерпретація у творчості європейських та американських письменників; рецепція міфу у літературі ХХ століття, шляхи трансформації класичного давньогрецького міфу та його місце у сучасному мистецтві; категорія “тексту” та її методологічне й образне значення в літературі останньої третини ХХ століття; генезис та розвиток образу “маленької людини” в художній літературі, оновлення його структури та еволюція значення.

У розділі “Критика” з сучасних методологічних та художньо-естетичних позицій проаналізовано актуальні проблеми найцікавіших творів зарубіжної літератури ХХ століття. Автор шляхом хронотопічного аналізу розкриває особливості часопростору культового роману американського письменника

поняттю, по мнению большинства теоретиков, дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем» [5, 218].

Интертекстуальность – категория широкого философско-эстетического значения, она не сводится к проблеме заимствований и влияний. Более того, определенная отстраненность от первоисточника превращает введенный текст в особую ценностную структуру произведения, по отношению к которой идет процесс формирования новых смыслов как цитатного, так и оригинального материала. Таким образом, возникает активное текстовое поле интер-акций, порождающее новые смыслы и ценности.

Следует заметить, что различные ученые по-разному рассматривают данную категорию. Интертекстуальность может рассматриваться и более локально, как факт соприсутствия в одном тексте двух или более текстов. Формами ее реализации выступают такие приемы, как цитата, аллюзия, реминисценция, плагиат и др. [См. Жаннет Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. 1982].

Среди выдающихся отечественных и российских исследователей, внесших существенный вклад в изучение категории интертекстуальности, необходимо отметить С. Павличко, Т. Гундорову, Л. Левчук, Т. Денисову, Г. Сиваченко, Д. Наливайко, Д. Лихачева, Ю. Лотмана, И. Ильина, В. Топорова, М. Полякова, М. Липовецкого, С. Корнева, А. Черняеву и др. Их идеи находят свое отражение и в монументальных трудах, и в научной периодике, и в интернет-сборниках.

Особое внимание вызывают те концептуально значимые положения современных исследователей, которые открывают *возможность практического анализа художественного*

Идеи Бахтина дали толчок новой методологии не только в современном литературоведении, они предопределили новые принципы и подходы к анализу художественных произведений, стали базовыми для развития жанра романа в ХХ веке, заложили основы центральных категорий постмодернизма, среди которых значительное место занимает и понятие интертекстуальности.

Термин «интертекстуальность» был введен виднейшим французским постструктуралистом, ученицей Ролана Барта Юлией Кристевой и стал затем, как пишет И.П. Ильин, одним из основных принципов постмодернистской критики. По определению Кристевой, «мы называем интертекстуальностью эту текстуальную интер-акцию, которая проходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [5, 225].

В концепции постструктурализма, в русле которого и велись исследования этого феномена, интертекстуальность тесно связывается с положением «мир есть текст» (Ж. Д. Деррида) и исследуется прежде всего как единый механизм порождения текстов. Согласно этому положению, вся человеческая культура рассматривается как единый текст, включенный в бытие, то есть в единый интертекст. С таких позиций все создаваемые тексты восходят к единому «предтексту» (А.С. Черняева), каким выступает литературный контекст, литературная традиция, – и, в свою очередь, выступают интертекстами, поскольку формируют культуру в ее последующем развитии. Введенный Кристевой (1967 г.) в качестве средства анализа литературного произведения термин в настоящее время стал использоваться для определения самоощущения человека конца ХХ века в контексте культуры.

Эти идеи стали структурным звеном современного литературоведения и в полной мере раскрываются в работах структуралистов и постструктуралистов (А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.). Среди множества определенных интертекстуальности каноническую формулировку

В. Фолкнера “Галас і шаленство”.

Вагомого значення набувають цитаті Шекспіра у літературі ХХ століття, зокрема, в романі Дж. Стейнбека “Зима тривоги нашої” (назва роману теж є шекспірівською цитатою). Компаративний аналіз хроніки Шекспіра “Річард III” та названого твору Стейнбека, дозволив розкрити підтекстовий шар роману, проаналізувати функції цитат та категорії поетики постмодернізму – “цитатного мислення” – в контексті художнього методу Стейнбека.

Один із параграфів розділу присвячений принципам гри та “акторської маски”, характерним для творчості сучасних письменників, серед яких і М. Фріш (ці принципи досліджені на прикладі його відомого роману “Нехай мене звать Гантенбайн”). Творчість М. Фріша та В. Фолкнера розглянута в контексті мотивів давньогрецької міфології, висвітлені типологічні сходження в інтерпретації трагедії Софокла “Цар Едіп” та едіпових мотивів у сучасній художній культурі.

Проблема поєднання різночасових планів є актуальною для поетики ХХ століття, і цей аспект став предметом дослідження у параграфі, присвяченому просторово-часовим відносинам в романах “Майстер і Маргарита” М. Булгакова і “Галас і шаленство” В. Фолкнера. Прийоми переходу від одного часового шару до іншого мають певні сходження, разом з тим, характерні новаторські відмінності.

Творчість Нобелівських лауреатів – провідна тема досліджень автора, результати яких висвітлила робота Міжнародної конференції “ХХ століття у дзеркалі літератури та культури”, присвячена 100-річчю Нобелівської премії (Херсон, 2001, листопад). Окремі параграфи присвячені світоглядним позиціям нобеліатів В. Шимборської (“Поет і світ у художньому осмисленні Віслави Шимборської”) та письменника-екзистенціаліста А. Камю (“Екзистенційні мотиви роману А. Камю “Чума”).

Матеріали третього розділу “Методика” мають певне науково-практичне значення, вони пропонують шляхи вивчення

найбільш складних тем з курсу зарубіжної літератури ХХ століття у вузі, зокрема: “Поетика американського постмодернізму: проблеми та шляхи вивчення у педагогічному вузі”, “Вивчення сучасного постмодерністського твору (на прикладі роману Дж. Хеллера “Уяви собі картину”)”.

Науково-методична спрямованість дослідження сприятиме його використанню в процесі викладання зарубіжної літератури не тільки в університеті, але й ліцеях, гімназіях та у загальноосвітніх школах. Власний викладацький досвід був покладений в основу розробок “Міфореалістична концепція роману Дж. Апдайка “Кентавр”: Профільний аспект викладання зарубіжної літератури в Академічному ліцеї”, “Гуманістичні засади творчості А. де Сент-Екзюпері: методичний аспект”.

Методологічні засади художньої творчості особистості, механізми формування його морально-естетичного ідеалу та розвитку духовної культури – у центрі параграфу “Художній образ і духовна культура особистості”. Творчість розглядається як сфера реалізації духовної культури особистості, спосіб моделювання внутрішнього світу людини, її ідеалів.

Практичну допомогу надасть матеріал, присвячений вивченню постмодерністського роману У. Еко “Ім’я троянди”, який вивчається за новою програмою з зарубіжної літератури в 11 класі загальноосвітньої школи. Згідно з логікою постмодерністського твору і задумом письменника роман може бути інтерпретований і як детектив про злочини у середньовічному абатстві, і як історико-філософський роман про суперечки середньовічної свідомості та ідей Відродження, і як семіотичний роман про значущість СЛОВА, яке уособлює істину.

Монографія стала певним результатом дослідницької роботи протягом останніх років, матеріали було апробовано на Міжнародних та Всеукраїнських конференціях з проблем зарубіжної літератури (2000-2003 рр.) і висвітлені у провідних фахових часописах, зокрема, у “Південному архіві”.

противников сравнительно-исторической школы – формалистов – в теории литературной эволюции как борьбы детей против отца с опорой на деда. Эти же идеи находим и в зарубежном литературоведении, в частности у Г. Блума. По его мнению, всякий оригинальный талант ощущает «боязнь влияния» (З. Фрейд) – консервативного влияния литературной традиции, в которой все места уже заняты классиками, «и его бессознательный бунт против уважаемых родителей приобретает форму нечаянной порчи их наследия» [2, 214]. Так своеобразная версия преодоления «эдипового комплекса» кладет в основу литературной эволюции интертекстуальный принцип.

Концептуальное значение категория интертекстуальности приобретает в трудах М. Бахтина. В ряде статей Бахтин развивает учение о «чужом голосе», который диалогически присутствует в любом тексте: «Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе и творческие произведения), полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности» [4, 460]. Такие слова, являясь отзвуком иной индивидуальной экспрессии, становятся представителями «целого чужого высказывания как определенной оценивающей позиции» [Там же].

Каждое высказывание – это реплика диалога, это ответ на предшествующие высказывания. Оно наполнено множеством ответных реакций разного рода на другие смыслы, позиции, культуры. Эти реакции имеют, по Бахтину, различные формы: точных или неточных цитат; узнаваемых фраз, пересказанных с различной степенью их переосмысления; отдельных слов, сохраняющих чужую экспрессию; ссылок на хорошо известные собеседнику мысли, идеи, факты или только предполагаемые в качестве таковых. Введенные в текст слова могут и сохранять собственную экспрессию слов, и переакцентуироваться (пародийно, возмущенно, благоговейно и т.п.) «Высказывание наполнено диалогическими обертонами, без учета которых нельзя до конца понять стиль высказывания» [4, 464].

слово; литература, театр, кино, так же как и другие виды искусства, заняты собою больше, чем всем остальным, и потому – пронизаны интертекстуальностью» [2, 213].

Категорией же постмодернизма интертекстуальность становится лишь в сочетании с иными признаками и свойствами постмодернистской поэтики и лишь в пределах определенного мировоззрения, на основе которого создается и прочитывается данное произведение. Крупнейшими мастерами такой поэтики являются писатели-модернисты и постмодернисты ХХ века: Дж. Джойс, В. Набоков, Х. Л. Борхес, Х. Кортасар, А. Роб-Грийе, У. Эко, И. Кальвино, В. Пелевин. Они создали нетрадиционный комплекс художественных целей, задач, повествовательных стратегий и приемов, из которых складывается особая поэтика интертекстуальной игры.

Истоки разработки понятия «интертекстуальность» можно проследить в различных теориях литературоведения, начиная со второй половины XIX века. Среди них фундаментальное значение и по сегодняшний день имеет теория бродячих сюжетов сравнительно-исторической школы. «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно возвращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» – замечал А. Веселовский в знаменитой своей «Исторической поэтике» [3, 40].

В этой работе проблема традиций и новаторства рассматривается как основной механизм развития литературного процесса. В своей идее эта проблема как бы сконцентрирована в феномене интертекстуальности, определяющем межтекстовые отношения внутри отдельного художественного произведения и литературы в целом. «Иными словами, новое, как правило, зарождается в старом и вырастает из него (мы «ширимся в нем») [3, 20].

Развитие понятия интертекстуальности продолжается и у

РОЗДІЛ І

МЕТОДОЛОГІЯ

- **Культура постмодерну**
- **Рецепція міфу в літературі ХХ століття**
- **Художественное значение интертекстуальных образов в литературе ХХ века**
- **«Текст» как образ в художественной организации романа ХХ века**
- **Образ «маленького человека» в литературе ХХ века**

КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНУ

Колесо історії зробило свій оберт – і знов поставлені під сумнів учорашні “безперечні” істини, цінності, ідеали. У безперервному протиборстві традицій та новаторства, відкриттів та спростувань, переконань та сумнівів розвивається культура людства. Її скарбниця поповнюється різними художніми концепціями, несхожими між собою естетичними поглядами, загальноновизнаними мистецькими напрямками та індивідуальними творчими парадоксами. Доба утверджень змінюється добою сумніву, життєстверджуюче “аполлонівське” начало поступається суперечливому “діонісійському”, аби знов продовжувався “культурний ланцюжок” (Ф. Шлегель – Ф. Шеллінг – Ф. Ніцше), аби лунав одвічний діалог культур, в центрі якого і відбувається людинотворення.

Занепад естетики модерну на тлі загальної кризи громадської свідомості 60-х ХХ століття в Європі та США накреслила вектор якісно нового світосприйняття, в основі якого лежить онтологічний *сумнів* щодо шляхів пізнання істини, законів буття та свідомості. “На Заході, – зауважує О. Геніс, – постмодернізм безпосередньо пов’язаний з кризою модернізму, яку можна датувати 60-ми роками. Октавіо Пас, якого Хабермас назвав одним з останніх “партизанів модерну”, констатував: “Авангард 1967 року копіює вчинки та жести авангардистів 1917 року. “Ми – свідки кінця мистецтва модерну” [1, 115]. Дослідник пов’язує виникнення постмодерну з концептуальним переворотом, спричиненим розчаруванням у абстракціонізмі, і “появою Енді Уорхолла і всього поп-арта” [1, 115].

Для видатного американського дослідника І. Хассана постмодернізм починається з останнього роману Дж. Джойса “Поминки за Фіннеганом” (1939). Фактично такої ж періодизації додержується і його колега К. Батлер. Інші дослідники відносять час його появи приблизно до середини 50-х, а з середини 60-х років констатують його перетворення на панівну тенденцію в мистецтві

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ЛИТЕРАТУРЕ ХХ ВЕКА

Категория интертекстуальности в последнее десятилетие все больше привлекает внимание литературоведов, философов, лингвистов. В настоящее время очерчиваются и методические аспекты интертекстуального подхода к процессу преподавания зарубежной литературы как в высшей, так и в средней школе. Значение категории не снимается одной или даже несколькими дефинициями, а, скорее, выступает своеобразным системным кодом сознания человека конца ХХ века, являясь одним из ключевых понятий эстетики постмодернизма, принципом организации художественного текста в современной литературе.

Почти все свойства постмодернистской эстетики, и прежде всего интертекстуальность, столь же древние, как и история мировой литературы - их можно найти и у Гомера, и у Шекспира, и у Достоевского... Введение в художественный текст прямых цитат с ссылкой на автора или без таковой – в силу общей известности высказывания – традиция, вне которой немислима сама литература. У. Эко определяет это явление как «эхо интертекстуальности»: «Так мне открылось то, что писатели знали и всегда твердили нам: во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю, уже рассказанную» [1, 608].

Если под «цитатой» (в широком смысле) понимать заимствование – вольное или невольное – не только элементов содержания (бродячий сюжет, мотив, герой и т.д.) но и формы произведения (подражание, пародия, стилизация и т.д.), тогда придется признать, что интертекстуальность была и остается универсальным принципом художественного творчества.

Авторы порой болезненно реагируют на поиски интертекстов, понимая их как завуалированное академической терминологией скрытое обвинение в плагиате, хотя природа интертекстуальных образов наполнена значительно большим смыслом. «Ведь в начале любого слова всегда было какое-то чужое

Тож, поетика міфологізування часто є не стихійним поверненням до міфологічного мислення, а одним з аспектів інтелектуального і “філософського” роману і спирається на глибоке знання давньої культури, релігій, сучасних наукових теорій (Т. Манн, У. Еко). Література протягом усієї своєї історії стикається з міфологічною спадщиною давнини, еволюція якої переважно йшла в напрямку “деміфологізації”.

“Реміфологізація” ХХ століття пов'язана насамперед із мистецтвом модернізму та постмодернізму, але в силу різноманітних ідейних і естетичних устремлінь художників, що зверталися до міфу, далеко до нього не зводиться. Рецепція міфу у сучасній літературі створює нові філософсько-етичні аспекти твору, веде до суттєвих зрушень у галузі поетики та естетики сучасного мистецтва слова.

Література

1. Виноградов А., Дубоссарский В. Пикассо в Москве // Художественный журнал. – 1994. – № 5. – С. 70.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
3. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН. – 1996. – 317 с.
4. Аверинцев С., Эпштейн М. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – С. 224.
5. Пивоев В. Функции мифа в культуре // Вестник МГУ. – Сер. Философия. – 1993. – № 3.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. Токарев. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 1997. – Т. 2. – 719 с.

другої половини ХХ століття [5, 211].

Професор Т. Денисова ці витоки пов'язує з художньою практикою літератури “чорного гумору” в США (кінець 50 – початок 60-х рр.), представлену такими відомими письменниками як Дж. Барт, К. Кізі, К. Воннегут, Т. Пінчон та ін. “Досить важко визначити ту межу, – вважає дослідниця, – за якою “чорний гумор” переростає у постмодернізм. У США вважають, що найповніше він визначився у творчості Т. Пінчона, зокрема в оповіданні “Ентропія” [2, 50].

Відомий вітчизняний дослідник Д. Затонський кризу свідомості, що викликала нове світовідчуття, пов'язує з соціальними та техногенними випробуваннями людства у середині та наприкінці ХХ століття, за межею яких – зневіра: “...постмодерний час і насправді настав на разі після того, як термоядерний Апокаліпсис не відбувся. Чи не тому сучасний постмодернізм настільки глобальний, настільки, за словами Дерріда, “абсолютний”? Люди зазирнули у найглибшу безодню, побачили там бездонну темряву, проте залишилися живими, заплативши за це Вірою, Надією, Любов'ю?” [3, 205].

Народжений мистецькою практикою, пафосом якої стало заперечення цінностей суспільства споживання та “претензій авангарду на універсальність та нормативність” (О. Геніс), постмодернізм перейшов у стадію теоретичної рефлексії. Постмодерністська естетика розпочалася з маніфесту американського критика Лесли Фідлера під назвою “Перетинайте кордони, засипайте рви” (1969), де вперше було сформульовано програму постмодернізму. Автор маніфесту констатує смерть високого авангарду з його установкою на елітарне мистецтво: “Доба Пруста, Джойса, Манна минула, і про це необхідно сказати ясно та чітко, тому що тільки той може сподіватися воскреснути, хто знає, що він помер” [1, 116].

Постмодернізм пройшов тривалу фазу латентного формоутворення з кінця другої світової війни і лише з початку 1980-х рр. був осмислений як загальноестетичний феномен західної

культури та визначений як специфічне явище у філософії, естетиці та літературній критиці. Значний внесок у теоретичну розбудову цього поняття внесли такі вчені, як французи Ж.Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, американці І. Хассан, Ф. Джеймсон, голландці Д.В. Фоккема, Т. Дан, англійці Дж. Батлер, Дж. Лодж та ін.

Сучасна наука визначає постмодернізм як “багатозначний та динамічно рухомий у залежності від соціального та національного контексту комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень” [7, 764]. Треба мати на увазі, що дехто з дослідників розводить поняття “постмодерн” і “постмодернізм”. Так, за В. Вельшем, “постмодерн” сприймається як стан радикальної плюралістичності, а постмодернізм – як його концепція” [5, 210].

У наш час дискусія щодо постмодернізму обертається навколо двох ключових проблем: взаємини категорій “модернізм-постмодернізм” та питання про перехідний характер постмодернізму. Щодо першої проблеми, то серед значних розбіжностей у визначенні характеру стосунків між двома епохальними напрямками мистецтва та культури домінують думки про певну спадковість, наступність постмодернізму, його діалектичний зв'язок з модерновою культурою не тільки у ХХ столітті, але й в контексті світової культури різних епох.

Цей термін – зусиллями літературознавців – поринає у все більш давні епохи. “Спочатку він використовувався тільки до письменників останнього двадцятиліття, – іронічно зауважує У. Еко, – потроху розповсюдився і на початок століття, потім ще далі, зупинок не передбачається, і невдовзі категорія постмодернізму захопить Гомера” [10, 636]. Видатний вчений-семіотик У. Еко вважає, що “постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а певний духовний стан... У цьому сенсі доречно фраза, що у будь-якої епохи є свій власний постмодернізм” [10, 636].

Питання про перехідний характер епохи постмодернізму ґрунтується на пафосі заперечення ним усталених поглядів,

- Використання міфологеми боголюдини, що помирає та воскресає, в якості “метафори” циклічної, міфологічної концепції історії (Дж. Апдайк, “Кентавр”).
- Звернення до ритуально-міфологічних моделей у процесі виховання головного героя (“Чарівна гора” Т. Манна).
- Застосування символічних мотивів, що є модифікаціями традиційних символів міфології – первісної (вода як символ родючості і жіночого початку) і християнської (миття як водохрещення) (“Чарівна гора” Т. Манна).
- Сюжет і герой мають універсальне значення, герой моделює людство в цілому, у термінах сюжетних подій описується світ (Одісей – Леопольд Блум, Телемах – Стівен Дедалус, Пенелопа – Меріон Блум з роману Дж. Джойса “Улісс”).
- У творі чітко виступає протилежність первісного міфу і модерністської міфологічної творчості: зміст першого – у прилученні героя до соціальної спільноти і природного коловороту, зміст другого – “міфологія” соціальної відчуженості (А. Камю, “Сторонній”).
- Міфологічна традиція ніби перетворюється на свою протилежність, на “міф навиворіт”, антиміф. Тотемічний міф відбиває родову єдність людини і тварини. Сучасний антиміф виражає роз'єднаність родини. Наприклад, перетворення героя на комаху (Ф. Кафка, “Перевтілення”) постає знаком від'єднання, конфлікту із сім'єю і товариством.
- Звернення героя до ритуалу – втеча в сферу інтуїції як засіб порятунку від цивілізації (Д.Г. Лоуренс, “Пернатий змія”).
- Використання ремінісценцій із древньогрецьких і національних міфів, християнських і буддистських легенд (Т. Еліот, У. Йейтс).
- Звернення автора до міфологічних мотивів і образів у поезії, прозі, драматургії (Вяч. Іванов, М. Цветаєва, М. Волошин).
- Складна динаміка співвідношення життя і смерті, пам'яті і забуття, простору і часу (“Сто років самотності” Г. Гарсія Маркеса).

міфів у них виконують художні тексти (переважно нарративного типу), а роль міфологем – цитати і перефразування з цих текстів. Щонайчастіше те, що зображується, декодується через складну систему посилань і до міфів, і до творів мистецтва.

“Неоміфологічний” твір створює типовий для мистецтва ХХ ст. панміфологізм, що урівнює міф і художній текст, а часто й історичні ситуації, що ототожнюються з міфом, – у тексті твору. У літературі другої половини ХХ ст. міфологізування виступає найчастіше не стільки як засіб створення глобальної “моделі”, скільки як прийом, що дозволяє поглибити окреслені ситуації і колізії прямими або контрастними паралелями з міфологією.

Найбільш яскраво специфіка сучасного звернення до міфології проявилася у створенні таких творів, як “романи-міфи” і подібні їм “драми-міфи”, “поєми-міфи”. У цих власне неоміфологічних творах міф принципово не є ні єдиною лінією розповіді, ні єдиною точкою зору на текст. Він стикається, складно перетинається або з іншими міфами (що дають іншу оцінку зображенню), або з темами історії і сучасності. Такі “романи-міфи” Дж. Джойса “Улісс”, Т. Манна “Йосип та його брати”, “Петербург” А. Белого. Міфологізм широко поданий і в драматургії ХХ ст.: Ж. Ануй “Медея”, “Антигона”; Ж. Кокто “Антигона”; Ж. Жироду “Троянської війни не буде”, “Електра”, Г. Гауптман тетралогія “Атриди” та ін.

У кращих зразках міфопоетичної творчості закладені основи літературного “міфологізування”. Спостереження над кращими творами ХХ століття дозволяє зробити певні узагальнення щодо проблеми рецепції міфу в сучасній літературі. Рецепція міфу відбувається через:

- Упорядкування первинного хаотичного художнього матеріалу засобом епіко-міфологічного сюжету (“Улісс” Дж. Джойса).
- Зіставлення героїв з міфологічними персонажами, ототожнення з міфологічними двійниками (Хірон-Колдуелл з роману Дж. Апдайк “Кентавр”, Одиссей-Блум з роману Дж. Джойса “Улісс”).

відсторонення від певних істин та авторитетів, на пануванні зневіри та іронії щодо можливостей адекватного пізнання сенсу нашого буття. Заперечливий характер надає підстав літературознавцям співвідносити постмодернізм із певними перехідними періодами в історії культури. За думкою професора Д. Затонського, постмодернізм “грунтується на розломах, на абсурдах, на невтомному вислизанні реалій здорового глузду, зрештою, на повній відсутності однозначності” [3, 224].

Проте дуже вагомою є думка про глобальний характер постмодерну, що прийшов на зміну не тільки традиційним художнім напрямам, але й певною мірою змінив доміанти людського мислення. У XVIII столітті після епохи теїстичного мислення розпочалася довготривала доба раціоналізму. Розум посів місце верховного божества й “упорядкував” світ на власний розсуд.

Криза раціоналістичного світу, що набула сили на початку ХХ століття, сумнів щодо адекватності сприйняття дійсності поступово призвели до зміни авторитету “розуму” на авторитет “тексту”. За яскравою метафорою І. Хассана, і це новітнє божество нині під загрозою сумніву: “...більшість з нас із гіркотою визнають, що такі поняття, як Бог, Цар, Людина, Розум, Історія, держава, колись з’явившись, згодом канули в Лету як принципи нездоланного авторитету; і навіть Мова – наймолодше божество нашої інтелектуальної еліти – знаходиться під загрозою повної безпорадності, – ще один бог, який не виправдав сподівань” [5, 223].

На думку І. Ільїна, “власне апеляція до здорового глузду, типова для критичної практики Просвітництва, почала сприйматися як спадок “хибної свідомості” буржуазної раціоналістичності” [7, 765]. Внаслідок цього буржуазно-раціоналістична традиція європейської культури стала неприйнятною для постмодернізму. Текстова реальність, що, на відміну від життєвої, не поділяє, а поєднує різночасові дискурси, дозволяє вести діалог між різними культурами, епохами, стилями та напрямками. “Інтертекст” стає

більш реальним, ніж дійсність.

Постмодернізм постає характеристикою певного менталітету, духовної культури, специфічного способу світосприйняття, світовідчуття та оцінки пізнавальних можливостей людини та його місця і ролі у навколишньому світі. Постмодерністський менталітет характеризується антидогматичністю та плюралістичністю. “Його основна прикмета і внутрішнє джерело руху – сумнів, відмова від альтернативного вибору (або-або) на користь широкого спектру рівноправних рішень (і-і)” [2, 50].

В культурологічному аспекті постмодернізм постає як поняття, що дозволяє говорити про новий період у розвитку культури. За визначенням Н. Маньковської, “це транскультурний і мультирелігійний феномен, що передбачає діалог на основі взаємної інформації, відкритість, орієнтацію на різноманітність духовного життя людства” [8, 137]. За широтою свого проникнення у різні сфери культури постмодернізм дорівнює, на думку дослідниці, романтизму, який у період свого розквіту створив власний стиль у філософії, науці, мистецтві, естетиці. Проте далеко не все сучасне можна зарахувати до культури постмодерну.

Серед найбільш характерних універсальних трансформацій сучасної культури, що відбуваються під впливом постмодернізму, якнайчастіше виокремлюють такі. По-перше, це наростання тенденцій невизначеності, що виражаються у відкритості, плюралізмі, еклектизмі, неортодоксальності, невпорядкованості, випадковості культурного життя. По-друге, провідною рисою постмодерністської свідомості є її іманентність, яка перетворює культурну діяльність на інтелектуальну гру, свого роду метамистецтво. По-третє, це переніс інтересу з епістемологічної (закони пізнання) на онтологічну (закони буття) проблематику [8, 142].

Постмодернізм – як особлива світоглядна концепція – має і свою форму художнього бачення світу. У мистецькій практиці він спирається на засади постструктуралізму та деконструктивізму і характеризується як “спроба виявити на рівні організації художнього тексту певного світоглядного комплексу специфічним

використовуються поняття “міфоцентрична література” або “міфоцентричний твір”. Співвідношення міфу і художньої письмової літератури, міфологізму та реалізму, що діалектично поєднуються у сучасній прозі, може розглядатися в двох аспектах: еволюційному і типологічному.

Еволюційний аспект передбачає уявлення про міф як про певну стадію свідомості, що історично передувала виникненню письмової літератури. Література, з такої точки зору, має справу лише зі зруйнованими, реліктовими формами міфу і сама сприяє їхній руйнації.

Типологічний аспект припускає, що міфологія і письмова література зіставляються як два принципово різних способи бачення й опису світу, що існують одночасно й знаходяться у взаємодії. Саме у типологічному аспекті розкриваються особливості літературного міфологізму. “Властивості, що у неміфологічному тексті виступають як контрастні і взаємовиключні, утілюються у ворожих персонажах, у межах міфу можуть ототожнюватися в єдиному амбівалентному образі” [6, 5]).

Ці ознаки літературного міфологізму яскраво розкриваються в образі Кентавра, у фізичній постаті котрого – як і в амбівалентній специфіці його художнього значення – втілюється принцип міфологічного ізоморфізму: єдиного буття – земного і небесного, людського і божественного, людського і тваринного, міфічного і фантастичного, архетипічного і конкретно-історичного, античного і сучасного, поганського і християнського.

“Неоміфологізм” у мистецтві ХХ ст. створив свою, багато у чому новаторську поетику – результат взаємодії як самої структури обряду і міфу, так і сучасних етнологічних і фольклористичних теорій” [6, 640]. В її основі лежить циклічна концепція світу, “вічне повернення” (Ф. Ніцше). У світі “вічного повернення” у будь-якому прояві дійсності проступають його минулі й майбутні реінкарнації. Кожне окреме явище сигналізує про багато інших, до них подібних.

Специфічною рисою міфологічної поетики є те, що функцію

мотиви і образи. Водночас починаються спроби створення довільних міфів, покликаних пояснити і художньо відобразити структуру свідомості людини ХХ століття. Власне міфами вони не є ні по типу авторства, ні по своїй функції; вони являють собою міфоцентричні, або міфопоетичні твори, у центрі яких – універсалії людського буття, узагальнено-символічний образ Людини, закони суб'єктивної реальності в контексті філолофсько-художніх відкриттів ХХ століття. Найвизначнішими міфопоетичними творами нашого часу є “Улісс” Дж. Джойса, “Антигона”, “Медея” Ж. Ануя, “Міф про Сізіфа” А. Камю, “Майстер і Маргарита” М. Булгакова, “Йосип і його брати” Т. Манна, “Христос воскрес” А. Белого, “Кентавр” Дж. Апдайка та ін.

Стосовно міфотворчості письменників ХХ століття в наш час прийнято оперувати специфічними термінами, що диференціюють значення міфу в залежності від його художньої функції. Так, для позначення “первинного” міфу, що, на думку дослідників, лежить в основі всіх наступних міфологічних переказів і творчості в цілому, вживається термін “мономіф” або міфологічна “монотема” [3, 249].

Для позначення всіх жанрів художньої творчості, тематично або структурно зв'язаних із тим або іншим давнім міфом, у сучасному зарубіжному літературознавстві використовується поняття “міфопоезія”, введене американським ученим Г. Слокхвером у його фундаментальній праці “Міфопоезія”. Російським філософом Ю. Давидовим був запропонований термін “міфологема” для позначення власне явищ “штучної міфології”. “Міфема, міфологема – термін міфологічної критики, що позначає запозичення в міфу мотиву, теми або її частини і відтворення в більш пізніх фольклорних і літературних творах” [3, 236]. Термін поширився в ХХ столітті в зв'язку з активізацією інтересу до міфу. Міфологема позначає свідоме звертання автора до міфу з метою художнього дослідження духовних і естетичних явищ свого часу. Несвідома репродукція міфу найчастіше позначається поняттям архетип (термін К. Юнга).

У літературознавстві останніх десятиліть широко

способом емоційно забарвлених уявлень” [7, 764].

Літературна критика цього напрямку оперує новими поняттями та категоріями, а саме: “світ як хаос”, “світ як текст”, “свідомість як текст”, “постмодерністська чутливість”, “криза авторитетів”, “авторська маска”, “пародійний модус оповідання”, “пастиш”, “провал комунікації”, “подвійний код”, “принцип нон-селекції”, “епістемологічна невпевненість”, “метамова” тощо.

Постмодернізм у мистецтві дуже часто порівнюють з класицизмом, маючи на увазі його інтерес до художньої спадщини людства, його специфічний дотик до класичних взірців мистецтва, своєрідне перечитування “золотих сторінок” культури минулого і сьогодення, вільне від стереотипів традиційної та авангардної критики. Це неупереджений погляд на улюблені “речі” в мистецтві – на теми, образи, мотиви, стилі.

“Глибинне значення постмодернізму полягає у його перехідному характері, що створює можливості прориву до нових художніх обривів на основі нетрадиційного осмислення традиційних естетичних цінностей, свого роду амальгами Ренесансу з футуризмом” [8, 159].

Постмодерністський універсалізм охопив майже усі сфери мистецтва. Шануючи традицію та альтернативні художні світобачення, постмодернізм однак породив і нові форми самовираження у різних видах мистецтва. Виразниками постмодерністських тенденцій стали художники Е. Уорхолл, Р. Раушенберг; архітектори Л. Кролл, Р. Вентурі, Ч. Дженкс; композитори Д. Кейдж, Т. Райлі, Ф. Глас; балетмейстери С. Пекстон, Т. Браун, Р. Шопіно, Р. Коен; театральні режисери Ж. Десарт, Ф. Тьєцци, Д. Корсетті, кіномитці Д. Джармен, П. Гринуей, К. Тарантіно.

Надзвичайного впливу постмодерністських ідей зазнала художня література. Серед видатних письменників-постмодерністів Заходу – італійці І. Кальвіно (роман “Якщо колись зимовою ніччю подорожній”), У. Еко (роман “Ім'я троянди”), англійці Дж. Фаулз (роман “Подруга французького лейтенанта”), Дж. Барнс (роман

“Історія світу у 10 1/2 частинах”), аргентинці Х.Л. Борхес (оповідання “Вавилонська бібліотека”), Х. Кортасар (роман “Гра у класики”), американці К. Кізі (роман “Політ над гніздом зозулі”), Т. Пінчон (роман “V”), Дж. Барт (роман “Химера”); німець П. Зюскінд (роман “Запахи”), француз А. Роб-Грійє (роман “У лабіринті”), австрієць К. Рансмайр (“Останній світ”) та ін.

До російського читача, за спостереженням І. Скоропанової, постмодернізм прийшов на хвилі так званої “поверненої” літератури (80-90-ті рр.), і спочатку постмодерні книги (“Москва — Петушки” Вен. Єрофєєва, “Пушкинський дом” Бітова, “Душа патріота...” Попова та ін.) трактувалися з позицій реалістичної естетики, бо з постмодерністською радянська літературознавча наука не була знайома.

І все-таки “інаковість” постмодерністських текстів була відчутною, через що їх виокремили у групу споріднених між собою та несхожих на решту творів і стали називати “іншою прозою”, “іншою літературою”, “новою хвилею”, проте сутності новизни прояснити на той час не могли [9, 348].

У наш час російський постмодернізм висунув з своїх лав просвітителів, критиків, культурологів (Вс. Некрасов, Д. Пригов, Л. Рубінштейн, Вик. Єрофєєв, М. Берг, В. Курицин, М. Епштейн, М. Айзенберг, В. Линецький, В. Руднєв, Вяч. М. Ліповецький), котрі з’ясували і специфіку постмодерністського мистецтва і створили засади наукових досліджень в галузі російської постмодерністської літератури.

У сучасній вітчизняній критиці постмодернізм є предметом дискусій та вивчення. Цьому сприяло видання російською та українською мовами робіт Р. Барта, Ж. Бодрійєра, В. Вельша, Ф. Гваттарі, Ж. Делеза, Ж. Дерріда, П. Клоссовскі, Ю. Кристевої, Ж. Лакана, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, У. Еко та їхніх послідовників [9, 348].

В українську літературу постмодернізм увійшов непомітно, інтерпретуючи сучасні світові тенденції в дусі української ментальності. В поезії він більш притаманний Еммі Андрієвській,

алегорії, а потім і інших форм свідомої творчості. Позбувшись пояснювальних функцій, втративши сакральність, міф водночас не втратив своєї художньої сили. Він зберігся в якості простої, але надзвичайно живої, образної, по-дитячому наївної розповіді.

Існує декілька підходів до оцінки функцій міфу. Так, прихильники “антропологічної школи” (Е. Тейлор, Дж. Фрейзер та їхні послідовники) виділяють психопрагматичні функції міфу. Представники “міфологічної школи” (Я. Грім, М. Мюллер) кладуть в основу творчі, художні функції. В. Пропп, Е. Ленг пов’язують специфіку міфу з характером його суспільної функції: та ж сама розповідь може функціонувати і як розважальна (казка), і як сакральна. У останньому випадку вона і є міфом [3, 235].

Сучасні дослідники у галузі міфології (В. Пивовєв) виділяють такі функції міфу: аксіологічна (міф є засобом самохвалення та захоплення); телеологічна (в міфі визначаються мета та сенс історії, людського існування); праксіологічна, що реалізується у трьох планах: прогностичному, магічному та художньо-перетворюючому (за М. Бердяєвим, “історія – це міф, що створюється”); комунікативна (міф є ланкою, що зв’язує епохи та покоління); пізнавальна та пояснювальна; компенсаторна (реалізація та задоволення потреб, що у дійсності є нездійсненними) [5, 149].

Багатозначність терміна підсилюється з введенням у літературознавчий ужиток поняття “сучасний міф”, що розмиває уявлення про межі давньої міфології. В якості “сучасних міфів” літературознавцями (Р. Брат, Н. Фрай, Д. Затонський) розглядаються твори модерністів і постмодерністів ХХ століття. “Сучасна міфотворчість” пов’язується зазвичай з науковими теоріями (А. Енштейн), філософсько-ідеологічними доктринами (Ф. Ніцше) і художньою творчістю (Дж. Апдайк, Дж. Джойс, Т. Манн), тобто з трьома основними складового давнього міфу, що одержали свій самостійний розвиток після розпаду міфологічного синкретизму.

У літературі ХХ століття широко використовуються з різними художніми і філософськими цілями давні міфологічні сюжети,

епосі нових значень, служить способом втілення нової проблематики і може з часом повністю втратити архаїчний елемент, або ж здобути його нове, символічне вираження.

Розв'язання проблеми специфіки використання міфу у літературі потребує визначення меж категорії “міф” та конкретизації значення терміну “міфопоетичний образ” у літературі. Існує багато різних визначень міфу, тому використання терміна “міф” багатомірне і суперечливе. Дехто з літературознавців визначає міф як один із літературних жанрів або модусів (Р. Чейз, Н. Фрай). Інші фахівці відхиляють визначення міфу як жанру словесності, розуміючи його як цілісну систему первісної “духовної культури” або “науки”, у термінах якої “сприймається й описується весь світ” (С. Аверинцев). Як первісну “ідеологію” розглядає міф у своїх працях О. Лосев, а Б. Фонтенель визнає його формою незрілої давньої філософії. Юнг розглядає міф у якості носія особливо важливого людського досвіду (“колективного несвідомого”), а З. Фройд розуміє міф як одну з форм суррогативного виконання бажань [3, 234].

Принциповою особливістю міфу є його синкретичний характер – злитість, неподільність різних елементів – художнього й аналітичного, оповідального і ритуального. Міфологічне авторство характеризується неусвідомленістю творчого процесу, тому міфи постають результатом колективної і несвідомої творчості. Усвідомлення індивідуального авторства, творчого процесу, розвиток критичного ставлення до змісту розповіді – ознаки нового щабля в розвитку свідомості, для якого характерно виродження міфів, розпад їхнього синкретизму.

Складові міфу, що раніше знаходилися в нерозривній єдності, розпадаються й одержують свій подальший самостійний розвиток. “В процесі розпаду єдиної міфологічної форми суспільної свідомості виокремлюються мистецтво, наука, релігія та ін., що “утримують ряд міфологічних моделей, своєрідно переосмислених при включенні у нові структури” [4, 224]. Дотепер зберігся оповідально-художній аспект, що послужив основою спочатку

Р. Бабовалу, С. Гостиняку, почасти “Новій дегенерації”, у прозі – В. Медведю, Ю. Андруховичу, Є. Пашковському, О. Забужко, Г. Грабовичу. Значний внесок у дослідження сучасних тенденцій у вітчизняній літературі та в українській діаспорі внесли літературознавці України, серед яких С. Павличко, Т. Гундорова, Т. Денисова, Д. Затонський та ін.

Постмодернізм як напрям літературної критики спирається на теорію та практику постструктуралізму та деконструктивізму. Якщо названі течії у своїх первісних формах обмежувалися сферою філософсько-літературних інтересів, то постмодернізм почав претендувати на вираз загальної теорії сучасного мистецтва і особливої постмодерної чуттєвості, тобто специфічного постмодерністського менталітету. Можна казати про універсальну природу культури постмодерну, про певну парадигму ознак, що характеризують сучасну художню культуру взагалі. Розглянемо ключові ознаки культури постмодерну.

“Осанна сумніву” (Д. Затонський). Сумнів є лейтмотивом культури постмодерну. Не визнаючи авторитету розуму, постмодернізм піддає сумніву всю антропоцентричну традицію європейської культури, не визнає беззаперечності сучасної моделі світу та буття, що веде до “епістемологічної невпевненості”, до релятивізму істини, до переконання, що найбільш адекватне опанування дійсності доступно не природознавчим і точним наукам та традиційній філософії... а інтуїтивному поетичному мисленню, з його асоціативністю, образністю, метафоричністю та миттєвими одкровеннями інсайта” [5, 213].

“Світ як текст” (Ж. Дерріда). Людська свідомість розглядається як сума текстів, що її утворюють. Безліч існуючих текстів, зрештою, і складають світ культури, вважають деконструктивісти. Сам текст визначає реальність запропонованої ним моделі світу. “Вони (постмодерністи) не вимагають, аби створене ними сприймали за “дійсність”, за “істину”, тим більше за настанову, обумовлену певним світоглядним, ідеологічним *credo*. Бо, на їхній погляд, створене й твірне є не більш (але й не менш!),

ніж “текст”, тобто дещо у своєму роді самодостатнє, покликане не імітувати життя, а з ним зрівнятися [3, 67].

Принцип “нон-селекції” (Д. Фоккема). Постмодерністи вважають неможливим і марним намагатися встановлювати будь-який ієрархічний порядок або системи пріоритетів в житті і творчості. Вони передають своє світовідчуття через свідомо організований хаос художнього твору. Звідси притаманний постмодерністському письму стильовий еkleктизм, “схрещення епох”, діалог культур. Проте, відкидаючи попередню літературну традицію, він тим не менш постає свого роду синтезом, оскільки включає ці художні методи (реалістичне й модерністське письмо) в різних модифікаціях у свій код. Таким чином, утверджується рівнозначність усіх стилістичних одиниць у межах одного тексту.

“Подвійне кодування” (Ч. Дженкс). Цим терміном позначається властиве постмодернізму постійне пародійне співставлення двох або більше “текстуальних світів”, тобто різних способів семіотичного кодування естетичних систем, чим, власне, для нього і є різні стилі [5, 217]. Постмодернізм водночас і продовжує практику свого попередника модернізму, і зрікається її, оскільки він “іронічно долає”, заперечує стилістику свого попередника.

Інтертекстуальність (Ю. Крістева) – ключова категорія постмодернізму, що позначає різноманітні міжтекстові стосунки як всередині твору, так і за його межами. Цитатність такого письма передбачає багатоголосе відлуння попередніх текстів, що проглядають крізь текст твору і знаходяться з ним у діалозі. Цитати можуть бути прямими і непрямыми, наявними і неявними, точними і трансформованими. Своєрідною “цитатою” може виступати не тільки вислів, образ чи мотив, але й стиль, напрям, дискурс, певна культура. Це, за висловом У. Еко, “відлуння текстуальності”: “...в усіх книгах говориться про іншу книгу ... усяка історія переказує історію, вже розказану. Це знав Гомер, це знав Аріосто, не кажучи вже про Рабле або Сервантеса” [10, 608]. “Увесь новітній постмодернізм, – підтримує цю думку Д. Затонський, – це нібито

Ф. Шлегелі, брати Я. та В. Грімм започаткували нові принципи та підходи до розуміння природи мистецтва. Вони обстоювали думку про міф як необхідну умову мистецтва, ядро поезії. Філософські основи міфологічної школи у літературознавстві сприяли усвідомленню сутності “народної душі” не тільки греків чи римлян, а й іранців, кельтів, германців, слов’ян. Ідеї міфологічної школи швидко поширилися у багатьох європейських країнах, спонукавши до осмислення проблеми прадавніх витоків народного мистецтва, архетипів художньої свідомості, вічних основ буття та творчості.

Ці ідеї набули яскравих художніх форм і в Україні. Їх впливу зазнали представники Харківської поетичної школи романтиків, які звернулися до пошуків народних першоджерел поезії, серед них І. Срезневський, М. Костомаров, А. Метлинський. Вирізнялися своїми підходами два напрями міфологічної школи. По-перше, етимологічний напрям, який передбачав лінгвістичну реконструкцію міфу за допомогою “палеолітичної” методології. Представниками першого напрямку були А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв. По-друге, демонологічний напрям, який спирався на порівняння схожих за змістом міфів. До нього належали В. Шварц, А. Афанасьєв. Досвідом міфологічної школи користувалися багато видатних літературознавців, серед них і О. Потебня. У своєму історичному значенні ця школа, безперечно, відіграла певну роль у формуванні сучасного розуміння літературознавчої категорії “міфологізм”.

Сучасна наука, шануючи попередників, дуже широко оперує цим поняттям, яке є складовою методологічного апарату у літературознавстві ХХ століття. “Міфологізм – це спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці у першозразку й залежить від культури епохи, задуму письменника, жанру твору. Перехід міфологічного образу у поетичний пов’язаний з усвідомленням відмінності між суб’єктивністю процесу пізнання та об’єктивністю дійсності [2, 463]. Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває у кожній

РЕЦЕПЦІЯ МІФУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Звернення до міфологічних основ культурної свідомості людства є прикметою сучасного мистецтва. Діалог між епохами, естетичними засадами творчості, типами свідомості – все це пріоритети сучасного художнього мислення, засади постмодерністського роману другої половини ХХ століття. Міфологічна природа сучасного роману яскраво проявляється у творчості таких видатних письменників, як Ч. Айтматов, Ж. Ануй, Дж. Апдайк, Х. Л. Борхес, М. Булгаков, Г. Гарсія Маркес, Дж. Джойс, Т. С. Еліот, У. Еко, А. Камю, Х. Кортасар, Ж. П. Сартр, Дж. Стейнбек. Сучасне мистецтво широко представлене творами, що в них трансформовані античні, біблійні та національні міфи, серед них скульптури В. Сідура, О. Цаткіна, Е. Барлаха, живопис М. Шагала, Ж. Руо, П. Пікассо, монументальний живопис Д. Рівери та Д.А. Сикейроса.

Міфологізм як категорія сучасного літературознавства привертає пильну увагу дослідників. Проблема “мистецтво і міф”, розвиваючи традиції філософії романтизму, стала предметом спеціального наукового розгляду в ХХ столітті, про що свідчить цілий ряд робіт Є. Мелетинського, В. Іванова, В. Топорова, С. Аверинцева, Ю. Лотмана, І. Смирнова, А. Панченка, Н. Лейтеса (60-80-ті рр.) та ін. Спектр проблем щодо взаємодії міфу та літератури виділяється в окрему галузь мистецтвознавства, зі специфічним термінологічним апаратом та методами дослідження літератури. “Крізь призму категорії “міфологізму” все ХХ століття постає як складна система культурно-естетичних міфів, що майстерно переплетені та взаємно віддзеркалюють один одного; деякий іконографічно-пластичний лабіринт, де ниткою Аріадни були бездоганна нитка культури, досконале знання історії стилів” [1, 70].

Історичні корені міфологічного підходу до вивчення творів літератури та мистецтва простежуються від початку ХІХ століття. Саме у цей час німецькі романтики Ф. Шеллінг, брати А. і

суцільне “ретро”, уперте і водночас іронічно-бешкетне повернення на “круги своя” [3, 167].

“Смерть автора” (Р. Барт). Цей принцип є похідним від інтертекстуальної природи тексту. Якщо текст – це багатомірний простір, що складається з цитат, що відсилають до безлічі культурних джерел, то “немає такого тексту, який би був породжений “особисто” і безпосередньо Автором: скриптор лише черпає з безмірного словника Культури” [6, 20]. Р. Барт вважав, що джерело тексту розташовується не в письмі, а в читанні.

Принцип розважальності. Культура модернізму була орієнтованою на елітного читача, масового ж – “обслуговувала” поп-культура. Постмодернізм долає таке протистояння, поєднуючи розважальні елементи твору з вишуканими естетськими та семіотичними ідеями. Зрощення з поп-культурою постає ключовою ознакою культури постмодерну. Не дивно, що сучасні постмодерністські романи У. Еко, Дж. Фаулза, В. Пелевіна є і творами високого мистецтва, і бестселерами.

Ентропія (Т. Пінчон) – науковий термін термодинаміки та інформатики, що означає зникнення, смерть якоїсь системи, маси, якщо в усіх її частинах встановиться однакова температура, а відтак – зникнуть джерела руху [2, 50]. В культурі постмодерну є неможливим ієрархічний порядок або система пріоритетів. “Якщо вони й допускають існування моделі світу, то такої, що заснована на “максимальній ентропії”, “на рівноймовірності й рівноцінності усіх конститутивних елементів” [5, 216].

“Авторитет письма”. Не визнаючи авторитет дійсності та пізнання, постмодерністи з особливою повагою ставляться до “авторитету письма”, “оскільки у вигляді текстів будь-якої історичної епохи він є чи не єдиною конкретною даністю, з якою вони готові мати справу” [5, 216]. Авторитет тексту не обумовлюється дійсністю, але тільки авторитетом інших текстів (інтертекстуальністю), тим набором художніх засобів, за допомогою яких формується влада письма над свідомістю читача.

Пародійний модус оповіді (Е. Сейд). Влада письма не є

незаперечною, вона певною мірою відносна, хитка, і тому викликає у автора почуття невдоволеності, розчарування. Усвідомлення “власної двозначності, власної обмеженості цариною вимислу і письма” веде до пародійного модусу оповіді” [5, 217]. І це є чи не єдиною можливою позицією творчого буття письменника-постмодерніста. Все зображуване у творі – а це, перш за все, шари попередніх культур та стилів – постає через певний пародійний ракурс, проте ця пародія є особливою, нейтральною, “нульовою”. Її визначають терміном “пастіш”. “Пародіювання тут є дещо більшим, ніж прийом, – зауважує Д. Затонський, – у певному сенсі це і філософія життя, і філософія ставлення до життя, ім'я якої – постмодернізм” [3, 23].

“Політика мовних ігор”. Гра є основою організуючого принципу усієї культури людства, афористично виголошена ще великим Шекспіром. У постмодернізмі ця ідея знайшла свій багатомірний розвиток. “Підкреслено іронічний, ігровий модус самовизначення, характерний для постмодерністського світовідчуття, відобразився не тільки в художній практиці цієї течії, але й в самій стилістиці філософствування на цю тему”, зокрема в роботах Ж. Дерріда. Гра зі стилями, напрямками, мовою, цитатами – основа політики мовних ігор [5, 94].

Тож, культура постмодерну має масштаби глобальних зрушень у художній свідомості людства другої половини ХХ - початку ХХІ століття. Вона вже зробила і продовжує робити багатий внесок у скарбницю світової культури та мистецтва, подарувавши славетні імена її прибічників – У. Еко, Х.Л. Борхеса, Дж. Фаулза, Т. Пінчона, К. Воннегута, В. Пелевіна... Чи скоро нова художня доба виголосить свої маніфести, переглядаючи сучасні принципи? Ясно одне – скарбниця світової культури ніколи не спорожніє.

Література

1. Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. Вступит ст. М. Эпштейна. – М.: Новое литературное

- обозрение, 1999. – 336 с.
2. Денисова Т., Сиваченко Г. Наприкінці ХХ ст.: постмодернізм, мультикультуралізм // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України, 1999. – № 1. – С. 49-50.
 3. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
 4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва: Интрада, 1998. – 255 с.
 5. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – 284 с.
 6. Курицын Вяч. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – 288 с.
 7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
 8. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
 9. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Наука, 2001. – 608 с.
 10. Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – 677 с.

Стиль художнього мовлення студента Гарвардського університету відрізняється інтелектуальністю, романтичною піднесеністю, гарячністю. Його “потік свідомості” насичений філософськими, психоаналітичними, культурологічними, біблійними алюзіями. Через свою пристрасність його внутрішній монолог не містить розділових знаків у тексті роману та не знає поділу на речення.

Потроху події теперішнього часу, що перемежувалися зі спогадами Квентіна та його віртуальними діалогами з Кедді та батьком, витісняються суцільним “потокотом свідомості”, що відносить його від дійсності [12, 176-177]. Дата його смерті – 2 червня 1910 року – має певне символічне значення. Це День пам’яті загиблих (цю дату фолкнерівського роману й дотепер вшановують студенти Гарвардського університету).

Контрастною фігурою до перших двох персонажів постає третій брат – Джейсон Компсон. Він є оповідачем третьої частини роману “Галас і шаленство”, датованою 6 квітня 1928 року (Страшна П’ятниця). Дім Компсонів, де тепер володарює Джейсон, перетворено на пекло; тут мешкають ненависть та страждання. Проте лише він з усієї родини зумів вижити і влаштуватися в світі “саме завдяки своїй бездушності, скнарості, аморальності” [8, 219].

Підкреслено прагматична, мізантропічна натура Джейсона перебуває у *часі втрачених можливостей*, у спробі наздогнати, надолужити колишні сподівання. Він очікував від чоловіка Кедді посади в банку, яка б відкрила йому широкий шлях у житті. Цього не сталося, бо ж чоловік вигнав Кедді з позашлюбним немовлям. Відтепер Квентіна, яка зростає в домі Джейсона, уособлює нездійсненність його мрії і цим викликає його шаленство. Він ненавидить негрів, племінницю і матір. Для нього не існує ні кровних, ні приятельських зв’язків.

“Разом з тим, зовні Джейсон не виглядає чудовиськом. Його поведінка вважається прийнятною в тому світі, в якому опинилися Компсони, – в світі, який прийшов на зміну старому Півдню. Адже патріархальний моральний кодекс замінено на культ чистогану” [8, 220].

літературе кінця ХХ століття, в ній сходяться силові лінії багатьох художественних і філософсько-естетических значень нашого часу. Це образне втілення категорії інтертекстуальності в художественній літературі. «Вселенна – деякі називають її Бібліотекою...» – так починається розповідь Х.Л. Борхеса «Вавилонська бібліотека», ставший емблемою творчості великого постмодерніста ХХ століття. Йому вдалося по-своєму вирішити проблему інтертекстуальності в творчості: «Я осмелююся запропонувати таке рішення цієї столітньої проблеми: *«Бібліотека безмежна і періодична»* (курсив Борхеса – Н.Н.). Якщо б вічний странник пустився б в путь в якомусь напрямку, він міг би переконатися по шістьох століттях, що ті самі книги повторюються в тому ж безладі (який, будучи повторюваним, стає порядком: Порядок)» [7, 382].

Окремі дослідження заслуговують на багаті форми інтертекстуального присутства «чужого тексту» в творчості і складна система їх взаємодій. Серед них особливу навантаженість несуть біблійські, міфологічні, «вічні» образи, алюзії, парафрази і др. Як показують дослідження, найбільш часто в романі ХХ століття використовується різновекторна інтерпретація біблійських героїв, сюжетів, мотивів. По частотності цитування до біблійських образів наближаються шекспіровські. Крім того, образ самого Шекспіра стає в літературі ХХ століття символом повнокровного емоційного життя особистості. Наряду з класическими цитатами, інтертекстуальні образи виступають у формі зв’язки цитат не тільки літератури, а й культури, мистецтва, історії, політики, ідеології, науки, а також інтернетовських і комп’ютерних файлів (У. Еко, В. Пелевін).

Кожний з текстових суб’єктів по законам інтертекстуальності включається в діалог культур, створюючи при цьому нову полікультурну тканину художественного творчості. «В цьому глибоко діалогічна природа свідомості як такої, – зауважує Ю. Лотман, – щоб працювати, свідомості потрібно

сознание, тексту – текст, культуре – культура. Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста очень важно. С одной стороны, в структурном смысловом поле текста внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. Сложность и многоуровневость компонентов, принимающих участие в текстовом взаимодействии, приводит к известной непредсказуемости той трансформации, которой поддается вводимый текст. Однако трансформируется не только он – изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который его вводят» [8, 434].

Значение интертекстуальных образов наиболее полно раскрывается в силовом поле диалога культур. «Полпредами» различных культур и выступают интертекстуальные образы. Так, шекспировские аллюзии в романе О. Хаксли «О дивный новый мир» воссоздают целостный образ духовной свободы личности, способный противостоять примитивизму «механистической» цивилизации. Напряженное поле дискуссии между двумя ценностными мирами призвано вовлечь читателя в решение проблемы нравственного самоопределения личности.

Модель общества, воюющего с книгой как с идейным противником, воссоздает на основе интертекстуальных приемов и Р.Д. Брэдбери. Образ пылающей библиотеки перерастает в гибельное зарево апокалипсиса, в котором исчезает безынтеллектуальная цивилизация Города. Не случайно научное понятие физики «451 градус по Фаренгейту» (температура, при которой воспламеняется бумага) приобретает интертекстуальное значение угрозы духовной катастрофы человечества, предавшего огню забвения книгу. Множественные цитатные интервенции помогают созданию антиутопического пафоса произведения.

Подлинное идейно-художественное значение интертекстуальных образов раскрывается не в реставрации культурно-исторических элементов текста, а в создании биполярного (возможно, и мультиполярного!) художественного пространства, где в «зеркале» одной культуры «обретает» себя

Роздумами про Час та людину в ньому просякнуті думки Квентіна напередодні самогубства. Символом понівеченого життя стає розтрошений ним спадковий годинник, що продовжував цокати навіть без стрілок та циферблату. Про наближення обраного Квентіном часу смерті йому нагадує і вітрина годинникової майстерні, де жоден годинник не показує вірного часу: і годинник на унітарній церкві, і фабричний часовий гудок, і річковий плин. Навіть сонце у свідомості Квентіна перетворилося на прибічника Часу: «На вулиці у сонячному небі – годинник».

Подолати час можна лише забуттям, спокутувати гріх – смертю, вважає Квентін. Напередодні смерті у внутрішньому діалозі з батьком на всі його аргументи проти самогубства син рефреном повторює: «Тимчасове». Тобто таке, що належить часу, а не долає його. Останні батьківські слова: «І відчай тимчасовий, і самий час лише у минулому» – тільки підсилюють переконання та остаточні наміри Квентіна.

«Вчинок цей, як його уявляє собі сам Квентін, – зауважив Фолкнер у бесіді зі студентами Вірджинського університету, – був нав'язаний йому батьком. Була первісна поразка Квентіна... яку він успадкував від батька, або, вірніше, незалежно від бажання власного батька» [3, 285]. Тож, Час для фолкнерівського героя є близьким до античного поняття Доля.

Все, що належить часу, за переконаннями Квентіна, відійде у минуле, і у такий спосіб можна буде спокутувати гріх кровозміщення, в якому він визнає себе винним. Любов до «сестри-смерті» об'єднує два психоаналітичні мотиви його поведінки – інцесту та суїциду. Він приймає плотські гріхи сестри та її спокусників на себе, незайманого юнака. І цим визнанням перед батьком нібито відмінює все, що з нею трапилось, бруд і сором. Так психоаналітичні мотиви перетинаються з біблійними мотивами безвинної жертви та спокути гріхів перед Отцем Небесним.

Образ Квентіна, за визнанням Фолкнера, тяжіє до *забуття* як заперечення часу, як способу подолання внутрішньої трагедії.

безмовний Бенджи. Так, проходячи повз сарай, він бачить *шарабан* і мимоволі переноситься у минуле, коли вони з матір'ю їздили у цьому *шарабані* на цвинтар. Тож, шарабан виступає об'єднуючим асоціативним образом різночасових епізодів [12, 7].

Фолкнер бажав, аби розвести ці часові шари, друкувати роман шрифтами різних кольорів, але через брак технічних можливостей погодився на розмежування різних епізодів роману курсивом.

В оригінальний спосіб відтворені й *просторові образи* у свідомості Бенджи: він фіксує рухи кожного предмета як суб'єкта дії, наприклад: “Суп вже опустився за щербинку. Ось і пуста мисочка. Пішла... Мисочка повернулася. Щербинки не видно” (Бенджи їсть суп та отримує добавки).

Під час весілля Кедді Бенджи напоїли вином, щоб, п'яний, він не здіймав галасу, і тому він сприймає світ у *подвійному викривленні* – через ідіотизм та хміль; образи предметів набувають нових якостей: “ящик відплигнув, вдарив мене по потилиці”, “горло сказало: “Е-е-е”, “горло не перестало” та ін.

Образ дзюрчливого струмка, луки, уквітчаної груші виступають *просторовими координатами* минулого життя Бенджи, у якому ще була Кедді. У теперішньому часі домінує образ дороги, якою вона поїхала з дому. Майже всюди героя супроводжують образи брами, хвіртки, огорожі, подвір'я, де, як у клітці, перебуває ув'язнений Бенджи. Ці образи набувають певного символічного навантаження у розкритті образу закутого у безтямність та безчасся Бенджи.

Категорія часу набуває *сюжетно-композиційного значення* у другій частині роману “Галас і шаленство”. Квентін згадує напутню промову батька, який подарував спадкового годинника, що належав діду. У песимістичній промові він застерігає сина від спокуси підкорити собі час, бо, на його думку, перемоги не дано людині, навіть і побитися не дано. Дано лише усвідомити на полі битви безрозсудність свою та відчай; бо перемога, за розумінням Компсона-старшого, – “ілюзія філософів та дурнів” [12, 74].

«иная», а во взаимодействии они воссоздают диалогическую природу творческой мысли, мировосприятия читателя, универсального образа «со-знания» (Библер) конца ХХ века. И если понятие «интертекстуальность» традиционно рассматривается как способ бытия текста вообще, то задачей интертекстуального изучения произведения является включение воспринимающего субъекта в диалог культур в ходе интерпретации художественного текста. Диалогическая природа этого процесса находит свое подтверждение у Р. Барта: «Любой текст – это своеобразная «эхокамера».

Роман У. Эко «Имя розы» начинается библейской цитатой от Иоанна: «В начале было Слово» и заканчивается латинской цитатой, сообщающей о том, что роза увяла, а слово «роза» пребыло. Идеино-художественное значение интертекстуальных образов раскрывается в главном: подлинным героем романа ХХ века является СЛОВО.

Література

1. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. Имя розы. С. – Пб., 1999.
2. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К., 1997.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1987.
4. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1986.
6. Лотман Ю. Выход из лабиринта / У. Эко. Имя розы. С.-Пб., 1999.
7. Борхес Х. Л. Рассказы: Серия «Классики ХХ века». – Харьков, 1999.
8. Лотман Ю. Текст у тексті / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1997.
9. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

10. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.

без їх осмислення), порушення логіки та нашарування різних життєвих ситуацій.

Занадто складний час суб'єктивної дійсності Бенджи, на перший погляд, здається маячнею, але майстерність Фолкнера дозволяє не тільки увійти в його зачинений від усіх світ, але й зрозуміти своєрідну логіку часових маніпуляцій його свідомості. Придивимося пильніше.

Перша частина – своєрідне “Євангеліє від Бенджи” – містить декілька різночасових епізодів (за підрахунками дослідників, від 4 до 17). Фолкнер у листі до Бена Уоссона (1929 р.) виділяє такі події: ”(1) Бабця помирає, Бенджи 3 роки; (2) Бенджи дають інше ім'я, йому 5 років; (3) весілля Кедді, йому 14; (4) Бенджи намагався звалтувати дівчинку, його каструють, 15 років; (5) смерть Квентіна; Бенджи – 15; (6) смерть батька, Бенджи 17 років; (7) відвідини кладовища, 18 років. В день, коли відбувається дія, йому 33”.

Від теперішнього часу до минулого та з минулого, зворотно, до теперішньої миті свого життя Бенджи переноситься не хаотично, а через асоціації. Можна виділити в тексті роману асоціації по суміжності (у просторі або часі), схожості та контрасту. У часі Бенджи переносять: знайоме місце події (струмок, лука, огорожа, груша під вікном дома), колись почуті слова та звуки (стукіт дощу по даху, тріск вогню), ім'я зниклої сестри (виголос гравців у гольф “кедді” називає і хлопчика, який носить за ними ключки, і скорочене ім'я його сестри Кедді); аналогічні відчуття (тепло біля пічки, холод на прогулянці), певні предмети, через які перетинаються у його свідомості минулий і теперішній час (пожухлі квіти, дірка в огорожі, люстерко, туфелька).

Щоб з'єднати різні за часом епізоди, автор використовує повтор ключового слова, через яке виникла асоціація між подіями в житті Бенджи і стався перехід часу в його свідомості. Кінцівка одного абзацу починає новий абзац і новий часовий шар (згадаймо цей прийом у М. Булгакова в романі “Майстер і Маргарита”). У такий спосіб побудовано першу частину роману, яку “розповідає”

Способи передачі Фолкнером особливостей сприйняття часу чотирма головними героями роману “Галас і шаленство”, на наш погляд, принципово відрізняються в кожній частині, утворюючи різні ідейно-стилістичні шари, що врешті-решт і зумовило розподіл його на чотири частини. Перед нами не світ взагалі, а “світ, яким його сприймають Бенджи, Квентін або Джейсон. Ступінь відхилення кожного з цих світів від реального, що дає нам автор в останній частині роману, визначає індивідуальність героя, яка відбилася у зовнішніх предметах. І без таких відбитків схоплене Фолкнером буття не виглядало б, напевно, об’ємним” [9, 303]. Тож, об’єднавчою категорією всього роману постає час і способи його усвідомлення та вираження чотирма головними героями-оповідачами.

У строкатій свідомості Бенджи у мозаїчному переплетенні зберігається минуле: з першого виблиску свідомості біля струмка в день поховання бабусі Компсонів і до його 33-го дня народження, що засвідчив сумну істину: “тридцять літ, як йому три роки”. З любов’ю та болем описує свого героя Фолкнер у передмові до роману (1933): “Йому призначено бути ідіотом, щоб він не тільки (як Ділсі) не піддався майбутньому, але й (на відміну від Ділсі) повністю відкинув це майбутнє. Без думки і без розуміння, безформний, безстатевий, схожий на щось безоке та безмовне, що жило, існувало – тільки завдяки своїй здібності страждати... жмут неосмисленої вселенської муки, існуючий у часі, але поза відчуттям часу” [3, 23].

“Потік свідомості” Бенджи складають осколки фраз, напливи відчуттів, фрагменти розмов, рештки епізодів з різних часів минулого життя, що перетинаються з відповідними моментами теперішньої дійсності. Фолкнер не коментує внутрішню мову свого героя, щоб зберегти автентичність його світовідчуття. Автор вдається до маніпуляції з часом (розімкнутий у часі “хронотоп”) [7, 37], широко використовує художні засоби “потіку свідомості”, використовує множинність голосів, ускладнену фрагментарну композицію, використовує ефект “фотоплівки” (фіксація образів

«ТЕКСТ» КАК ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА ХХ ВЕКА

Современная литература в своих лучших творениях обращена к классическим произведениям предшествующих эпох; это «литература о литературе», своеобразное «перечитывание текстов» различных стилей и направлений. «Текст» – ключевая категория литературы и культуры нашего времени. Бинарная оппозиция «вымысел-реальность», характерная для литературы XIX века, в современной литературе сменяется оппозицией «текст-текст», иерархией текстов в тексте. По определению известного культуролога В. Руднева, «текст в тексте» становится одним из ведущих принципов прозы XX века.

В литературе постмодернизма эти позиции концептуально усиливаются в связи с учением деконструктивистов, воспринимающих «мир как текст» (Р. Барт) и признающих лишь «авторитет письма» (И. Ильин). Современный постмодернистский роман представляет собой сложный гипертекст с апелляцией к классическим текстам, цитатам, стилям; это своеобразная «эхокамера» (М. Фуко), где осуществляется диалог культур, дискурсов, текстов. Интертекстуальная природа современного художественного письма определила центральное место образа «текста» в идейно-художественной структуре романа XX века.

Образ «текста» в художественной литературе приобретает концептуальное значение, представляя постмодернистскую модель мира, утверждая новую систему ценностей художественного мышления, выступая синонимом истины в современном мире. Принцип «текст в тексте» положен в основу таких культовых романов XX века, как: «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Игра в бисер» Г. Гессе, «Бледный огонь» В. Набокова, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, «Школа для дураков» С. Соколова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского и целого ряда других. Особый статус образ «текста» приобретает в творчестве писателей, чей художественный

метод близьок поетике постмодернизма, среди них В. Пелевин, У. Эко, М. Павич, Х.Л. Борхес; творчество этих писателей и определяет объект исследования данной статьи.

Особое значение приобретает образ «текста» в постмодернистском романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996). Основная часть произведения составляет текст анонимной рукописи. В прологе указывается, что она создана в первой половине двадцатых годов в одном из монастырей «Внутренней Монголии». В силу ряда причин имя действительного автора рукописи «не может быть названо, и она печатается под фамилией подготовившего ее к публикации редактора» [5, 7].

Характерный для постмодернизма прием «маски автора» здесь представлен двойной игрой: автором рукописи якобы является главный герой романа Петр Пустота, а редактором – вымышленный внетекстовый персонаж – «Урган Джамбон Тулку VII, Председатель Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения» [5, 9].

Текст рукописи обладает сложной структурой, имеет несколько нарративных инстанций и состоит из четырех своеобразных «откровений» центральных персонажей – больных психиатрической лечебницы: Петра Пустоты, Семена Сердюка, Владимира Володина и «просто Марии». Главврач лечебницы Тимур Тимурович, в свою очередь, включает их «откровения» в текст своей докторской диссертации на тему: «Раздвоение ложной личности». Эти четверо больных являются ценными объектами его научного эксперимента, поскольку их «ложная личность развита в таких деталях, что полностью вытесняет и перевешивает настоящую» [5, 103].

По условиям медицинского эксперимента, трое больных присутствуют на гипнотическом сеансе четвертого пациента и одновременно с ним погружаются в его галлюцинации, как в свои собственные. Так «видения» Сердюка, Володина и Марии становятся частью сознания главного героя Петра Пустоты и входят в его рукопись, сохраняя при этом оригинальные

хрестоматійної цитати [2, 6].

Перша частина роману, де оповідь ведеться у прямому сенсі від кретина Бенджи, у річищі такого часового плину набуває трагічного шекспірівського тлумачення життя як безглуздої “повісті, сповненої галасу й шаленства”, і – ширше – лютого і галасливого абсурду існування. “Назва роману, без сумніву, пов’язана з першою частиною, де головна особа Бенджи, – писав Фолкнер, – але в міру того, як я працював над книгою, назва ставала все більш об’ємною, поки, нарешті, не охопила всю книгу” [3, 299].

Різні часові виміри, перетинаючись, утворюють складну систему координат часу і простору в графстві Йокнапатофа, що й характеризує “хронотоп” фолкнерівського роману. У чотирьох частинах примхливо переплітаються долі головних героїв (деякі з них продовжуються за межами роману “Галас і шаленство”), утворюючи складне сюжетно-композиційне мереживо зі вже знайомих з попередніх частин сюжетів, мотивів, спогадів (порівняймо “Улісс” Дж. Джойса або “У пошуках втраченого часу” М. Пруста).

Категорія часу є стрижневою і *в художній організації тексту*. Чотири частини роману, що утворюють художній синтез, близькі за життєвою ситуацією, але суттєво відрізняються за способами та художніми прийомами її відображення, і це збагачує та урізноманітнює оповідну манеру Фолкнера. *Минуле, сучасне й майбутнє* набувають особливої художньої символіки у відповідності до головних героїв-оповідачів.

У відомій статті Ж.-П. Сартра “Час в романі Фолкнера “Галас і шаленство” (1939 р.) зазначається, що всі герої роману звернуті до минулого і в цьому їхнє безсилля. Сартр порівнює героїв роману з пасажиром автомобіля, які дивляться назад і бачать лише ландшафт, що тікає від них. Така думка викликала певні сумніви критиків, бо ж вона характеризує головних героїв лише перших двох частин – Бенджи і Квентіна, на відміну від інших оповідачів – Джейсона та автора [10, 57].

кидається до школярки, вважаючи, що повернулася Кедді) та оскопляють його. Проекцією цього ж мотиву стає зведення нанівець родини Компсонів, зникнення чоловіків цього роду.

Мотив канібалізму у широкому розумінні з часів древньої трагедії містився у прямому чи фігуральному вбивстві дітей матір'ю чи батьком. Саме мотив фігурального вбивства матір'ю своєї дочки (її ім'я під заборонаю в домі Компсонів, Кедді вважають померлою через гріхопадіння) спостерігається в романі Фолкнера "Галас і шаленство". Діти родини Компсонів зростали без материнської любові, тут були винищені природні почуття. Не випадково у останній день свого життя, повертаючись думками до дитинства, до витоків своєї трагедії, Квентін думає з гіркотою про живу матір, ніби про померлу: "Якби у мене була мати, я б міг сказати їй: "Мамо, мамо" [5, 123].

По-п'яте, *культурологічний вимір часу*, де герої набувають інтертекстуального значення через паралелі з образами світової літератури та культури. Так, виношуючи рішення про самогубство, старший з братів Компсонів, студент Гарвардського університету, витончений та романтичний юнак Квентін звертається за внутрішньою підтримкою та виправданням своїх намірів до слів св. Франциска, який називав смерть "Маленькою сестрою". Ремінісценції з "Гімну Сонцю" святого Франциска Азіського, де воздається хвала смерті, стають плином свідомості самого Квентіна, який на ту мить перебуває у часовому річизі середньовічної культури.

Назва роману та деякі з його лейтмотивів також переносять дію роману та її героїв у культурологічний вимір часу, перш за все, до монологу Макбета з однойменної трагедії Шекспіра, де життя трактується як нісенітна повість, сповнена крику та шалу: 'Life... is tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing' (акт V, сц.V). Англійський ідіоматичний вираз, винесений у назву твору, деякі фахівці перекладають як "Слів безумство пусте". Узявши шекспірівські слова "sound" і "fury", Фолкнер додав визначений артикль, що відсилає читача до конкретної

стилистические особенности рассказчиков.

Первым текстовым включением является гипнотический бред мужчины-пациента, называющего себя Марией. Текстовые особенности «галлюцинаций» Марии, отождествляющего себя с женщиной, соотносимы со стилистикой «мыльных опер» и патетикой голливудских фильмов. Марии грезится фантастическая, киноэкранный любовь с Арнольдом Шварценеггером, со множеством фальшивых признаний и приключений в духе дешевых киноэффектов: «Лицо Шварценеггера окаменело. Если бы не ветер, шевеливший его осветленные перекисью водорода волосы, Мария решила бы, что кто-то из съёмочной группы заменил настоящего Шварценеггера манекеном» [5, 66].

Второй текст в составе анонимной рукописи повествует о «виртуальных приключениях» в японском стиле пациента Сердюка, поступившего с диагнозом «суицидально-бродяжнический синдром на фоне белой горячки». В его видениях с большой долей иронии переплетаются принципы японской эстетики, представления о вселенской гармонии и законах чести самураев с брутальными реалиями Москвы периода перестройки. Сердюк в состоянии гипнотического сна якобы приходит к мысли о «сэпукку» – учении «о прямом и бесстрашном возвращении в вечность». Он совершает ритуальное самоубийство и – вновь просыпается в психиатрической лечебнице.

Третий текстовый фрагмент рукописи – это исповедь под гипнозом пациента Володина. В его видениях воскрешаются беседы с приятелями-наркоманами о путях достижения «вечного кайфа». Трое молодых людей – Володин, Шурик и Колян, под действием галлюциногенных грибов становятся «новыми русскими философами». Стиль повествования основан на смешении уголовного жаргона, нецензурной лексики и высокой философской патетики: «У нас разговор о вечном кайфе... Слушай... А в натуре...» [5, 269].

Основной текст рукописи, помимо упомянутых выше текстовых включений, содержит «ночные кошмары» главного

героя – Петра Пустоты. Петр – петербургский интеллигент, монархист по убеждению, поэт «серебряного века», автор нескольких сборников стихов. Стихия революции занесла его в стан революционных ткачей под командованием Чапаева и заставила искать ответы на экзистенциальные вопросы: что есть реальность, где граница между сном и действительностью, когда человек адекватен самому себе и многие другие. Разобраться в этих вопросах помогают герои романа – Чапаев, Анна, Котовский, Фурманов.

В романе Пелевина эти исторические герои представлены как образы советской мифологии, своеобразные *мифологемы ХХ века*, получившие в романе статус «трансцендентальных». Все они носители «высшего знания», призванные помочь Петру понять экзистенциальное значение образа «пустоты» – синонима буддистской нирваны или христианской «абсолютной любви».

Различные по своей стилистической природе тексты, составляющие вместе с прологом содержание романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», образуют *экзистенциальный образ мира* эпохи постмодернизма, с его относительностью истины, иронией и самоиронией, стилевой игрой и авторитетом текста. В этом произведении условно все: и рассказчик, и виртуальные ипостаси героев романа, и хронотоп произведения. Безусловен – с позиций постмодернизма – только текст, с его законами знаковой игры и релятивизмом истины.

Полифункциональное значение приобретает образ «текста» и в романе итальянского писателя, семиотика Умберто Эко «Имя розы» (1985). В предисловии к русскому переводу произведения У. Эко заметил, что обычно авторы в предисловиях либо хотят «наставить на истинный путь к постижению им самим неведомых механизмов, либо, наоборот, торопятся затемнить смысл и, окончательно запутав читателя, сбить его с толку» [9, 5]. У. Эко же полагается не на объективную истину, а на истину текста и знака.

Роман «Имя розы» открывается «документально точной» историей обнаружения старинной книги под названием «Записки

Бенджовой присутності у негритянській церкві вона, захищаючи його, немов свою дитину, відповідає, що господа все милостивому не важливо, є в нього розум чи ні – «це тільки для білої погані важливо» [12, 290].

Саме з її вуст сходять біблійні слова, що набувають пророцького смислу стосовно занепаду родини Компсонів: «Я бачила перші і бачу останні... Бачила початок і бачу кінець». Біблійно-міфологічний час у романі відтворюється через алюзивне поле, перетворюючи історію виморочного роду Компсонів на притчу про духовний занепад людського роду.

По-четверте, *архетиповий вимір часу*, що дозволяє зазирнути у підсвідоме героїв роману. Прадавня ментальність, табу, таємні спокуси та фрейдистські комплекси у підсвідомості братів Компсонів формують приховані мотиви їх зримих пристрастей та вчинків. Не випадково Фолкнера називають «Еврипідом ХХ століття», бо ж у його творах, як і в давньогрецьких трагедіях великого попередника, прискіпливої уваги надається внутрішньому світові людини – джерелу страждань, що його спіткають.

Мотиви давньогрецької трагедії, що утворюють архетиповий час роману Фолкнера «Галас і шаленство», ґрунтуються на потуранні трьох великих табу, визначених у класичній теогонії як інцест, кастрація та канібалізм. Ці три заборони були введені в людську культуру, з погляду древніх, самими богами. Порушуючи названі привілеї богів, людина прирікає себе до трагедії. Ці злочини – в буквальних чи фігуральних формах – були присутні в трагедіях Еврипіда, Софокла, Сенеки, присутні вони і в трагедії Фолкнера.

Мотив інцесту, визначальний для свідомості старшого брата Квентіна, у тінювій формі присутній і у двох інших братів: Бенджи до 13 років поділяє ліжко своєї сестри Кедді, Джейсонові почуття, через їх невдоволеність та неусвідомлені ревнощі, перетворюються на ненависть до Кедді та її незаконної дочки Квентіни, названої на честь загиблого улюбленого брата.

Мотив кастрації присутній на сюжетному рівні: родичі хибно інтерпретують поведінку Бенджи (він відкриває хвіртку та

Бенджи [1, 389].

Суб'єктивний часовимір певною мірою притаманний і недоумку Бенджи, бо ж для нього об'єктивного виміру життя не існує взагалі, він мешкає нібито поза часом. Його внутрішній годинник зупинився тридцять років тому там, біля струмка. Для нього минуле і сучасне злилися в єдиному і неподільному акті неусвідомленого віддзеркалення навколишнього світу.

По-третє, *біблійно-міфологічний вимір часу*, де індивідуальне, окремішне, постає синонімом загальнолюдського, одвічного. Відкидаючи штучну символіку чисел у своєму романі, Фолкнер казав, що Великдень як теперішній час дії роману, він обрав певною мірою інстинктивно [3, 284]. Проте показово, що Великодню Суботу – 7 квітня 1928 року – він присвятив бідоласі Бенджи, якому саме у цей день виповнювалися славенні 33 роки.

З погляду відомого культуролога В. Руднева, образ Бенджи асоціюється з Христом, а сама структура роману нагадує четвероєвангеліє: “Три перших частини, так би мовити, “синоптичні”, що розповідають голосами різних персонажів практично про те саме, і четверта, узагальнююча частина, що надає оповіді відсторонену символічність (Євангеліє від Іоанна)” [11, 362].

Зміна “рідного” імені Морі на біблійне Бенджи – Бенджамін (мається на увазі Веніамін, найменший син Якова з старозавітної легенди про Йосипа та його братів, алюзіями з якої просякнутий твір) – не виправила долі блаженного ідіота, а тільки стала, за повір'ями чорношкірих служників, знаком біди родини Компсонів. Бенджи інстинктивно, як і дворовий собака Сірій, передчуваючи смерть в домі, кожного разу починає невтішно голосити. “І пав він на шию Веніаміну, брату своєму, і плакав; і Веніамін плакав на шії його” [Буття 45: 13].

Найбільш зворушливі сторінки роману присвячені Великодній службі у сільській церкві, до якої привела Бенджи стара чорношкіра нянька Ділсі, бо Великдень, як і день народження Бенджи, не святкує сім'я Компсонів. На зловтішні напади щодо

отця Адсона из Мелька» и предисловием ее мнимого автора – Адсона Мелькского. Так начинается грандиозная играмистификация, главным героем которой становится «текст».

Текст обнаруженной рукописи повествует не только о цепочке таинственных убийств монахов в бенедиктинском аббатстве XIII века, но и содержит фрагменты загадочно исчезнувшей рукописи Аристотеля. Текст аристотелевской рукописи – один из ключевых образов произведения, сюжетное и идейное ядро романа. По преданию, существовала, но бесследно исчезла вторая часть «Поэтики» Аристотеля, посвященная категории смеха, природе комического. У. Эко в своем романе смоделировал, воссоздал силой научных знаний и фантазии этот легендарный текст.

Квазитекст второй части «Поэтики» связан со структурой и художественной идеей романа. Написанная Аристотелем, непререкаемым авторитетом античности, книга о божественной природе смеха могла бы опровергнуть догматы средневекового мира, разрушить устои монастырской жизни. Аристотелевский текст в романе становится идейным антагонистом центрального персонажа романа – старца Хорхе, «похоронившего» старинный манускрипт в загадочном лабиринте монастырской библиотеки.

Роман У. Эко «Имя розы» – это постмодернистский гипертекст, грандиозная межтекстовая игра со множеством отсылок к подлинным и мнимым текстам, прямым и скрытым цитатам; реконструкция средневековых текстов и деконструкция известных памятников словесной культуры. Так, текст «Киприанового пира», анонимного памятника смеховой культуры средневековья, становится семиотическим кодом, ведущим к разгадке тайн монастыря.

Текст, код, знак, язык – ключевые художественные образы, открывающие подлинный смысл романа: относительно любые догмы – абсолютно лишь Слово. Не случайно роман открывается библейской цитатой: «В начале было Слово» и заканчивается цитатой из средневековой поэмы Бернарда Морландского: «Роза

при имени прежнем – с нагими мы впредь именами» [9, 595]. Серьезные научные семиотические идеи автору удалось донести в популярной форме увлекательного исторического детектива, что обусловлено принципами постмодернистской поэтики.

Текст становится центральным художественным образом и в романе сербского писателя-постмодерниста Милорада Павича «Хазарский словарь» (1984), жанровую специфику которого автор определил как «роман-лексикон в 100 000 слов». Роман реконструировал утраченную древнюю рукопись. С целью создания «авторитета письма» и доказательства ее существования, автор открывает свой роман реконструкцией обложки «первого издания «Хазарского словаря» Даубманнуса, 1691 года».

Роман «Хазарский словарь» – это действительно словарь, содержание которого составляют статьи о хазарском вопросе. В центре повествования три среза времени и три центральных события. Во-первых, это хазарская полемика IX в.; во-вторых, история кира Аврама Бранковича и его смерти – XVII век; в-третьих, события царьградской конференции о хазарах в 1982 году, связанные с устранением последних свидетелей, составителей и реконструкторов «Хазарского словаря» [6, 346]. Каждое из описанных исторических событий принадлежит лишь «текстовой» реальности романа.

Словарь построен как последовательность трех книг – Красной, Зеленой и Желтой, – в которых соответственно собраны христианские, исламские и иудейские источники о принятии хазарами новой веры, причем христианская версия утверждает, что хазары приняли христианство, исламская – ислам, а еврейская – иудаизм. Релятивизм истины обусловлен концепцией постмодернистского письма: «история есть фикция, вымысел, поскольку она построена на документах, которые всегда можно фальсифицировать» [6, 346].

Автором даны пояснения об истории создания словаря, его структуре, способах прочтения, в то же время Павич оставляет за читателем свободу восприятия текста: «Никакая хронология здесь и

проблем певного часу в житті американського народу, залишаючись в історії світової літератури Гомером американського Півдня, Вільям Фолкнер водночас відтворює у своєму романі “універсалії” людської свідомості, багатовимірний космос буття людини. Конкретно-історичний час в романі переконливо свідчить, що “Фолкнер не обминав соціальних рівнів... Але в його інтерпретації соціальна реальність посідає досить скромне місце у всеосяжності життя. В своїй міфопоетиці через конкретику він акцентує категорії універсальніші” [6, 57]. Прагнучи “всеосяжності життя”, письменник багатовимірно інтерпретує і категорію часу.

По-друге, *суб’єктивний час*, що відображає особистісний часовий мір героїв і стан їхньої свідомості. Занурені у болісний світ власних духовних проблем, герої Фолкнера живуть за суб’єктивними часовими координатами, серед яких найголовнішими є буття і смерть. Такий час має циклічну природу і обертається навколо жагучих внутрішніх питань, відповідей на які не існує. Формою реалізації такого часу в романі є “потік свідомості”, в якому об’єктивні події показані через гіпертрофоване “Я” оповідача, зображені крізь призму комплексів, фобій, пристрастей героїв.

Такий час, перш за все, характеризує складний внутрішній світ Квентіна Компсона, для якого суб’єктивна реальність більш вагома, ніж оточуюче середовище. Фолкнер, коментуючи його спосіб сприйняття світу, зауважував: “У Квентіна “хворий” зір... можливо, він взагалі нічого ясно не бачить... Квентін ще й досі запитує Бога: “Чому це сталося” [4, 128].

Так, деякі епізоди з плину спогадів Квентіна подані у “дзеркальному” відображенні, що відбиває дереалізоване мислення Квентіна і натякає на “криводзеркальний” спосіб відбиття навколишнього світу в його свідомості. У пам’яті Квентіна спливає епізод весілля Кедді, коли вона у весільній сукні стоїть перед дзеркалом. Він сприймає сестру-наречену, уквітчану та оповиту білою вуаллю, не через пряме бачення, а через її віддзеркалений образ, що прожогом біжить у задзеркаллі на плач скривдженого

Невипадково предки письменника Вільяма Фолкнера та його героїв Компсонів мають багато спільного, що надає роману автобіографічного характеру.

Точкою відліку економічних та соціально-психологічних змін стала війна між Північчю та Півднем, що прискорила процеси демократизації, скасувавши рабство та поєднавши націю Законом. Водночас поразка Півдня стала першим кроком до занепаду унікального світу та самобутньої ментальності його мешканців. Відлуння тих подій спливає у спогадах про прадідів та дідів Компсонів. Отак, Джейсон Перший – “старий губернатор” – заснував “Компсонівське володіння” у 1840 р.; Джейсон Другий – “бригадир” – протягом сорока років сплачував борги, шматуючи успадковану землю; Джейсон Третій – “ерудований алкоголік” – продав рештки колишньої “квадратної милі”, окрім дома з городом та хиткими надвірними будівлями, аби заплатити за навчання у Гарварді сина Квентіна та за весілля непутящої дочки Кендейс (Кедді).

На кінець роману володарем залишається безсімейний та бездітний Джейсон Четвертий, хижий та бездушний, останній представник занепалого роду. Проте і долю інших героїв неважко передбачити, про це свідчить і сам Фолкнер у “Додатках”: по смерті матері Джейсон віддасть набридлого йому брата Бенджи до божевільні; слід Кедді вирине десь у Франції часів другої світової війни поряд зі штабним німецьким генералом...

Разом з родиною Компсонів відкривається й трагічна історія життя чорношкірих мешканців Півдня. Серед таких і родина Ділсі. Споконвічно приречені на неволю, вони і після скасування рабства не залишили своїх хазяїв, ніби нерозумних дітей, які не здатні вистояти у божевільному світі самотужки. Дбайливе материнське піклування Ділсі про нетямущого Бенджи сприймається і як глибинна життєва правда, і як виразна метафора цієї соціальної драми. Саме такі люди і є, за Фолкнером, стрижнем Півдня, символом страждання і довготерпіння, його нездоланим духом.

Звертаючись до історичної конкретики та соціальних

не повинна спостерігатися, вона не потрібна, кожен читач сам складе свою книгу в єдине ціле, як в грі в доміно або в карти, і отримає від цього словаря, як від дзеркала, стільки, скільки в нього вложит, тому що від істини... неможливо отримати більше, ніж ви в неї вложили» [4, 22].

Нарочито серйозний тон повествовання, відсутність іронії, використання множини псевдосвідчень, цитат, документів в поєднанні з балканським фольклором і визначають унікальність цього твору, перекладеного на шістьдесят шість мов світу і принесеного автору звання «розказника, рівного Гомеру».

Словарний принцип організації повествовання стає не тільки формою твору, але його змістовою домінуючою. Текст в мистецтві Павича – це єдиний естетичний цінний, завершений художній образ постмодерністської картини світу. В романі М. Павича «Хазарський словар», зазначає В. Руднев, «етически реалізована звичайна для ХХ століття *мифологема живої тексти*, протиставлена мертвої реальності» [6, 348].

Виртуозна гра з текстом – відмінна риса творчого методу легендарного аргентинського письменника ХХ століття Хорхе Луї Борхеса. В своїх новеллах письменник-новатор представив «текст» головним художнім образом, «первоелементом» його Всесвіту. Розповіді Борхеса повні цитат, імен, названь, реальних і вигаданих; відомі історичні і літературні персонажі на його сторінках починають жити новою життям поруч з сучасниками письменника.

Серед улюблених ігор письменника – перетин і взаємодія різних реальностей, відкриваючих шлях до нескінченності. В кожному розповіді – образ нового несподіваного світу, з невідомими законами існування, фантастичною і мистичною, де персонажі діють по абсолютно новим і незрозумілим законам. Загальною рисою своєї Всесвіту Борхес бачив Библиотеку, а себе в ній – Библиотекарем.

В розповіді «Вавилонська библиотека» текст отримує

черты концептуального философского образа, отражающего основы художественного мировоззрения писателя. «Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными высокими перилами» [1, 274].

Жизнь, по Борхесу, – это путешествие по Библиотеке. Основной закон Библиотеки-Вселенной удивительно прост и бесконечно мудр: «... все книги, как бы различны они ни были, состоят из одних и тех же элементов: расстояний между строками и буквами, точкой, запятой... Библиотека всеобъемлюща, и на ее полках можно обнаружить все комбинации двадцати с чем-то орфографических знаков... или все, что поддается выражению – на всех языках» [1, 378]. Вселенная – это текст, вмещающий в себя мириады толкований, прошлое и будущее человеческой мысли.

Герои Борхеса живут и действуют по законам «текста», стремясь познать его как единственно возможную реальность. Главный герой рассказа «Пьер Менар, автор Дон Кихота» поставил перед собой необычную задачу – написать «Дон Кихота» так, чтоб новый текст в точности совпал бы с романом Сервантеса. Он не преследовал цель его скопировать или механически переписать – «его дерзновенный замысел состоял в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпали – слово в слово и строка в строку – с написанным Мигелем де Сервантесом» [1, 83].

При этом он стремился «остаться Пьером Менаром и прийти к «Дон Кихоту» через жизнеощущение Пьера Менара» [1, 83]. «Тексты Сервантеса и Менара, – отмечает автор рассказа, – словарно идентичны, но второй почти бесконечно более богат. (Более двусмыслен, сказали бы его недоброжелатели; но двусмысленность – это богатство)» [1, 87].

В предисловии к одному из томов серии «Личная библиотека Борхеса» великий мистификатор ХХ века писал: «Год за годом память создает разнородную библиотеку из книг или отдельных

реалізується у декількох часових вимірах, своєрідних за своєю природою, способами зображення та художніми значеннями.

По-перше, **конкретно-історичний (об'єктивний) вимір часу** роману супроводжує життя родини Компсонів від 1898 року до 8 квітня 1928 року і розкривається через події **фабульного часу** (від Страсної П'ятниці до Великодня 1928 року), через спогади про минуле головними оповідачами роману – трьома братами: Бенджи, Квентіном, Джейсоном Компсонами – та розповідь про ці ж події автором з позицій їхньої старої чорношкірої няньки Ділсі. Перед читачем постає образ фізично і морально звироднілої родини колись славетного аристократичного роду піонерів американського Півдня.

Разом з сімейною хронікою В. Фолкнер створює широке епічне полотно про чи не найдраматичніший з періодів в історії Америки – розквіт та падіння Півдня як самобутнього способу життя та світовідчуття американців. Родинна драма розгортається на тлі історичної драми американського Півдня, у контексті доленосних змін у свідомості народу та родоводі Компсонів від часів заселення долини Міссісіпі у ХVІІ столітті до середини ХХ (у «Додатку» Вільямом Фолкнером цей період датовано: «Компсони – 1699-1945») [2, 373].

Занепад роду Компсонів - це персоніфікована трагедія виродження патріархально-аристократичного Півдня, яка проступає крізь кожну репліку героїв роману, відбивається у їхньому повсякденному житті, визначає ідейно-художню спрямованість твору. Генерація рішучих піонерів, зухвалих завойовників та спритних авантюристів, яка опанувала незаймані терени Півдня і створила власний світ родинних стосунків, феодального добробуту та гармонії з природою, надто швидко пройшла шлях від патріархального до капіталістичного способу життя, від рабовласництва до демократії. На цьому шляху сталося багато втрат і розчарувань, що вело до потурання християнської моралі та встановлення влади чистогану. Ці процеси пройшли крізь свідомість та душу і самого автора, і його персонажів.

справедливим зауваженням Ж.-П. Сартра, покладаючись на сюжет (“У Джейсона та Керолайн Компсонів було троє синів та дочка. Дочка Кедді зійшлася з Долтоном Еймсом, завагітніла від нього і була вимушена негайно шукати чоловіка...”), читач невдовзі помічас, що розповідає зовсім іншу історію [1, 585].

У передмові до роману (1933 р.) Фолкнер підкреслив стрижневе значення категорії часу: “Я побачив, що мирне виблискування струмка має перетворитися на похмурий, суворий плін часу, і цей потік віднесе й сестру, відрве від брата. Так що вона вже не зможе повернутися і втішити; але розлука – це ще не все, далеко не все. Потік ще віднесе її у ганьбу та сором. А Бенджи ніколи не повинен вирости з цієї миті” [3, 22]. Ніколи не повинен вирости Бенджи, аби скорбота втрати не була полегшена з часом через її осмислення, як у Джейсона вона полегшена люттю, а у Квентіна – забуттям.

Багато критиків сприймали категорію часу як ключ до роману Фолкнера. Жан-Поль Сартр стверджував, що “це роман про час – не про якийсь історичний відрізок часу, а про час як такий, у його метафізичному розумінні” [5, 118].

Перша частина, за свідченням Фолкнера, виникла як самостійний твір, потім він написав розділи Квентіна та Джейсона, “аби пояснити перший розділ”. Це не вичерпало його задуму та не вдовольнило “того хиткого почуття, що зникає від передачі словом”. Тоді автор вирішив “від себе”, по-четверте, розповісти цю історію – і знов невловима сутність, почуттєва вичерпність оповіді нібито вислизнула з-під його пера. Але ця “блискауча поразка” його найулюбленішого роману допомогла Фолкнеру “віднайти найглибиннішу сутність” життя [3, 22-23].

Так у його творчу манеру увійшов принцип “багатоокості” [7, 37], що дозволяє створити об’ємну, багатомірну модель людського Всесвіту. Цей принцип (“стереоскопія”) своєрідно продовжується у “хронотопі” роману, дозволяючи побачити “найглибиннішу сутність” у різних часових вимірах.

Категорія часу в романі “Галас і шаленство” Фолкнера

сторони, чтение которых делало нас счастливыми и радость от которых нам было бы приятно разделить с другими...» [8, 581]. Произведения Хорхе Луи Борхеса, как и творение его героя Пьера Меняля, – своего рода палимпсест, где сквозь внешний слой пергамента просвечивают черты «изначальной» рукописи, в свою очередь, таящей в себе множество иных текстов и смыслов.

Образ «текста» в современной литературе полифункционален, его художественное значение раскрывается в структурно-композиционной организации произведения; в создании «авторской маски»; в утверждении «авторитета письма» и относительности истины. Образ «текста» выступает сюжетообразующим и идейно-философским центром, моделью современного сознания мира. Он отображает интертекстуальную природу и стилевой полифонизм современной литературы, включает в себе семиотическую концепцию бытия в постмодернистской литературе, образует мифологему «текста» в современной культуре.

Література

1. Борхес Х. Л. Рассказы: серия «Классики XX века». – Ростов-н/Д: «Феникс»; Харьков: «Фолио», 1999. – 416 с.
2. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.
3. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.
4. Павич М. Хазарский словарь: роман-лексикон. Мужская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб.: Азбука, Амфора. 1999. – 352 с.
5. Пелевин В. Чапаев и Пустота. Желтая стрела. – М.: ВАГРИУС, 1999. – 414 с.
6. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
7. Шервашидзе В. «Имя розы» // Энциклопедия литературных произведений. – М.: Вагриус, 1998. – 656 с.

8. Эйдельман Т. Хорхе Луис Борхес // Энциклопедия. Т.15. Всемирная литература. Ч 2. XIX -XX века / Глав. ред. В. Володин. – М.: Аванта +, 2001. – 656 с.
9. Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 677 с.

історія Півдня з 1699 до середини 40-х років ХХ століття. Долі героїв, перетинаючись у часі та просторі, продовжуються у різних творах майстра, утворюючи єдиний “часопростір” фолкнерівської саги про Південь Америки, на зразок “Людської комедії” Бальзака.

Час є концептуальною категорією творчості Фолкнера. Письменник “прагнув сконцентрувати до мінімуму власне індивідуальне знання світу так, аби можна було взяти і потримати на долоні все водночас” [7, 36]. Правда як всеосяжність життя кожної миті, де людина є часткою єдиного життя, стає формулою буття, за Фолкнером.

“Часопростір” його романів – це синтез минулого й сучасного в єдиному акті народження майбутнього: “Для мене справа честі, - писав Фолкнер, - умістити все в одну фразу – не тільки теперішнє, а й все минуле, від якого воно залежить і яке триває, оволодіваючи сучасним мить за миттю” [7, 37].

Фолкнерівський Всесвіт утворюється через одномоментність співіснування свідомості та підсвідомості, міфу та дійсності, ілюзії та реальності. “Всеосяжність життя включає і минуле, і архетипну ментальність, і соціальну історію, і природу, і індивідуальний спадок кожного, і сучасну реальність в її багатовимірності... І тут історія Півдня, спресована в часі і сконцентрована локально, виявилася для Фолкнера оптимальною моделлю досягнення надмети” [7, 36].

Задум написати історію звироднілого роду Компсонів виник, за спогадами Фолкнера, як його власна щемлива туга брата, у якого ніколи не було сестри, та батька, який щойно втратив доньку. Нібито з підсвідомості замайорів епізод: старший брат з сестрою бризкаються водою у струмку; вимокло її платтячко, забруднилися від падіння штанці, найменший з трьох братів починає плакати, думаючи, що дівчинку образили; вона виходить на берег, нахилиється, щоб втішити його... Історію розповідає тридцять років потому саме цей брат, який зупинився у своєму розумовому розвитку тоді, у свої три рочки.

Але роман не дорівнює сюжетному тлу оповіді. За

**”ЧАСОПРОСТІР” РОМАНУ В. ФОЛКНЕРА
“ГАЛАС І ШАЛЕНСТВО”:
ДО ПРОБЛЕМИ ХРОНОТОПІЧНОГО АНАЛІЗУ ТВОРУ**

Вільям Фолкнер, лауреат Нобелівської премії 1949 року, є одним з небагатьох письменників ХХ століття, хто створив “власний світ” і розмістив його у певних координатах простору й часу. Після появи роману “Галас і шаленство” (1929) на літературній карті світу з’явилася нова країна з поетичною індіанською назвою “Тихо тече вода по рівнині”, що звучить як Йокнапатофа. Відтоді річковий плін часу стає наріжним каменем художнього світу майстра. П’ятнадцять з дев’ятнадцяти романів Фолкнера саме тут вимірюють простір й час людського буття.

Вигаданий округ Йокнапатофа розташовано Фолкнером на його рідному Півдні Америки, в штаті Міссісіпі, за столицю визначено містечко Джефферсон. І хоча ця країна невелика за розмірами, проте вона добре znana автором, бо увібрала в себе спогади дитинства, життєвий досвід, всю щемливу любов до рідної землі, навчила розуміти людські серця. “Мені б хотілося думати, – говорив Фолкнер, – що світ, створений мною, – це щось на зразок наріжного каменя Всесвіту, що яким би малим не був цей камінь, забери його – і весь Всесвіт впаде в руїни”.

Історія та легенди американського Півдня, перекази його власної сім’ї відродилися на цих художніх теренах. На мапі, складеній автором, зазначено: “Площа: 2400 квадратних миль. Населення: білих – 6298, негрів – 9313. Вільям Фолкнер – єдиний хазяїн і повелитель”.

“Я, – говорив письменник, – можу переміщати цих людей, як бог, не тільки у просторі, а й у часі” [8, 216]. Саме таких пересувань зазнали три основні групи мешканців цього округу: родини аристократів – Компсонів, Сарторисів, Спейнів, Маккаслінів; кілька поколінь родин незалежних трудівників – Сноупсів, Бандренів, Армстідів, Ретліфів; негритянські сім’ї, нащадки рабів Півдня. У численних родоводах обертається по часовому колу

**ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»
В ЛИТЕРАТУРЕ ХХ ВЕКА**

Среди «сквозных» тем мировой литературы традиционно выделяют тему «маленького человека», заключающую в себе один из парадоксов художественного мышления: перевернутую модель человеческого величия. Эта категория в искусстве опирается на философско-психологическую саморефлексию личности, попытки определить свой микро- и макростатус в окружающем мире. Определение «маленький» предполагает палитру оттеночных и подтекстовых значений: от социальной и моральной незащищенности человека в обществе до трагического оксюморона, объединяющего ничтожность и величие человеческого бытия.

Образ «маленького человека» в литературе объединяет довольно разнородных героев, общность категории определяется чаще всего тем, что они занимают одно из низших мест в социальной иерархии, и это детерминирует их психологию, общественный статус и модели поведения. Зачастую они страдают от глубокого внутреннего конфликта, скрытого от поверхностного взгляда за непримечательным образом жизни, незначительной общественной ролью. Специфику такого конфликта определяют амбивалентные чувства героя: униженность в соединении с острым чувством несправедливости, лояльность по отношению к обществу с уязвленной гордостью и обидой на окружающий мир, ощущение собственного достоинства и ничтожности в глазах окружающих.

Как прочность цепи определяется по самому слабому из ее звеньев, так мерой нравственной прочности общества в литературе выступает наиболее незащищенный, а значит, и самый ранимый. Образ «маленького человека» в художественной реальности становится пробным камнем великих социальных и духовных проблем общества и времени. В системе образов литературного произведения конфликт зачастую реализуется через противостояние «маленького человека» другому персонажу,

человеку высокопоставленному, аккумулирующему социальные приоритеты и мораль преуспевающей части общества, так называемому «значительному лицу» (по словоупотреблению, принятому в русской литературе после «Шинели» Н.В. Гоголя).

Истоки темы «маленького человека» находятся в глубокой древности: в древней аттической комедии (Аристофан), в позднегреческой литературе (Лукиан, Харитон, Гелиодор). В сатирах Ювенала была использована точка зрения «маленького человека» для обличения моральной деградации власть имущих. Ментальная культура средневекового человека, по своему философско-религиозному характеру во многом близкая мировосприятию «маленького человека», нашла свое воплощение в «Молении Даниила Заточника». Одним из первых произведений европейской литературы Нового времени, посвященных теме «маленького человека», считается «Векфильдский священник» О. Голдсмита (1766), где определились типичные для этой темы сюжетная канва, социально-имущественный конфликт, обличительный пафос.

Особый вклад в художественное и литературоведческое развитие темы «маленького человека» внесла русская литература XIX века. Приоритетная роль в ее разработке принадлежит А.С. Пушкину. Своей вершины эта тема достигает в «Станционном смотрителе» из «Повестей Белкина», именно в реалистической прозе Пушкина завершается идейно-структурная организация образа «маленького человека» как литературно-художественного модуля.

Еще в конце 20-х гг. Пушкин использует маску мемуариста-обывателя, повествующего о ничтожных событиях («Мысли и замечания», «Дядя мой однажды занемог...»), что особенно ярко проявилось в предисловии к «Истории села Горюхина», которое в переработанном виде послужило основой введения «От издателя» к «Повестям Белкина». Эти повести представляют собой записки обыкновенного человека, содержащие пересказы провинциальных историй, способных поразить воображение таких же, как и

РОЗ ДІЛ П КРИТИКА

- **“Часопростір” роману В. Фолкнера “Галас і шаленство”:** до проблеми хронотопічного аналізу тексту
- **Функции «цитатного мышления» в романе Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей»**
- **Принципи гри та акторської маски в романі М. Фріша “Нехай мене звуть Гантенбайн”**
- **Мотивы древнегреческой трагедии в романах В. Набокова и М. Фриша**
- **Пространственно-временные отношения в современном художественном тексте (на материале творчества М. Булгакова и У. Фолкнера)**
- **Поет і світ у художньому осмисленні Віслави Шимборської**
- **Экзистенциальные мотивы в романе Альбера Камю «Чума»**

трагический подтекст. С одной стороны – бессилие перед высшими силами как изначальное условие существования человека, а с другой – осознание этих условий без отчаяния и надежды, но и без смирения. «Маленький человек» становится выразителем философской концепции времени, средоточием проблем современного мира [4, 5].

Вектор идейно-художественной трансформации образа «маленького человека» в литературе ХХ века чрезвычайно широк, зачастую именно он выражает гуманистическую концепцию творчества писателя, наглядно демонстрирует самобытную палитру художественных средств ее реализации в творчестве. Перед лицом всемогущих законов бытия, под натиском социальных экспериментов, агрессии мировых войн и разрушительной силы взаимного отчуждения человек трагически мал и незащищен, но глубина переживаемой им трагедии заставляет читателя думать о его духовном величии.

Литература

1. Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 240 с.
2. Кафка Ф. Избранное: Пер. с нем. / Составл. Е. Кацевой; Предисл. Д. Затонского. – М.: Радуга, 1989. – 576 с.
3. Камю А. Избранное: Пер. с франц. / Составл. и Предисл. С. Великовского. – М.: Радуга, 1989. – 464 с.
4. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. – Л.: Советский писатель, 1980. – С. 245-259 .
5. Сучков Б. Л. Лики времени. – М.: Художественная литература, 1976. – В 2-х т.

рассказчик, обывателей, страдающих от отсутствия каких бы то ни было значительных событий в их жизни.

Русская действительность в «Повестях Белкина» должна была открыться с точки зрения обыкновенного человека, изумленного происходящим, но не отдающего себе полного отчета в его смысле. В соседстве двух взглядов на события – рассказчика и собственно автора – открывается глубинный пласт пушкинского миропонимания, а «маленький человек» становится не только объектом изображения, но и формой изображающего сознания, субъектом художественной рефлексии, закладывая тем самым принципы полифонической прозы второй половины XIX - XX веков.

Образ «маленького человека» Самсона Вырина раскрывается через сквозную для пушкинского творчества тему дороги, которая получает художественное освещение как в сюжетно-композиционном, так и в религиозно-философском плане. Тема жизненного пути стационарного зрителя направляется четырьмя эпизодами из библейской притчи о блудном сыне и соответствует четырем эпизодам истории Дуни. Евангельская притча заканчивается пророческим прощением Отцом раскаявшегося отступника-сына, в котором узнается греховный род человеческий. Пушкин, вопреки читательскому ожиданию, переосмысливает развязку притчи, направляя все внимание на трагическую судьбу Самсона Вырина. Фатальный исход судьбы «маленького человека» осознается читателем на уровне высших духовных законов.

В 40-е годы XIX века образ «маленького человека» претерпевает значительную внутреннюю трансформацию, усложняется и становится в ряд главных литературных героев современности. В жанре повести, рассказа, физиологического очерка были разработаны с разных сторон внешний и внутренний облик «маленького человека», его психологические и социальные черты, всевозможные – преимущественно печально-комические – житейские положения, в которых он традиционно оказывается. Художественные открытия в этой области принадлежат плеяде

выдающихся русских писателей: Н.В. Гоголю, М.Е. Салтыкову, Н.А. Некрасову, Д.В. Григоровичу, Я.П. Буткову, Е.П. Гребенке. Своей художественной вершины эта линия русской классической прозы достигает в гениальном творчестве Ф.М. Достоевского («Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Двойник» и др.).

Главное изменение, которое претерпел «маленький» герой в их творчестве, состояло в том, что он все более приобщался к процессу мучительного самосознания, осмысления трагической судьбы отдельного человека в преддверии глобальных перемен ХХ века.

На рубеже веков активно формируются новаторские художественные принципы, призванные найти адекватные формы выражения противоречивых процессов сознания и подсознания личности, неоднозначных чувств и предчувствий, интуитивного осознания неразрешимости конфликта отдельной личности и окружающего мира.

Тема индивидуальной трагедии личности становится концептуально значимой в свете новой эстетической системы – модернизма. В центре произведений писателей-модернистов находится человек, который ищет смысл бытия, прислушиваясь к собственным переживаниям и становясь как бы обнаженным нервом эпохи. Сквозь индивидуально-конкретное писатели ищут вечные законы бытия личности, сквозь подчеркнутую условность художественной действительности – самобытность восприятия мира каждым отдельным человеком, и, прежде всего, творцом. Таковы герои Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Пруста, В. Вулф, А. Камю, Г. Гарсиа Маркеса и др.

Самобытно преломляя в своем творчестве традиции реалистической школы европейской литературы XIX века, Дж. Джойс создает портретную галерею своих земляков-дублинцев в период острого социального кризиса в Ирландии (сборник рассказов «Дублинцы»). Перечитывая Джойса, невольно сравниваешь его «маленьких» героев с чеховскими персонажами: все те же мелкие клерки, что влачат свое жалкое существование в

сравнением в предикативном значении или метафорой («мы как срубленные деревья»). Путаность и беспомощность сознания своего героя, размытость его пространственно-временной ориентации Кафка выражает через «поток сознания». Часто через передачу гипертрофированных образов подсознания, через язык «сновидений и наваждений» проступают образы-конструкции душевных состояний отчужденного человека. Парадоксальное переосмысление получают в творчестве Ф. Кафки «вечные образы» («Сельский врач», «Ночью», «Прометей», «Посейдон», «Правда о Санчо Панса» и др.).

К середине ХХ века в освещении темы «маленького человека» усиливаются экзистенциальные мотивы, получая самобытную художественную интерпретацию в творчестве писателей Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. Беккета, Э. Ионеско, У. Голдинга, А. Мердок и др. Показательно, что концептуально значимым для своего творчества писатель-экзистенциалист Альбер Камю избрал образ античного героя Сизифа, приговоренного богами к вечной и безнадежной попытке бессмысленным трудом.

Судьба «маленького человека» ХХ века проходит мифологическое переосмысление (эссе «Миф о Сизифе»), а его образ получает концептуально иное значение. Спускаясь к подножью горы, Сизиф Альбера Камю осознает несправедливость выпавшей ему доли, и сама эта осознанность уже является его победой. «Пролетарий богов, бессильный и бунтующий» [3, 353], свой труд превратил в обвинение их несправедливости и свидетельство мощи не смиренного духа. Герой Камю слишком мал, чтобы спорить с судьбой, и в то же время он велик в своем презрении к богам; он ни на что не надеется, но и ни с чем не смиряется. «И нет такой судьбы, – пишет Камю, – над которой нельзя было бы возвыситься с помощью презрения» («Миф о Сизифе») [3, 353].

Образ «маленького человека» ХХ века амбивалентен по своему художественному значению. Столкновение в его внутреннем значении двух противоположных начал и сообщает ему

иллюзорности которой он сомневается: «Кажется, что они просто скатились на снег, слегка толкнуть – и можно сдвинуть их с места. Нет, сдвинуть их нельзя – они крепко примерзли к земле. Но, поди ж ты, и это только кажется» [1, 186].

Классический мотив в раскрытии темы «маленького человека» – это бесправие личности перед властью и законом. Из социально-исторического ракурса Франц Кафка переводит эту проблему в философско-метафизический план. «Закон» в образной системе его творчества – мистически величественный, пугающе непостижимый и абсолютно недоступный. Он становится центральной категорией, по отношению к которой и раскрывается статус героя как «маленького человека». Этот мотив прослеживается не только в притчах Ф. Кафки («Перед Законом», «Посейдон» и др.), но и в новеллах («Приговор», «В исправительной колонии»), и романах («Процесс», «Замок»).

И постановка проблемы, и ее художественное решение в творчестве Ф. Кафки подчеркивает тщету и абсурдность поиска Закона, что правит миром и человеком. «Все стремятся к закону... Как же так получается, что за много лет никто, кроме меня, не искал к нему доступа?» – задает вопрос стражу Закона герой притчи («Перед Законом»). За мгновение до смерти, измотав себя в попытках пробиться к Закону, он получает ответ: «Здесь никто и не мог получить доступ, так как вход был предназначен только для тебя. Сейчас я пойду и закрою его» [1, 186].

В творчестве Франца Кафки расширяется парадигма традиционных художественных средств и приемов создания образа «маленького человека» за счет введения элементов фантастики – так появляются его инварианты: человек-мост («Мост»), человек-насекомое («Превращение»), человек-дерево («Деревья») и др. Раскрывая безликую сущность «маленького человека» перед Законом Абсурда, автор активно использует прием деперсонализации. Среди его героев – Никто-Никто, Йозеф К., Землемер К.; часто собирательный образ «маленького человека» выражен местоимением «мы» в соединении с неожиданным

пыльных конторах; люди в «футлярах»; пошлые нувориши; интеллигенты, прозябающие без приложения своих сил и возможностей; женщины, задыхающиеся без любви.

Типологически близким чеховскому произведению «Толстый и тонкий» является рассказ «Облачко» из сборника «Дублинцы», где двое бывших приятелей ведут себя в соответствии со своим новым социальным статусом. Один преуспел и всячески демонстрирует это, а другой так и остался ничем, и теперь взирает на преуспевающего с подобострастием. А по сути оба пошли и ничтожны. Типологические связи в освещении темы «маленького человека» просматриваются и в других новеллах Джойса: «Несчастный случай» близок к чеховской «Даме с собачкой», а в «Личинах» просматривается «пошлость пошлого человека» из рассказа Чехова «Смерть чиновника».

По мере повествования Джойсом отчетливо раскрывается иной, более глубокий смысл «портрета дублинских обывателей»: перед читателем вереница духовных мертвецов, для которых основой существования стали взаимонепонимание, немота, отчуждение людей друг от друга и мира, скорлупа эгоизма и себялюбия. Помимо социального разоблачения автор ведет нас к нравственному «прозрению». Ключевым стал рассказ дублинского цикла «Мертвые», где внешне респектабельный и самоуверенный Габриэль Конрой по сути оказывается духовным вырожденцем, фикцией.

Джойс раскрывает не только социальную несостоятельность своего героя, но подвергает его еще более важной проверке – экзамену на человечность. Название рассказа совпадает с логическим выводом читателя о духовной смерти героя и в то же время наводит на размышление о тлетворном влиянии «футляра» в жизни «маленького человека», нашедшем свое гениальное воплощение в творчестве А.П. Чехова.

В своеобразной «энциклопедии» модернизма – романе Джойса «Улисс» – образ «маленького человека» обретает новую художественную парадигму и предопределяет логику

интерпретации этой темы на новом этапе развития литературного процесса. В центре повествования – один день из жизни типичного «маленького человека», агента рекламного отдела одной из дублинских газет Леопольда Блума. Во внешнем плане образа все предельно обыденно, узнаваемо и представлено как универсальная формула «один из нас». Однако великая «одиссея» – виртуальное путешествие сквозь время и пространство – совершается именно им 16 июня 1904 года, в центре Дублина, и вместе с тем – в центре мироздания.

Для раскрытия внутренней реальности своего героя – и вместе с тем Человека вообще – Джойс отказывается от традиционных для жанра романа приема описания, портретных характеристик, экспозиции, диалогов. Он передает движение мыслей, фиксирует мельчайшие детали потока сознания, передает внутренние монологи, имитируя в структуре фраз перебои мысли, напластование фраз, порой не договаривая слова или отказываясь от знаков препинания.

Автор активно использует мощный художественный потенциал интертекстуальных образов, аллюзий и реминисценций для воссоздания бесконечно богатого внутреннего мира своих героев. Именно в субъективной реальности Блум уподобляется странствующему Одиссею, Мэрион – Пенелопе, а Стивен – Телемаху, и все они вместе – само человечество в бесконечном пространстве и времени.

Сама система аналогий придает структуре романа единство. Но обращение Джойса к Гомеру позволяет открыть в «маленьком человеке» ХХ столетия вечные начала, присущие человеку испокон веков. В каждом из нас продолжается великий круговорот истории, драматическое бегство от себя к самому себе, открытие мира и человека, «хождение по мукам» и восхождение к истине. «Мы должны воспринимать жизнь такой, какой мы ее видим, – отмечает Джойс в своем труде «Драма и жизнь», – мужчин и женщин такими, какими встречаем их в повседневности, а не заимствовать их образы из призрачного мира сказаний. Форма вещей меняется,

как меняется земная кора... но бессмертны страсти, непреложные человеческие истины – неизменны, они одинаковы для века героев и для века научного» [1, 23].

Новаторское осмысление образа «маленького человека» гениально представлено и в творчестве Франца Кафки, которого, наряду с Джойсом и М. Прустом, по праву считают «отцом модернизма». Его герой – пасынок особой художественной реальности, где индивидуальная трагедия отчужденности растворена в добротном и размеренном обывательском существовании общества.

Магический реализм его прозы основан на точном реалистическом изображении заурядной сцены, сквозь которую проступает фантастическая конструкция духовной трагедии незаметного в своей обыденности человека.

Лирический герой притч Кафки становится средоточием душевной боли как единственно возможной, с его точки зрения, формы бытия человека в мире. «Если посмотреть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле...» [2, 389]. Крушение – в обстоятельных деталях реального происшествия и внутренней безысходности его жертв – представляет собой экзистенциальную метафору человеческой жизни. А исповедальная риторика лирического героя притчи «Железнодорожные пассажиры» исполнена трагической мудрости и метафизической отстраненности: «Что мне делать?» или «Зачем мне это делать?» не спрашивают в этих местах» [2, 389].

Образ «маленького человека» Франца Кафки затерян в толпе, которая порой может показаться накрепко спаянной, а порой – навеки разобщенной индивидуальным одиночеством. Не подлежит сомнению лирического героя лишь иллюзорность и того, и другого утверждения. «Ибо мы как срубленные деревья зимой» – это начальная фраза притчи «Деревья», которая представляет собой аргумент в размышлении лирического героя. С кем он ведет дискуссию? Возможно, с самой жизнью, и в подлинности, и в

учителя дописує роман; Маргарита переживає триумф любови і перемогу над «прежньої життя». Роман Мастера робить головних героїв причастними до святих дарів Істини, розкриває персонажів в подлинному світлі.

Сложная структурно-семантическая организация текста произведения М. Булгакова предопределила появление ряда новаторских приемов, регулирующих пространственно-временные отношения внутри единого текста. Остановимся на выделенном нами приеме повтора фразы при переходе на новый временной уровень, который сближает романы Булгакова и Фолкнера. Дискуссия с неизвестным иностранцем на Патриарших прудах об исторической подлинности существования Иисуса внезапно переносит героев и читателя из Москвы конца 20-х годов в иное время – периода правления римского императора Тиберия и его наместника в Иерусалиме прокуратора Понтия Пилата. Первая глава «Никогда не разговаривайте с неизвестным» завершается, а вторая – «Понтий Пилат» – начинается со смежной фразы (ниже подчеркнутой), которая развивается далее в ином временном контексте и вводит в произведение первый из трех фрагментов романа Мастера о суде Понтия Пилата над Иешуа:

«– И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем акцент его почему-то пропал: – Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...» [1, 346].

Таким же способом осуществляется обратный «переход» от ершалаимских событий (гл. 2) назад, к московским (гл. 3): *«...Пилат двинулся дальше, устремляясь к воротам дворцового сада, а за ним двинулся легат, секретарь и конвой. Было около десяти часов утра» //*

«– Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор...» [1, 370].

Второй фрагмент романа Мастера вводится от лица другого персонажа, пациента психиатрической клиники Стравинского

Він постійно живе у *незгоді з часом*: небога часто запізнюється до столу і затримує трапезу, Джейсон женеться за Квентиною та її кавалером – і не наздоганяє, його випереджають грабіжники і виносять з дому вкрадені Джейсоном у своєї ж племінниці гроші, втікає з-під його варти дочка Кедді, щоб повторити хибний шлях її матері. І скрізь він не встигає.

Оповідь спирається на конкретно-історичний вимір часу. Навіть Джейсонові спогади дуже прозоро відтворюють непринадні події дитинства, отрочства та відверто підлі вчинки його дорослого життя. Образ Джейсона має тісні типологічні зв'язки зі славетними героями світової класичної літератури, такими як: Сомс Форсайт з «Саги про Форсайтів» Голсуорсі, Іудушка Головлєв з роману «Господа Головлєви» Салтикова-Щедрина, Домбі з роману «Домбі і син» Діккенса та ін.

Носієм істини в романі, за Фолкнером, є його улюблена героїня – чорношкіра Ділсі, в образі якої відбилися спогади автора про його любов няню Кароліну Барр. «Ділсі, кістляволиця, терпляча і невгамовна, – писав Фолкнер, – стала символом *майбутнього*, де їй судилося самотньою пічною трубою височіти над руйнами сім'ї» [3, 23]. Не випадково остання частина роману датована 8 квітня 1928 року (за реальним календарем це неділя) і асоціюється зі світлим християнським святом подолання гріхів та смерті через Христове Воскресіння – Великоднем.

Четверта частина роману «Талас і шаленство», де розповідь ведеться автором з позицій Ділсі, вже не містить минулого, всі події та роздуми належать саме тому часу, в якому зараз живе і безперервно клопоче Ділсі: відзначає на власні копійчини день народження Бенджи, наступного дня веде його до Великодньої служби, ходить за хворою господинею, готує їжу, захищає Квентіну та чорношкірого Ластера від Джейсона. Її самодостатність дозволяє без остраху казати йому правду: «Холодна ви людина, Джейсон, якщо ви людина взагалі».

Попри хибні годинники в усьому домі Компсонів, вона єдина інтуїтивно відчуває, який саме тепер час (коли кабінетні часи б'ють

п'ять, вона виправляє помилку і каже, що насправді вісім годин). З відчуття реальної миті теперішнього часу, в якому перебуває Ділсі, й виростає майбутнє: “Ділсі стала берегинею цієї родини без жодних сподівань на нагороду: вона робила для неї все, що було в її силах, і зігрівала її в цьому любов до безпомічного хлопчика-ідіота”, – писав про неї Фолкнер [3, 137].

Саме такий образ справжньої людини й втілює гуманістичний ідеал письменника. Про Ділсі та її дітей В. Фолкнер сказав пізніше у “Додатку” до свого роману: “Вони вистояли”.

У Нобелівській промові Фолкнера, просякнутою вірою в майбутнє людини, є рядки, що якнайкраще підходять до його улюбленої героїні Ділсі: “Я вірю, що людина не тільки вистоїть, вона перемаже все. Вона безсмертна, тому що вона має душу, дух, здатний до співчуття, самопожертви і довготерпіння”.

І разом з Фолкнером ми віримо, що Людина вистоїть. У неї є Майбутнє.

Література

1. Фолкнер У. Собрание соч. В 6-ти т. – Т 1. Сарторис. Шум и ярость: Романы: Пер. с англ. – М.: Художественная лит., 1985. – 591 с.
2. Фолкнер У. Звук и ярость: Роман / Пер. с англ. И. Гуровой. – М.: ООО “Издательство АСТ”, 2001. – 416 с. – (Зарубежная проза ХХ века).
3. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. Пер. с англ. А. Николюкина. – М.: Радуга, 1985. – 488 с.
4. Анастасьев Н. Владелец Йокнапатофы (Уильям Фолкнер) / Предисл. Н. Пока. – М.: Книга, 1991. – (Писатели о писателях) – 415 с.
5. Грибанов Б. Фолкнер. – М.: Молодая гвардия, 1876. – 352 с.
6. Денисова Т. Вільям Фолкнер, якого читати нелегко, а не читати не можна // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України, 1997. – № 12. – С. 53-58.
7. Денисова Т. Літературний процес ХХ сторіччя у США // Вікно

категория времени и новаторские приемы его отражения отчетливо перекликаются с фолкнеровским произведением.

Три основных мира «Мастера и Маргариты» – древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский – у Булгакова не только связаны между собой, диалектически нерасторжимы, но и обладают собственной шкалой времени. В потустороннем мире оно вечно и неизменно, как бесконечно длящаяся ночь на Великом балу у сатаны (в ином измерении времени все действие проходит в полночь, за то время, когда часы бьют двенадцать раз). В ершалаимском мире господствует время прошедшее, а события московские поданы в настоящем времени.

Древний ершалаимский мир открывается через булгаковскую интерпретацию библейских событий: суда Понтия Пилата и казни на Лысой горе Иешуа Га-Ноцри в пятницу, 14 нисана. Наиболее вероятное время ершалаимских событий, по мнению современных исследователей, – 29 год [3, 311]. События московских глав, как считает исследователь творчества Булгакова Б. Соколов, происходят ровно через 1900 лет, 5 мая 1929, и в пародийном, сниженном виде повторяют ершалаимские.

Роман Мастера, разделенный на три целостных фрагмента, «врывается» в ход московских событий, предопределяя ход их развития и судьбы героев. Ершалаимские сцены последовательно «рассказаны» главными героями булгаковского произведения: Воландом – незримым свидетелем происшедшего во дворце Ирода; Иваном, которому приснились события казни Иешуа на Лысой горе под влиянием успокоительной инъекции в клинике Стравинского; Маргаритой, с упоением перечитавшей после Великого бала сатаны две последние главы из спасенного ею романа Мастера.

Различные нарративные инстанции, через которые представлен роман Мастера, не изменяют его целостную стилистику, а скорее меняются сами. У загадочного профессора на Патриарших исчезает «иностранный акцент»; Иван прозревает духовно и становится учеником Мастера, а после смерти своего

Часто внутренний монолог вторгается в объективные события фабульного времени, в реплики героев романа: «... был педантичен в этом, как старая дева, отвечивал и отмеривал дозу по особому рецепту. Помнил этот рецепт наизусть, и только с одним человеком поделился им, а именно с *Да У нас было Как ты могла забыть Подожди сейчас я напомню тебе...*» (курсив и знаки автора. – Н. Н.) [4, 440].

Порой поступки героя понятны лишь с позиций потока его мышления, внешне же они выглядят немотивированными, абсурдными. Так, пошлое высказывание одного из его друзей Квентин воспринимает как оскорбление в адрес сестры Кэдди, поскольку объективное и внутреннее время для него слились в единый образ действительности. Поэтому пощечину, внезапно нанесенную Квентином своему приятелю, окружающим трудно логически объяснить.

Время приобретает новые оттенки значения для Квентина: время бытия и небытия, к последнему стремится в суицидальном порыве юноша. Он борется со временем и со всем, что ему принадлежит. Часы, течение реки, солнце, сама жизнь с ее греховностью выступают сторонниками времени. Смыть позор сестры и свой собственный грех возможно, лишь победив время, окунувшись в небытие.

С приближением трагической развязки все труднее разделить различные временные уровни; «время бытия и небытия неразделимы в сознании героя» [2, 54]. Объективные события уступают место диалогам с отцом, сестрой, которые для героя более значимы, чем действительность. «У Фолкнера диалектика времени основана на нерасторжимой связи прошлого и настоящего, постоянном воздействии прошлого на настоящее и будущее. Человек – воплощение своего прошлого, он рождается им и определяет его» [2, 54].

Время создания романа «Шум и ярость» удивительно точно совпадает со временем начала работы над еще одним великим романом ХХ века – «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, где

в світ, 1999. – № 5 (8). – С. 33-37.

8. Денисова Т. Роман і романісти США ХХ століття. – К.: Дніпро, 1990. – 363 с.
9. Затонский Д. Уильям Фолкнер – новеллист // Затонський Д. В наше время. – М.: Сов. писатель, 1979. – 431 с.
10. Николоюкин. А. Человек выстоит. Реализм Фолкнера. – М.: Художественная лит., 1988. – 303 с.
11. Руднев В. Словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
12. Faulkner W. The Sound and the Fury. – Published by Vintage. - Great Britain, Bookmarqe Ltd, Croydon, Surrey, 1995.

**ФУНКЦИИ «ЦИТАТНОГО МЫШЛЕНИЯ»
В РОМАНЕ ДЖ. СТЕЙНБЕКА
«ЗИМА ТРЕВОГИ НАШЕЙ»**

Отличительной чертой литературы ХХ века является ее обращенность к различным художественным пластам прошлого и настоящего, ее погруженность в диалог культур. Интертекстуальный характер современной литературы предопределяет высокую концентрацию цитат, аллюзий, реминисценций. Цитата, в узком смысле, (от лат. cito – привожу, провозглашаю) – дословный отрывок из другого текста. В широком смысле – это апелляция текста к различным дискурсам. В таком понимании цитата – универсальный принцип художественного творчества, вне которого немыслима сама литература.

Р. Барт отмечает, что в каждом тексте «другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей среды. Каждый текст представляет собой новую ткань, созданную из старых цитат» [8, 226]. Являясь «необходимым предварительным условием любого текста» (Р. Барт), интертекстуальность не сводится к проблеме реконструкции исходных источников и авторитетов или же художественной декорации текста.

Актуальным вопросом современного литературоведения становится проблема функционального значения цитирования в его различных формах. Современные исследователи, среди которых У. Бройх, М. Пфисер, Б. Шульте-Мидделих, рассматривают цитирование как литературно-стилистический прием. Другие литературоведы понимают цитацию как одну из форм интертекстуальности – глобальной категории современной литературы, и, особенно, эстетики постмодернизма и постструктурализма.

Идея интертекстуальности возникла в ходе широко

сменил Ластер. Такой прием – повтора фразы, ключевого слова, понятия, ощущения, зрительного или слухового образа, места событий – является доминантным в «Евангелии от Бенджи» (В. Руднев) и характеризует новаторство прозы У. Фолкнера. Повторяющимися образами, с помощью которых осуществляется переход во времени, являются засохшие цветы, дыра в заборе, ручей, луг, тепло печки, туфелька, имя Кэдди и др.

В первой части романа автор использует категорию настоящего и прошедшего времени, которые переплелись в причудливой игре сознания Бенджи, приобретя метафизическую нерасчлененность «застывшего мгновенья». Слабоумный Бенджи (автор как будто остается вне текста!) в потоке мышления оперирует грамматической категорией прошедшего времени для констатации текущего мгновенья и, наоборот, эпизод далекого детства входит в его поток сознания в формах настоящего времени; часто внутри одного монолога употреблены разновременные глаголы: «Кэдди достала коробку, поставила на пол, открыла. В ней полно звезд. Я стою тихо – и они тихо. Я шевельнусь – они играют искрами. Я замолчал» [4, 359].

Если повествование Бенджи в силу особенностей его восприятия времени хаотично и многопланово, то в главе от Квентина, старшего брата семьи Компсонов, оно сводится к двум аспектам – реально происходящему (2 июня 1910 года, канун его самоубийства) и мысленным диалогам с его сестрой Кэдди и отцом. Категория времени приобретает объективное и субъективное значение. События в реальном мире для Квентина имеют лишь внешнее, преходящее значение, истинный смысл происходящего отражен в мыслях о сестре. Главенствующим становится субъективное, внутреннее время. Специфику внутреннего времени подчеркивает сам Фолкнер, выделяя в тексте внутренний диалог курсивом, не употребляя знаков препинания, ставя в один ряд воспоминания о реальных событиях в жизни Квентина и надуманные им под тяжестью порочного влечения к сестре.

своеобразие хронотопа главной части романа.

Автор не регулирует подсказками время каждого конкретного эпизода, сохраняя аутентичность восприятия мира своего героя. Так, фабульное время «прорезано» семнадцатью (исследователи насчитывают от 5 до 17 самостоятельных фрагментов) эпизодами из прошлой жизни семьи Компсонов, относящимися к наиболее драматическим страницам семейной летописи выморочного аристократического рода.

Способом связи при переходе от одного временного уровня к другому выступает ассоциация. «В «Шуме и ярости» Фолкнер впервые разработал принцип повторяемости конца одного эпизода и начала следующего, который затем получил развитие в романе «Город». Ассоциативность переходов от эпизода к эпизоду в «Шуме и ярости» иногда лежит на поверхности (повторение одного и того же слова, одной и той же фразы, мысли), иногда не прослеживается столь наглядно, подчиняясь ходу своей внутренней логики» [2, 51].

Таким способом построена первая часть романа, которую «рассказывает» бессловесный Бенджи. Так, проходя мимо сарая, он видит шарабан и непроизвольно поток его сознания воскрешает эпизод из далекого прошлого, когда он с матерью ездил в этом шарабане на кладбище:

«Размычался, расслонявился», говорит Ластер. «И не стыдно тебе поднять такой рев». Мы проходим сарай, где шарабан. У него колесо новое.

– Садись и сиди тихо, жди маму, – сказала Дилси. Она подпихнула меня в шарабан. У Ти-Пи в руках вожжи. – Непонятно мне, почему Джейсон не покупает новый, – сказала Дилси. – Дождется, что этот развалится под вами на кусочки. Одни колеса чего стоят» (знаки препинания и курсив автора. – Н. Н.) [4, 335].

«Шарабан» выступает объединяющим ассоциативным образом разновременных эпизодов, слитых воедино. На временную дистанцию между событиями в шестнадцать лет указывает имя давнего «няньки» Бенджи Ти-Пи, которого к моменту действия

распространенной художественной практики во второй половине ХХ века не только в области литературы, но и искусства и культуры в целом. Признавая интертекстуальную природу текста, рассматривая его как «эхокамеру» (Р. Барт), «ансамбль пресуппозиций других текстов» (М. Риффатерр), современное литературоведение рассматривает цитирование (сознательное, бессознательное или автоматическое) как главенствующий принцип художественного мышления. «Для писателей-постмодернистов весьма характерно цитатное мышление, – отмечает И. Ильин, – в частности, Б. Морриссет, определяя творчество А. Роб-Грийе, назвал постмодернистскую прозу «цитатной литературой» [8, 228].

Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель трактуют интертекстуальность как «взаимодействие различных видов внутритекстовых дискурсов» [8, 227], их интересует та же проблема, что и Бахтина – взаимодействие «своего» и «чужого» слова.

М. М. Бахтин писал о взаимодействии различных текстов внутри единого текста, определяя таким образом его диалогическую природу. Взаимодействие «авторского» и «чужого» слова в форме цитаты имеет, по Бахтину, целый спектр значений. «Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т.д. ...была грандиозной» [2, 378]. Одной из древнейших и наиболее распространенных форм изображения «чужого прямого слова» ученый называет пародию [2, 362].

Кроме стилистических функций цитаты, Бахтин выделяет и «миросозерцательную» роль «чужого» слова. Взаимодействие текстов осуществляется не только на языковом уровне, как отмечает Бахтин, но и «распространяется на литературно-творческое понимание языка в процессе художественной практики. Более того, в процессе литературного творчества взаимодействие с чужим языком освещает и объективирует именно

«миросозерцательную» сторону своего (и чужого) языка, его внутреннюю форму, присущую ему ценностно-акцентную систему» [2, 372].

Ж. Жанетт в своей книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982) предложил пятичленную классификацию различных типов (с многочисленными подклассами) взаимодействия текстов, где просвечивает и функциональные значения цитаты.

Во-первых, присутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.) – интертекстуальность.

Во-вторых, отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию – паратекстуальность.

В-третьих, комментирующая ссылка на свой предтекст – метатекстуальность.

В-четвертых, осмеяние или пародирование одним текстом другого – гипертекстуальность.

В-пятых, жанровая связь текстов – архитектстуальность [8, 227].

Проблема функции цитаты в современном художественном тексте связывает литературоведение с частными языковыми науками. Так, И.Г. Гальперин, исследуя стилистику английского языка, видит значение цитат в сопоставлении первичного значения текста и приобретенного в новом контексте, создании смысловой и стилистической антитезы, построении ассоциативного ряда, а также в использовании цитаты в роли эпиграфа [3, 186-189].

Ю. Лотман в своей работе «Текст в тексте» рассматривает структурно-семантическую роль цитаты. Ученый выделяет такое построение произведения, при котором «один текст подается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него специально во фрагментарном виде (цитат, ссылок, эпиграфов и т. д.). Предполагается, что читатель развернет эти зерна синтаксических конструкций в тексте. Подобные включения можно читать и как однородные с обрамляющим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена неперебиваемость кодов текста – вкрапления и

представитель семейства Компсонов – немой и слабоумный Бенджи. Чтобы передать его неспособность логически мыслить, писатель подчеркивает примитивность его восприятия с помощью грамматических приемов передачи времени. Синтаксис его речи предельно упрощен, предложения соединяются в длинные однородные цепи посредством союзов «и», «а». Например: «Я плачу, а внутри у меня что-то делается, и я сильнее плачу, а они меня держат, пока не прошло. И я замолчал. Опять все кружится, и вот яркие пошли» [4, 345].

Бенджи не может улавливать причинно-временные отношения, как не может различать вчера и сегодня, ибо «время было для него не дующим процессом, а застывшим мгновением» [2, 49]. В тексте Фолкнера не только соседствуют, но и образуют целостное художественное пространство разновременные эпизоды. Зачастую присутствуют герои, которые объективно не могут быть в едином контексте; они объединены лишь потоком сознания Бенджи: Кэдди, Ластер, Ти-Пи, Квентин и Квентина.

Показательно, что привычные явления, обусловленные течением времени, приобретают для Бенджи новые значения. Для него нет прямой связи между водой в ручье летом и льдом зимой, поэтому в потоке его внутренней речи появляются алогизмы: «Она разбила воду сверху и приложила кусочек мне к лицу». Его сознание наделяет субъектным значением любые объекты его бытового окружения. Процесс кормления тридцатитрехлетнего «ребенка» воспроизводится в непривычной логике: все движется вокруг Бенджи и его «статического» сознания: «комната надвинулась», «тарелочка ушла», «щербинка показалась».

Наблюдая, как дети играют у ручья, так же, как тридцать лет назад здесь он сам играл с сестрой и братьями, Бенджи переносится в далекое прошлое. Два основных уровня повествования в романе Фолкнера – настоящее время и то далекое, тридцать лет назад, когда хоронили бабушку, сосуществуют до конца главы о Бенджи. Чередование временных пластов, хаотично всплывающих в сознании слабоумного Бенджи, и составляет

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В
СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА
М. БУЛГАКОВА И У. ФОЛКНЕРА)**

Художественный текст ХХ века – явление сложное и в идейно-философском, и в структурно-семантическом, и в лингвистическом аспектах. Развитие современного романа и его многочисленных жанровых инвариантов определило наряду с иными инновациями и новаторскую систему пространственно-временных отношений внутри текста.

Постмодернистская традиция воспринимает «мир как текст», а литературу – как «игру текстов»; она расширяет значение категорий пространства и времени в романе ХХ столетия, создает новые типы пространственно-временных отношений в произведении, обуславливает способы их отображения. Прошлое, настоящее и будущее образуют сложный хронотопический рисунок художественного повествования, порой теряя отчетливые границы определенного времени. Конкретно-историческое, линейное время зачастую трансформируется в циклически замкнутое, мифологическое, а объективное время вытесняется его внутренним, субъективным отображением в сознании героя произведения.

Яркими представителями новаторской интерпретации категории времени в художественном пространстве являются М. Булгаков и У. Фолкнер, практически одновременно введшие ряд приемов, определяющих пространственно-временные отношения различных дискурсов внутри единого текста художественного произведения.

Сложная и на первый взгляд беспорядочная система смешения временных планов получила свое отражение и в названии всемирно известного романа У. Фолкнера «Шум и ярость». Настоящее время, от которого ведется отсчет событий, – пасхальные дни 1928 года. Одним из повествователей является

основного текста, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них» [11, 439].

В современном романе цитата зачастую уже не является «авторитетным словом», введенным в текст в сопровождении ссылки. Ее функциональное значение реализуется в сложном многообразии внутритекстовых взаимоотношений, структурно-семантической организации произведения. Цитатность становится принципом современного художественного текста в различных видах искусства. Наблюдения над функциями цитатного мышления в литературе второй половины ХХ столетия позволяют квалифицировать его как составную часть постмодернистского кода. «Тотальная аллюзивность прозы, приемы скрытой и открытой цитации, порождающей новые ассоциативно-семантические структуры, использование кодов прошлых культур, – отмечает Н. С. Гребенникова, – явление не случайное, и связано с общим тяготением современной литературы к созданию универсальных моделей бытия» [5, 85].

Рассмотрим некоторые функции цитатного мышления на материале романа «Зима тревоги нашей» (1961) американского лауреата Нобелевской премии 1962 года Джона Стейнбека.

В эпиграфе романа автор советует не доискиваться реальных мест и прототипов, а «посмотреть вокруг себя и заглянуть в собственную душу, так как в этом романе рассказано о том, что происходит сегодня почти во всей Америке» [1, 4]. Стейнбек указывает на доминанту внутреннего, метафизического плана повествования, он обращается к универсалиям бытия через создание во внутренней форме романа мифа о человеке ХХ века. Цитаты помогают актуализировать авторскую установку на некий метафизический план повествования.

Внешняя сторона сюжета романа – это история восхождения к вершине «американской мечты» главного героя, рядового американца, продавца продуктовой лавки Итена Хоули. Этот путь лежит через предательство благородных идеалов его семьи. Он всякий раз переступает нравственные нормы, когда речь идет о

возможности обогащения. Он пишет донос на своего хозяина, которого высылают из страны, что дает возможность Хоули завладеть лавкой. Итен подталкивает к трагической развязке спившегося друга детства, ссужая его деньгами, за что тот завещает ему фамильный участок земли. В планах застройки городка Нью-Бэйтаун здесь должен разместиться аэродром, а земля, на которой он разместится, станет «золотой». В руки Хоули плывет долгожданное богатство, а сам он становится одним из «отцов города». «Все это приводит Стейнбека к горькому выводу о том, что деньги являются «источником и сердцевиной нашего характера» [4, 275].

Внутренняя же сторона повествования – это трагедия духовной гибели, «нисхождение в ад» Итена Хоули (инвариант средневекового доктора Фауста, вступившего ради денег в роковую сделку) – разворачивается в аллюзивном поле героя через его «цитатное мышление». «Мирозерцательная» (Бахтин) функция цитат, пронизывающих роман, реализуется в актуализации метафорического плана произведения, где идет противоборство между добром и злом в самом человеке.

Аллюзии-цитаты, представляющие «поток сознания» главного героя, функционируют не только в качестве фрагментарного, но и сюжетообразующего, тематически значимого элемента.

Композиционно-архитектоническая структура произведений ХХ века часто включает цитаты в качестве заглавий, первенство по частотности употребления принадлежит библейским (Дж. Стейнбек «На Восток от Эдема», Ремарк «Возлюби ближнего своего» и др.) и шекспировским цитатам-аллюзиям (У. Фолкнер «Шум и ярость», О. Хаксли «О дивный новый мир», Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», А. Деблин «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» и др.).

Название романа Стейнбека «Зима тревоги нашей» – цитата из шекспировской хроники «Ричард III»; повторяясь в тексте, она как бы предвосхищает духовную гибель главного героя,

1983. – 583 с.

3. Камю А. Миф о Сизифе // Избранное: Сборник. Пер. с франц. / Сост. и Предисл. С. Великовского. – М.: Радуга, 1989. – 464 с.
4. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. – М.: Просвещение, 1975. – 463 с.
5. Набоков В. Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 161-188.
6. Набоков В. В. Приглашение на казнь: Романы / Комментар. О. Драка. – Харьков; Москва: ООО «Издательство АСТ», 1997. – 480 с.
7. Руднев В. Словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
8. Фриш М. Ното Фабер. Роман. – Санкт – Пб.: Азбука, 2000. – 281 с.
9. Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература ХХ века. – М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1998. – 688 с.
10. Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература. Античность. Средние века. Кн. 1, Античность. – М.: Олимп, ООО «Издательство АСТ», 1998. – 512 с.
11. Энциклопедия литературных произведений. – М.: Вагриус, 1998. – 654 с.

возлюбленной, ослепляет себя пряжками с ее платья) [8, 268].

Последовательность дневниковых записей главного героя Вальтера Фабера обрывается накануне его тяжелой операции – у него запущенный рак желудка. Еще одна смерть в момент прозрения, еще одно ясновидение в канун вечной тьмы небытия.

В романе М. Фриша миф и техногенная цивилизация словно вступают в своеобразный поединок, где за мифологическим мировосприятием стоит жизнь, истина, свет, а за технической оболочкой современного мира – тьма, игра обманчивых теней. «Техно-мир» приобретает значение той же камеры обскура, где обитают лишь перевернутые изображения.

Образами света проникнуты предсмертные мгновения Фабера: «Распоряжение на случай смерти... Быть на земле – значит быть на свету... важно только одно: крепко держаться света, радости, созная, что сам угаснешь» [8, 275].

Отныне сердце Фабера будет принадлежать Греции – земле мифологических провидцев и их истин. Он и Ганна навсегда останутся в Афинах: «Я понимаю только, что Ганна после всего, что произошло, никогда больше не покинет Афины, могилу нашего ребенка. «Мы оба здесь останемся – думаю Я» [8, 281]. Эта последняя мысль Фабера является одновременно и итогом его поисков смысла жизни, и ответом механистическому миру. Это символ возвращения к подлинным истокам жизни.

В. Набоков и М. Фриш в своих романах заново осмыслили древний миф о царе Фив и поведали о судьбе Эдипа ХХ века, о его столкновениях с техническим фатумом и роковой любовью, о его попытках полагаться на свою волю и ценить дар острого зрения. Однако истинное зрение – это способность души понять и принять гармонию мира, заключенную в древнем мифе.

Литература

1. Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. – М., 1972.
2. История всемирной литературы: В 9-ти т. Т. 1. – М.: Наука,

нравственную трагедию современного американского общества. Цитатой в названии открывается повествование, этой же развернутой цитатой завершается первая часть романа, образуя сюжетно-композиционную завершенность внутренней метаморфозы главного героя: от «апостола праведности» – до «падшего ангела». Она же обнажает фальшивость духовного мира в семье Хоули в конце произведения.

В начале нравственной эволюции Итена-«праведника» характеризуют многочисленные библейские цитации, введенные автором в его «поток сознания», где они, причудливо переплетаясь с реальностью и его подсознанием, приобретают значение самооценки, самоиронии, саморазоблачения. Не случайно и время начала действия в романе – Страстная Пятница: «Подлые римляне выстраиваются у подножия Голгофы», «Я закрою лавку... и не открою до тех пор, пока не кончится казнь» [1, 5].

Итен Хоули часто ощущает себя незадачливым проповедником, обращаясь к консервным банкам в своей лавке с великими словами: «Внемлите мне, о вы, консервированные груши, маринады и пикули! “Когда же настало утро, собрались старейшины народа, первосвященники и книжники, и ввели Его в свой синедрион”» [1, 14]. Отношения двух разнородных текстов создают иронический тон, квази-библейский пафос. Неодушевленные «слушатели» этой проповеди также безучастны к божественным словам, как и жители Нью-Бэйтауна, как и все американское общество. Они молятся иным богам: «Мы все бьем поклоны Великому Богу Чистогана» [1, 135].

Отсюда самоирония Хоули, ибо он все еще живет в согласии с «устаревшими» в современном обществе принципами чести и добродетели. И поэтому он, образованный человек, наследник аристократического рода, потомок некогда богатых и трудолюбивых основателей этого города, живет как последний бедняк и служит в лавке у итальянца: « “Не плачьте обо мне, – рек Он. – Но плачьте о себе и о детях ваших... Ибо если с зеленеющим деревом это делают, то с сухим что будет?” До сих пор не могу

спокойно слушать. Тетушка Дебора и не подозревала, как глубоко западет это мне в душу» [1, 15].

Каждый персонаж из окружения Итена Хоули подталкивает его к «решительному прорыву» в его жизни ценой «маленьких» компромиссов. Директор банка мистер Бейкер советует использовать деньги шурина; подруга жены Марджи пытается склонить его к близким отношениям; коммивояжер – втянуть в бесчестную сделку за спиной хозяина лавки; приятель Джой Морфи провоцирует ограбить банк, дети и жена требуют материального благополучия, они хотят жить «как все»...

Искушения обступают стеной Итена, но он все еще мыслит библейскими истинами, они врываются без комментариев в поток его речи. Так, на двусмысленные просьбы Марджи обучить ее «слабым сторонам мужчин», Итен отвечает «дщери иерусалимской»: «И когда насмеялись они над Ним, сняли с Него багряницу и одели Его в одежды Его, и повели Его на распятие. Выходя, они встретили одного Кириенянина, по имени Симон, и заставили сего нести крест Его. И пришедши на место, называемое Голгофа, что значит Лобное место...» [1, 21].

Внутренние параллели с Иисусом Христом через цитатное мышление героя приоткрывают нам скрытую от глаз трагедию духовного одиночества Итена Хоули: «И каждый год с раннего детства... только год от году все тяжелее, потому... наверное, что понятнее. Я слышу эти слова, и в них звучит такое одиночество: «Lama sabach thani» («Господи, зачем Ты меня оставил» (древнеевр.) прим. пер.) [1, 31].

Мышление Итена наполнено вкраплениями библейских цитат, которые приобретают контекстуальное значение высоких, но не востребованных в современном обществе идеалов. Цитатное мышление выполняет функцию самохарактеристики героя как «осмеянного пророка», одинокого и покинутого всеми, «неудачника» в глазах общества.

Итен Хоули ведет внутреннюю борьбу с самим собой и с соблазном поддаться греху. Его терзания и внутренняя

правит логика, а миром – технический прогресс. Не случайна и фамилия героя Фабер, которая имеет в немецком языке два значения: «мастеровой» и «творец». Его путь лежит в Старый Свет, в Грецию, где корни этой цивилизации кроются не только в музейных экспонатах, но и открыто опознаются в реальной жизни. В земле древних мифов ему предстоит пройти сложный путь духовного прозрения и из «мастерового» превратиться в «творца».

Здесь миф постепенно становится мироощущением Фабера, сближая с его бывшей возлюбленной Ганной, изучающей греческую мифологию. На землях древней Эллады он становится близким образом трагического Эдипа: «Она говорит о мифах, как мы, люди техники, говорим, например, о законах термодинамики, то есть о законах физики, которые постоянно подтверждаются опытом, - говорит совершенно будничным тоном, не испытывая никакого удивления. И Эдип и сфинкс, по-детски наивно изображенные на черепке вазы, Эринии, или Эвмениды... все это для нее реальность» [8, 204].

Трагическая смерть Сабет и роковое признание Ганны, в том, что Сабет – их с Фабером дочь, преобразуют главного героя, в корне меняют его взгляд на жизнь. Он, всю жизнь полагавшийся на логику и разум, как оказалось, был слеп, а древний миф, сделавший его участником трагедии, открыл глаза. Но даже миф не способен противостоять року: пророчество Тиресия обязательно сбудется: «Ганна всегда знала, что когда-нибудь ее дочка покинет дом; но даже Ганна не могла предвидеть, что в этом путешествии Сабет встретится со своим отцом, который все погубит» [8, 281].

Зрячим Фабер был слеп, а теперь, прозрев, он не нуждается более в лживых глазах: «Зачем мне глядеть в окно? Мне больше не на что смотреть... Я хотел бы одного – чтоб меня вообще никогда не было. Зачем я еду, собственно говоря, в Цюрих? Зачем в Афины? Я сижу в вагоне-ресторане и думаю: почему бы мне не взять вот эти две вилки, не поставить их торчком и не уронить на них свое лицо, чтобы избавиться от глаз?» (Сравним: Эдип у труп

изображение на задней стенке ящика. Мотив древнегреческой трагедии интерпретируется В. Набоковым через современные технические категории «позитив-негатив», прямое и перевернутое отображение. Не случайно, финальный образ романа – это вывернутая наизнанку перчатка циничной любовницы, оставленная после убийства ею Кречмара (древнегреческий мотив отцеубийства в символическом значении!): «На столике, где некогда во дни Аннелизы белела фарфоровая балерина (перешедшая потом в другую комнату), лежала вывернутая дамская перчатка» [6, 166].

История Вальтера Фабера, главного героя романа М. Фриша «Ното Фабер», рассказанная самим лирическим героем в форме дневниковых записок с множественными ретроспекциями, так же, как и судьба Кречмера, не сводится к отдельным проблемам и мотивам. Герои Набокова и Фриша многомерны, динамичны, как и сама жизнь. Они ведомы страстями и полны уверенности в правильности восприятия ими мира. Типологию героев определяет их близость к трагическому прозрению софокловского Эдипа.

В истории инженера Вальтера Фабера многое напоминает древнегреческий миф о фиванском царе Эдипе. Несмотря на иные пространственно-временные декорации, некоторые отличия сюжетного действия (нет «детективного» мотива поиска убийцы отца, инцест главный герой совершает не с собственной матерью, а дочерью и др.) читатель находит эдиповские ассоциации, преломляя древнюю трагедию через новые жизненные обстоятельства. Здесь, как и у Софокла, ведущими являются мотивы рока и судьбы, случайного и вероятного, волевого и фатального, логически объяснимого и непостижимого.

Путешествие Вальтера Фабера (Америка – Европа – Греция – Коринф) в силу цепочки случайностей из логически плановой командировки по делам фирмы превращается в странствие по воле судьбы, навстречу фатальной любви-страсти к собственной дочери Сабет и ее трагическому финалу. Это путешествие начинается с прагматичной уверенности американца Фабера, что человеком

раздвоенность становятся заметными проницательной Марджи. Не случайно, она, гадая на картах, пророчит ему: «Вы у меня будете самой что ни на есть важной персоной. Поняли? Чего ни коснетесь, все превратится в золото». Аллюзия-цитата воскрешает в памяти читателя дар и проклятие мифического царя Мидаса, предвещаая таким образом, что Хоули предстоит пройти тот же путь. Вместе с тем аллюзия создает мифологический подтекст повествования.

«Быть или не быть» преступлению на его совести – вот гамлетовский вопрос, который определяет сущность внутреннего конфликта. Внутреннее состояние героя раскрывается через цитатное мышление, в котором Итон идентифицирует себя с Гамлетом, автоматически вставляя в ответную бытовую реплику слова из знаменитого монолога «Быть или не быть...»:

«– Спать, Спать!

– Уснуть... а если сновиденья посетят?.. Это Шекспир.

– Тебе бы только шутить.

Но я не шутил. Тоска не проходила и все терзала меня, хоть я и не думал о ее причинах и иногда даже спрашивал себя: почему я так терзаюсь? Человек привыкает ко всему, но на это нужно время» [1, 125].

Исход битвы Хоули со своей совестью был решен не в пользу совести, и он воспринимает себя мертвецом в канун Пасхальной Субботы: «Сегодня Христос мертв. Это бывает только один день в году, и вот сегодня вот такой день. И все люди на земле мертвы. Христос сейчас терпит муки ада» [1, 55].

Метаморфоза завершилась, Итон был готов к преступлению: меч был занесен над святой дружбой детства. Продумав до деталей состав своего преступления, не подвластного суду присяжных, Хоули отнес деньги своему другу-пьянице Дэнни с полной уверенностью, что результат не замедлит сказаться. Но еще сейчас он мысленно пытается остановить его: «Не бери их. Они отравлены, Я их отравил!» [1, 155]. Шекспировские аллюзии-цитаты выступают метафорой внутренней борьбы, нравственных мук и раздвоенности героя, и вместе с тем формируют

кульминационную вершину в драме духовного перерождения главного героя.

Торжеством «нового» Итена Хоули завершается первая часть романа; шекспировская цитата выступает образной мотивировкой его дальнейшего жизненного пути, а также поддерживает сюжетно-композиционное равновесие романа: «Проповедь в тот момент не состоялась. Я не мог подобрать текст... Я работал и пел:

Зима тревоги нашей позади,

К нам с солнцем Йорка лето возвратилось.

Я знаю, что это не песня, но все-таки, я ее пел» [1, 160].

Этими словами начинается известная хроника Шекспира. Ричард III – историческая фигура, чьи успехи и победы Шекспир описал еще в «Генрихе IV» и чью трагическую историю завершил в «Ричарде III». Исследователи полагают, что в самом начале своей карьеры Ричард, герцог Глостер, выступал против проявления любого греха, при жизни своего старшего брата Эдуарда IV верно служил ему [9, 204].

Однако в хронике Шекспир описывает его как типичного человека своего времени, неразборчивого в средствах для достижения своей цели, показывает зрителям его тираном, демонстрируя цепь его преступлений. О начале кровавого похода Ричарда за власть свидетельствуют слова-признания из этого же внутреннего монолога:

Решился стать я подлецом и проклял

Ленивые забавы мирных дней.

Накануне решающей битвы, после ночи, в течение которой ему являлись тени замученных им жертв, Ричард провозглашает свой хищнический кодекс бесчестья:

Да не смутят пустые сны наш дух:

Ведь совесть – слово, созданное трусом,

Чтоб сильных запугать и остеречь,

Кулак – нам совесть, а закон нам – меч.

Аллюзия-цитата выступает этическим кредо и героя романа

бархатный мешок, в котором он теперь существовал, давал некий строгий, даже благородный строй его мыслям и чувствам. Гладким покровом тьмы он был отделен от недавней очаровательной, мучительной, ярко-красочной жизни, прервавшейся на головокружительном вираже» [6, 149].

Название произведения не только обыгрывает ключевую эдиповскую категорию «тьма как свет», но и имеет дополнительные оттенки значения: истинного и ложного двоемирия, пытка неведением, мрак подозрений и ложных иллюзий, карикатура на действительное положение вещей.

Кульминационным моментом становится психологическая пытка, приближающаяся по своему цинизму к кощунственной карикатуре: друг и счастливый соперник Горн, обнаженный, сидит перед слепым Кречмаром, упиваясь презрением к обманутому сопернику: «Он (Кречмар) прислушивался, и Горн это знал и внимательно наблюдал отражение каких-то ужасных мыслей, пробегавших по лицу слепого, и при этом испытывал восторг, ибо все это было изумительной карикатурой, высшим достижением карикатурного искусства» [6, 175].

Наиболее ярко мотив подлинного зрения раскрывается в момент смерти Кречмара: потрясенный открывшейся ему правдой о чудовищной лжи своей любовницы, он решается освободиться от ее чар путем убийства Маги. Однако именно Маги оказывается победительницей в трагической схватке за жизнь. За миг до смерти, Кречмар обретает пророческую ясность внутреннего зрения: «Это было не звук дыхания и не биение сердца, а некое соборное впечатление, звучание самой жизни, которое сейчас, вот сейчас будет прекращено, и тогда наступит покой, ясность, освобождение от тьмы... я же все вижу, – что такое слепота? отчего я раньше не знал...» [6, 165].

Термин «камера обскура» закрепился и за физическим прибором начала ХХ века. Он представляет собой примитивную модель фотокамеры: темная коробочка с окошечком для лучей света, которые, преломляясь в объективе, создают перевернутое

зрячим, он не видел многого: «Все, даже самое грустное и стыдное в прошлой жизни, было прикрыто обманчивой прелестью красок, его душа жила тогда в перламутровых шорах, он не видел тех пропастей, которые открылись ему теперь. Да и полно, умел ли он до конца пользоваться даром острого зрения» [6, 149].

Страстное чувство к девочке-женщине перевернуло судьбу Кречмара, разрушив жизнь его жены Аннелизы и дочери Ирмы. Теперь в комнатке умершей дочери обитал ее порочный перевертыш-двойник Магда, предмет разрушительной страсти Кречмара. Атмосфера порока усиливает инцестный мотив – страсти Кречмара к любовнице-дочери, что является своеобразной интерпретацией эдиповских мотивов.

Оказавшись в результате автомобильной катастрофы физически ослепшим, Кречмар все еще видит в своей неверной и циничной любовнице верную Антигону: ее глазами он теперь видит мир, еще не догадываясь, что это замкнутый мир нравственных оборотней и предателей (Магда и Горн): «Не всегда, впрочем, Кречмар мог утешаться нравственными рассуждениями, не всегда удавалось убедить ему себя, что физическая слепота есть в некотором смысле духовное прозрение... Но как только он ловил в кромешной тьме мимолетную пугливую руку и старался выразить благодарность, в нем сразу просыпалась такая жажда ее узреть, что всякая мораль летела к черту, он чувствовал, как надвигается безумие, лицо его дергалось, он мучительно пытался родить свет» [6, 150].

Процесс духовного перерождения слепого Кречмара в ясновидца (так некогда Эдип превратился в ясновидца перед своей смертью в саду Эвменид!) ведет к переосмыслению всей его жизни, творчества. Герой с горечью констатирует, что он был далек от подлинного понимания искусства: «специальностью Кречмара было в конце концов живописное любово-страстие» [6, 150].

Теперь, находясь в полной темноте и замкнутом пространстве («камера обскура» в переводе с латинского означает «темная комната»), он обретает иной строй мыслей: «Плотный

Стейнбека, сделавшего свой губительный выбор. Не случайно предостережение от такого трагического выбора современного общества вынесено в заглавие романа: цитата в названии наполняется метафорическим значением порочной сделки с совестью. Итен Хоули, напевая монолог своего художественного двойника, «alter-ago», внутренне как бы разделяет преступные замыслы Ричарда III. Шекспировского пафоса достигают и предсмертные слова Дэнни: «Вот, дорогой, то, чего ты хочешь». В этот момент Итен пересек последнюю черту и освободился от «гамлетовского» начала своей души.

Вторая часть романа – восхождение к успеху в обществе Итена Хоули ценой сделок со своей совестью. Он без особых мук «сдает» своего хозяина Службе иммиграции и натурализации, втягивается в политические игры «отцов» города. Но, как укору совести, в мыслях ему являются его добросердечная тетушка Дебора, Старый шкипер, те его предки, которые ассоциируются с семейным талисманом – символом доброты и душевного тепла. Итен надеется, что его дочь Эллен сумеет сберечь эту семейную реликвию: «И этот талисман также полон значения для нее, как и для меня. Быть может, именно Эллен сохранит и понесет дальше то, что во мне есть бессмертного» [1, 191].

Проблема цитации в форме плагиата определяет внешний конфликт сюжета второй части романа. Чтобы одержать победу на конкурсе школьных сочинений, сын Итена Аллан, поверхностный и циничный юнец, прибегнул к плагиату. Он скопировал цитаты из речей выдающихся деятелей Америки, хранящихся в богатейшей библиотеке семьи Хоули, и выдал их за собственное сочинение под названием: «Я люблю Америку».

Не случайно шекспировская цитата снова входит в текст романа, но уже в трансформированном виде и с новым значением: «Перед десертом я провозгласил тост за нашего юного героя, пожелал ему счастья и закончил так:

– Зима тревоги нашей позади. К нам с *сыном* Йорка лето возвратилось.

– Это Шекспир, – сказала Элен.
 – Правильно, дурашка, а из какой вещи, кто это говорит и когда?
 – Понятия не имею, – сказал Аллан. – Это одни зубрили знают» [1, 260].

В этом контексте аллюзия-цитата приобретает значение меры подлинности и глубины знаний; с ее помощью читатель предугадывает разоблачение фальсификатора.

Но даже после разоблачения и бесславного падения с вершины успеха, Аллан не видит в своем подлоге нравственного проступка («Все так делают!»), его не пугает фальшивость собственных фраз и чувств. Он винит Элен и грозит убить сестру за донос на него в жюри конкурса.

Именно в поступках детей Итенеу открылась чудовищность его преступления: предательства благородных идеалов своей души. Он готов вершить суд над самим собою. Но не может уйти из жизни, не передав дочери семейный талисман – символ доброго начала и в самом Итене. Он должен вернуться. «Чтобы не погас еще один огонек» [1, 274].

Таким образом, цитаты, наполняющие поток сознания главного героя, выполняют ряд идейно-смысловых и стилистических функций, в частности: сюжетно-композиционной организации романа, актуализации смыслового содержания произведения, формирования аллюзивного и метафорического пространства романа, мифологического подтекста, философского осмысления проблемы: человек между добром и злом. На стилистическом уровне взаимодействие цитаты с авторским текстом образует целый спектр оттеночных и контекстуальных значений, что помогает воссоздать способы его восприятия и оценки действительности, трагическую раздвоенность сознания героя, многоаспектность его самооценки и самохарактеристики.

Литература

1. Стейнбек Джон. Собр. сочинений в 6-ти томах. Т.4. – М.: Правда, 1989.– 492 с.

В. Набокова и М. Фриша, принимая порой фигуральное, символическое значение.

Не менее важным критерием типологизации названных произведений является сквозная тема всего мирового искусства – тема творца и принципов творчества, художественного мировидения. Тема творчества неразделима с духовным прозрением, пророческим ясновидением. Такое понимание основ бытия и делает человека творцом (Тиресий – Эдип – Фабер – Кречмар).

Типологическое сходство романов В. Набокова «Камера обскура» и М. Фриша «Номо Фабер» и древнегреческих трагедий Софокла «Царь-Эдип», «Эдип в Колонне» прослеживается и на уровне близких сюжетно-композиционных элементов, множественных образов-деталей, прозрачных символов (например, изображение царя Эдипа на осколке древней вазы; физическое и фигуральное ослепление героев романов; античные топонимы; кровосмесительная любовь между отцом и дочерью или ее символический вариант – между пожилым мужчиной и девочкой-подростком, воспринимаемой как его дочь).

Роман В. Набокова «Камера обскура» был написан в 1931 году, в английском переводе У. Роя он вышел в Лондоне в 1936, а год спустя сам Набоков сделал новый вариант собственного перевода для издательства Боббс-Меррил, выпустившего его в 1938 году в Нью-Йорке [5, 178].

По мнению исследователя творчества В. Набокова Альфреда Аппеля, «Камера обскура» – первая вещь писателя, в которой задана тема двойничества, хотя сам писатель не видел двойников в образах обманутого и удачливого любовников (Кречмар – Горн). Однако тема двойничества присутствует не столько на уровне героев-соперников, сколько реализуется в бинарной оппозиции категорий слепоты и ясновидения в судьбе и творчестве главного героя – знатока живописи Бруно Кречмара.

Будучи экспертом в области живописи и полагаясь на свой дар острого зрения, Кречмар и не догадывался, что оставаясь

человека всевластному року получает новое философское осмысление в литературе экзистенциализма. «Каждый из нас однажды переживает свою ночь в Гефсиманском саду, – писал философ-экзистенциалист А. Камю. – Но гнетущие силы рассеиваются, когда их опознают и признают. Так, Эдип сперва повиновался судьбе, сам того не ведая. Трагедия его начинается лишь с момента прозрения. Но в тот же самый миг он, ослепший и повергнутый в отчаянье, узнает, что единственная нить между ним и миром – это прохладная ручонка дочери. И тогда он произносит из ряда вон выходящие слова: «Моя старость и величие моего духа побуждают меня, невзирая на столькие испытания, признать, что все хорошо». Эдип Софокла, подобно Кириллову Достоевского, находит формулу абсурдной победы. Древняя мудрость смыкается с новейшим героизмом» [3, 353-354].

ХХ век склонен интерпретировать конфликт трагедии как внутренний: только лишившись физического зрения, Эдип обретает подлинное зрение и подчиняется своей судьбе.

Неразрешимость противоречия между волей Эдипа и его судьбой определяет трагический конфликт произведения античного трагика Софокла и близкие по типу конфликта романы великих романистов ХХ века – В. Набокова «Камера обскура» и М. Фриша «Ното Фабер».

Типологически сходными являются бинарные оппозиции таких ключевых поэтических категорий, как:

- слепоты и зрения;
- света и тьмы;
- неведения во грехе и ясности понимания нравственного проступка;
- диалектики «физической зрячести и духовной слепоты» и, напротив, физической слепоты и духовного ясновидения;
- всемогущества рока и индивидуальной воли героя.

Типологическая связь прослеживается и на уровне ведущих мотивов древнегреческих трагедий, таких, как инцест и отцеубийство, которые трансформируются в творчестве

2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. Гальперин И. Г. Стилистика английского языка. На англ. языке. – М.: Высшая шк., 1977. – 332 с.
4. Б. Гиленсон. Джон Стейнбек / Зарубежные писатели. Библиогр. слов. В 2 ч. Ч. 2. М-Я / Под ред. Н. П. Михальской. – М.: Просвещение, 1997. – 448 с.
5. Гребенникова Н. С. Зарубежная литература ХХ века. – М.: Владос, 1999. – 128 с.
6. Денисова Т. Н. Нариси історії літератури США ХХ ст. // Вікно в світ. – № 5(8), 1999. – 192 с.
7. Денисова Т. Н. Роман и романисти США ХХ століття. – К.: Дніпро, 1990. – 363 с.
8. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
9. Квиннел П., Джонсон Х. Кто есть кто в творчестве Шекспира. – М.: Дограф, 1996. – 279 с.
10. Мулярчик А. С. Спор идет о человеке: О литературе США второй половины ХХ в. – М., 1985.
10. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – 634 с.
12. Moore H. T. The Novels of J. Steinbeck. – 2 ed. – Post Washington (N. Y.), 1968.

**ПРИНЦИП ГРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАСКИ
В РОМАНІ М. ФРІША
“НЕХАЙ МЕНЕ ЗВУТЬ ГАНТЕНБАЙН”**

Категорія гри з давніх давен є центральною у драматичному мистецтві та в теорії драми. У сучасній літературі драматургічні принципи активно проникають у прозові твори, а епічні – збагачують драму (згадаємо “епічну драму” Б. Брехта або “вселенський театр” Ф. Дюрренматта). Взаємовплив літературних родів та жанрів веде до оновлення змісту та форми як художньої літератури, так і мистецтва в цілому.

Особливого естетичного значення набуває принцип акторської гри в романній прозі ХХ століття. Роман “Нехай мене звать Гантенбайн” (1964) вважається чи не найскладнішим з усього, що створив Макс Фріш, “майстер пластичного втілення абстрактних проблем сучасного світу” [6, 15]. Тут проблеми народження драматичної гри, сутності та природи акторської творчості набувають надзвичайно важливого значення, що і визначає структурно-семантичні особливості роману. “Зв’язок фрішевської прози з театральним, ігровим, артистичним поза сумнівами. У “Нехай мене звать Гантенбайн” з цим стикаєшся на кожному кроці як у сфері змісту, так і у сфері форми” [3, 332].

Чи не найголовнішим стає питання про акторську гру людини та “іншої людини” в ній самій, про драматичні колізії між особистістю та думками про неї суспільства. У романі набуває художньої довершеності тема змінюваності людської свідомості, насильно чи добровільно вдягненої маски, ролі, яку нав’язує суспільство та примушує повсякчасно грати; свідомої життєвої позиції, що може і повинна замінити штучність ролі.

У 60-ті роки європейські письменники активно експериментували з формою роману (Н. Саррот, А. Роб-Гріє у Франції, Х. Хайсенбюттенель, Ю. Бекер у Німеччині та ін.). Роман Фріша “Нехай мене звать Гантенбайн”, новаторський за своєю суттю, сприйняв нові віяння в літературі, але не залишився тільки

прорицателю Тиресию, но слепой мудрец медлит с раскрытием тайны Эдипа.

Эдип оскорбляет недоверием пророка Тиресия. Для него Тиресий – «слепец», зрячий лишь до наживы. Но знающий истину Тиресий отвечает Эдипу словами, в которых одновременно отражены будущее наказание героя и суть его призрачной мудрости: «Зряч теперь, а будешь слеп».

Открывшаяся истина поразила Эдипа: он отцеубийца и кровосмеситель. Сбылось ужасное предсказание, вопреки его дерзким попыткам уклониться от длани судьбы: «Зевс! – воскликнул Эдип. – На что решил ты обречь меня! Неужели зрячим был не я, а слепой Тиресий!» [4, 436].

Почему же Эдип ослепил себя? «В мифе об Эдипе действует особая диалектика зрения как слепоты и слепоты как зрения. Об этом хорошо пишет Я. Э. Голосовкер. Эдип видел своего отца, видел свою мать, но тем не менее совершил все эти поступки, а слепой старец Тиресий знал всю эту историю зарарее от начала до конца. Стало быть, внешнее зрение ничего не стоит. Так пусть его не будет вообще. И Эдип выкалывает себе глаза, чтобы отныне видеть все внутренним зрением» [7, 171].

Самоослепление Эдипа, невольного отцеубийцы и кровосмесителя, «становится метафорой осмысления им правды и собственного неведения: «Ясным стало все теперь! Свет белый, вижу я тебя в последний раз!». Вся структура «Царя-Эдипа» становится тем самым своеобразной метафорой «поиска истины», перехода от мнимого к истинному знанию» [10, 430-431].

В этом отчаянном поступке Эдипа – проявление чувства ответственности свободного человека; оно свидетельствует о трагической несовместимости поведения героя с существующими нравственными нормами, «но неведение, сопутствующее нравственным преступлениям Эдипа, делает абсолютно неприемлемой в толковании трагедии идею его субъективной вины и божественного возмездия» [2, 359].

В ХХ веке проблема противостояния индивидуальной воли

виртуально, символічно. Великие мастера слова, среди которых В. Набоков и М. Фриш, вступаая в диалог с Софоклом и его бессмертными трагедиями о царе Эдипе, открывали новые грани не только древнего образа, но и ментальности современного человека.

«Царь Эдип» – одна из лучших трагедий древнегреческого драматурга Софокла (поставлена в Афинах между 430-425 гг. до н.э.). Она посвящена одному из самых мрачных мифов античности, в основе которого кровосмесительный брак и отцеубийство. Эта трагедия рока с богатым человеческим содержанием дала обширный материал для ее художественной интерпретации в истории мировой литературы. Аристотель считал ее лучшей из всех трагедий; на этот сюжет в эпоху античности писали трагедии Ликофрон, Юлий Цезарь, Сенека Младший; в эпоху Ренессанса – Боккаччо и Ганс Сакс, в эпоху классицизма – П. Корнель, позднее - Драйден, Вольтер, на рубеже XIX и XX века – Гофмансталь. Экранизацию трагедии в XX веке осуществили Ж. Кокто, П. Пазолини [11, 537].

Мифологический образ Эдипа в трактовке Софокла во многом отличается от предшествовавших архаических версий (у Гомера в «Илиаде» и «Одиссее», в киклическом эпосе – в «Эдиподии» и «Фиваиде»), где нет мотива родового проклятья. Но именно такая версия мифа как нельзя лучше отвечала софокловскому пониманию *трагического героя*, всегда являющегося сосредоточием всех неразрешимых противоречий.

В «Эдипе-царе» это противоречие реализовано в теме «мудрости-неведения» Эдипа и в симметричном ей мотиве «зрячести-слепоты». Всеведущим мудрецом представлен Эдип в начале трагедии. Эта мудрость обыгрывается значимой для Софокла этимологизацией имени его героя от глагола со значением «видеть / ведать» [10, 430].

Чтобы спасти город от чумы, Эдип приказывает разыскать осквернителя Фив – убийцу царя Лая, еще не ведая, что убийцей является он сам. За истиной он обращается ко всеведущему

экспериментом. Читач звик у традиційній літературі до усталеного образу-характеру. “У Фріша ж в одну оболонку образу заховано декілька облич-масок, що змінюються поперемінно і вкрай несподівано” [4, 368].

Гра стала провідним принципом твору, драматичне перевтілення – основою поведінки героїв, акторська маска – способом взаємних стосунків, а розуміння множинності ролей в житті кожної людини – головною ідеєю твору. “Нас нібито пускають за лаштунки, – зауважує Д. Затонський щодо жанрової специфіки цього роману, – дозволяють бути присутнім на репетиції, де режисер імпровізує мізансцени, змінюючи все мимохідь – декорації, костюми, репліки виконавців” [3, 332].

Ігрову природу людського життя якнайкраще доводить театр: актор відчуває множинність свого “Я”, складність стосунків між різними іпостасями своєї особистості, драматизм внутрішнього протистояння різних “Я”, рольових і особистісних. У поясненні до першого видання роману “Нехай мене звать Гантенбайн” Фріш спробував викласти публіці головну ідею свого нового твору: “Особистість – це сума різних можливостей, на мою думку, необмежена сума, але така, що впливає з біографії. Лише варіанти показують незмінну суть” [8, 182].

Ключ, що відмикає структуру книги, міститься у фразі: “Я примірюю історії, як одяг!” Пригадується назва новели швейцарського класика Г. Келлера “Плаття створюють людей” [4, 368]. Отже, “Нехай мене звать Гантенбайн” – роман ігрових варіантів. Він складається з окремих історій, оформлених як невеличкі замальовки, оповіді, які доповнюють або виправляють одна одну, повторюються, співпадають. Немає певного сюжету, немає взагалі чогось певного, епізоди змінюються, все пливе і вражає лише своєю реальністю.

З’єднує увесь цей калейдоскоп лише головний герой, анонімне “Я”. “Єдина повноправно діюча особа – оповідач. Усі інші персонажі – похідні від його фантазії” [4, 368]. Цей нарратор і вигадує усі історії, змінюючи їх, як вбрання, граючи, як актор,

різні ролі й проживаючи кілька життів. Гра постає ідейною доміантою твору, де життя осмислюється як гра, а гра – як життя.

Принцип гри, що реалізується у романі Макса Фріша, має декілька функціональних значень. *По-перше*, це – відтворення складної структури особистості людини. Головний герой існує ніби у трьох обличчях: це і Гантенбайн, і професор Фелікс Ендерлін, і чех Свобода. Але їх пов'язує одна жінка – актриса Ліля.

Чи йдеться тут про одну й ту ж саму жінку? Важко сказати. Ліля може бути і науковим співробітником, і венеціанською графинею, вона також може бути і дочкою ельзаського банкіра, галантерейника чи пуританського священика. Її зв'язки з трьома героями теж неможливо визначити остаточно. Гантенбайн грає роль її чоловіка, Ендерлін – її коханця, а Свобода – колишнього чоловіка. За своїм бажанням розповідне “Я” змінює ці ролі, утворюючи невимушену гру недомовок.

У різних драматургічних варіантах життя загадкового нарратора інтерпретується одна й та сама проблема – взаємовідносин між чоловіком і жінкою. Ніколи раніше – ні в п'єсі “Дон Жуан, або Любов до геометрії”, ні в романах “Штіллер” і “Номо Фабер” – Фріш не торкався таких глибоких психологічних основ цих стосунків, яких торкається анонімно “Я”, що ховається, змінюючи маски. Це не спроба зображення і співставлення еротичного досвіду, це безпристрасний погляд в глибини душі чоловіка. Тому головні мотиви усіх історій та замальовок повторюються: ревності, шлюб, невірність, щастя та скорбота.

Щоб уникнути тривіальності і не перетворити їх на кліше, Фріш оформлює усі ці мотиви в цілісні сюжети, що за своєю суттю є драматичними замальовками, філософсько-психологічними п'єсами. Разом з тим вони утворюють певну ідейно-філософську та сюжетно-композиційну єдність, і через це неможливо відокремити першу роль від останньої, тому твір складається з них, як велика мозаїка з маленьких шматочків.

Така форма надає головному “Я” певної переваги: один чоловік не може грати по відношенню до однієї й тієї ж жінки усі

МОТИВЫ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА И М. ФРИША

*...физическая слепота есть в
некотором
смысле духовное прозрение
В. Набоков*

«Мифы не живут сами по себе, – писал великий философ-гуманист ХХ века А. Камю. – Они ждут, чтобы мы дали им плоть и кровь. Пусть хотя бы один человек на свете откликнется на их зов – и они напоят нас своими неиссякаемыми соками. Наше дело – сохранить их, сделать так, чтобы сон их не оказался смертным сном, чтобы стало возможно воскресение» [3, 371].

Мифологические мотивы издревле питали литературу и искусство, возвращаясь к читателю сквозь столетия в новой интерпретации и заставляя вновь и вновь осмысливать первоосновы духовного бытия, архетипы человеческого сознания.

Миф об Эдипе является едва ли не самым востребованным мировой художественной литературой, искусством, философией и психологией. В. Руднев назвал его «визитной карточкой культуры первой половины ХХ века». Современная литература, по его мнению, «переписала всю мировую литературу с точки зрения Эдипового комплекса», который в свою очередь стал темой для множества художественных переосмыслений [7, 368].

Эдипов комплекс – одно из ключевых понятий психоанализа З. Фрейда, отсылающих к мифу о царе Эдипе, который по ошибке убил своего отца Лая и так же по ошибке женился на своей матери, царице Фив Иокасте. Фрейд писал: «Судьба Эдипа захватывает нас только потому, что она могла бы стать и нашей судьбой... Но, будучи счастливее, чем он, мы сумели с той поры, поскольку не стали невротиками, отстранить наши сексуальные побуждения от наших матерей и забыть нашу ревность к отцу» [7, 368].

Литература ХХ века наполнена сюжетами, связанными с Эдиповым комплексом, не только прямо, но и опосредованно,

проявом яскравої реалізації принципів гри та акторської маски, що виконують у творі різні функції: 1) відтворюють багаторівневу структуру особистості головного героя; 2) розкривають проблему самовідчуження людини, що виражається у втраті нею автентичності; 3) ставлять питання про хибні соціальні ролі та маски, нав'язані суспільством, що примушують людину зректися свого справжнього “Я”; 4) вмотивовують проблему морального вибору; 5) надають широкій проблематиці роману глобального загальнолюдського змісту; 6) виступають новаторським художнім прийомом у контексті гри як глобального принципу життя.

Макс Фріш, розглядаючи вчинки уявних персонажів, доводить свою думку про те, що сучасній людині, яка перевантажена усілякою інформацією та забобонами, традиціями та досвідом, психоаналізом та модою, неможливо зберегти органіку власної натури, обрати себе, підкоряючись тільки емоціям та розуму. Гра у різні ролі, за Фрішем, має навчити нашого сучасника того, що найвагоміша роль у житті – власна, тотожна внутрішньому світу особистості, а найяскравішою акторською маскою має стати справжнє обличчя людини.

Література

1. Фриш М. Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1991. – В 3-х т.
2. Затонский Д. Романист Макс Фриш // В наше время. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 304-336.
3. Зарубежные писатели. Библиогр. слов. В 2 ч. Ч. 2. М – Я / Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1997.
4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
5. Павлова Н. Человек вопрошающий // Фриш Макс. Номо Фабер. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
6. Павлова Н., Седельник В. Швейцарские варианты: Литературные портреты. – М.: Сов. писатель. 1990.
7. Hage V. Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt-Reinbek, 1983.

ролі, які можуть існувати. Він не може одночасно бути її чоловіком і тим, з ким вона цьому чоловіку зраджує; теперішнім супутником життя і колишнім чоловіком. Але усі ці ролі належать Чоловіку, це варіанти одного образу. Завдяки фантазії реалізується бажання зустрітися з коханою жінкою в усіх можливих життєвих обставинах. Те, що є особливим для кожного любовного зв'язку, набуває значення спільного для взаємовідносин Жінки і Чоловіка взагалі. Таким чином, принцип гри допомагає Макс Фрішу надати цій проблемі глобального змісту.

По-друге, гра має наочно показати болючі моральні та соціальні проблеми сучасної людини. Фіктивний оповідач стоїть перед вибором: або цілком відокремитися від реальності та увійти у світ фантазії, або зберегти свій зв'язок з цією реальністю, сподіваючись, що його вигадки дадуть йому відчуття цілісності особистості. Те, що герой буде змушений обрати останнє, не викликає сумнівів. Отже, те, що розпочиналося як чиста фантазія, стає методом розпізнання схеми події, прихованої у фіктивній реальності. Коли ця схема отримує реальне втілення, тоді можна буде дослідити особистість оповідача і анонімне “Я” стане нарешті ідентичним саме собі. Так письмовий виклад подій стає способом самопізнання людини, засад її мислення, способу сприйняття навколишнього світу, самореалізації у суспільстві та автентичності особистості.

Гра у різні біографії – це лише один з варіантів, що “показують незмінну суть людини”, за Фрішем. А незмінною суттю заплутаних біографій Ендерміна, Гантенбайна та Свободи є втрата ними цілісної особистості, самовідчуження. Якщо це характерно “маскам”, то, можливо, ця проблема стосується також головного “актора” – анонімного “Я”, яке таким чином намагається досягти втраченої гармонії. Принцип гри допомагає Макс Фрішу досягнути парадоксальної мети, до якої він завжди прагнув: “...показати суть особистості, яка при цьому залишається білою плямою, обриси якої окреслені сумою фікцій, можливих для цієї особистості” [8, 183].

По-третє, принцип гри реалізується у формальних засобах роману, а саме у новаторських художніх прийомах, що дозволяють Фрішу сатирично і гротескно зобразити недоліки сучасного суспільства. Так, наприклад, Гантенбайн після автомобільної катастрофи починає грати роль “сліпого”, аби не бачити та не знати зайвого. “Сліпий” чоловік свідомо не помічає крізь темні окуляри зрад та брехні своєї дружини Лілі. “Сліпий” непомітно веде занедбане господарство і підбирає загублені дружиною речі. “Жарт затягується, і сліпота лишається єдиним доступним Гантенбайну способом існування” [4, 369]. Але цей образ значно збагачує задум автора: “Сліпий – це той, хто мимоволі приймає людей такими, якими вони хочуть здаватися, той, перед ким легко грати роль” [6, 15].

І за допомогою цієї фігури в романі легко відокремлюються правда і брехня – починаючи з брехні людей про самих себе і закінчуючи широкомасштабною політичною брехнею. “Він зустріне пана, який тільки-но говорив про свободу культури, і запитає, чи не знаходиться в залі також інший пан, який грав таку ж значну роль за часів Гітлера, і не побачить, що пан цей той самий” [1 (2), 224].

Про моральний занепад сучасної людини, амбівалентність її свідомості свідчить М. Фріш і таким епізодом з роману. Герой пригадує про незначний, на його думку, випадок, який трапився у 1942 році під час односторонньої відпустки зі служби на швейцарсько-німецькому кордоні. В Альпах він раптом зустрів чоловіка, в якому одразу ж впізнав гордовитого представника фашистського рейху. Ніяких причин для сутички між ними не було. Однак, пізніше оповідач дізнався, що саме в цьому районі і в цей час проводилися обстеження місцевості з метою можливого розміщення фашистських концтаборів.

Чи був той незнайомий альпініст одним з присланих сюди “спеціалістів”, невідомо. Але герой потім мучився докорами сумління, що здійснив таємну капітуляцію перед реальністю, вирішивши сховатися в світі уявлень та масок. “Коли я прокинувся,

мабуть, від холоду, я злякався думки, що промайнула в моїй голові: я зіштовхнув цього чоловіка зі скелі, я знав: я цього не зробив. Але чому, власне? Мені це не наснилося зовсім, я лише прокинувся з чіткою думкою: поштовху долоні, коли він нахилився над рюкзаком, було б достатньо” [1 (2), 243].

Фріш вважає, що життя – це зміна ролей, і кожної миті людина робить моральний вибір разом із новою роллю. Так, спираючись на паличку, Гантенбайн з’являється в залі суду, де лише він один може довести невинність людини, що підозрюють у вбивстві. “Сліпий” бачив, як підозрюваний годував лебедів в той самий час, коли здійснювався злочин. Аби врятувати людину, Гантенбайн повинен вийти з ролі та виконати обов’язки, які диктують моральні норми. Але герой знову невловимий, з тією ж м’якою, безпорадною посмішкою сліпого, він залишає зал суду, так і не сказавши правди. Таким чином, гра для нього перетворюється на зручний спосіб уникати складних ситуацій і конфліктів, які потребують від людини слідування певним моральним нормам, принциповості та відповідальності за свої вчинки. Гантенбайн – це маска моральної атрофії та конформізму, “він пристосується до будь-якої ролі, нав’язаної обставинами чи власною вигодою” [6, 17].

Сатира Фріша спрямована не лише на конкретного Гантенбайна, а проти соціального типу конформіста, що капітулює перед незручною складністю життя і уособлює страх перед відповідальністю. “Світ йому будуть представляти таким, яким він є в газетах, і, вдаючи, наче він вірить цьому, Гантенбайн зробить кар’єру. Брак здібностей може його не турбувати; світові потрібні такі люди, як Гантенбайн, які ніколи не говорять, що вони бачать, і керівники будуть його дуже цінувати; матеріальні наслідки не забаряться. Відмовлятися від своїх поглядів чи хоча б змінювати їх лише тому, що він бачить речі, які спростовують його погляди, Гантенбайн буде остерігатися, щоб не вийти зі своєї ролі. Він зробить політичну кар’єру...” [1 (2), 223].

Отже, роман Макса Фріша “Нехай мене звать Гантенбайн” є

що спільна інтровертність була духовним вивільненням” [1, 234].

Ще у 1965 році Ч.Д. Фрімен видав своєрідну антологію “чорного гумору”, включивши туди твори Т. Саузерна, Дж. Річі, Д. Донліві, Е. Олбі, Ч. Сіммонса, Л. Селіна, Д. Парді, В. Набокова, Д. Хеллера, Т. Пінчона, К. Нікербокера і свої власні. Серед засад, що об’єднують цих літераторів, перш за все - “неприйняття внутрішньої і зовнішньої політики уряду. Водночас митці зневірилися у лібералізмі і в інших прогресивних суспільно-політичних течіях. А звідси – всезагальне висміювання, всезаперечення” [6, 22].

Виникнення і розквіт “чорного гумору”, на думку Т. Денисової, пов’язані з контркультурою, з так званими “новими лівими” – як з їхньою світоглядною платформою, так і з естетичною. Саме з літератури “чорного гумору” починається художня практика постмодернізму в США, а згодом і її теоретична рефлексія у культурі та літературознавстві.

Постмодерна парадигма яскраво втілилася в романі Дж. Хеллера “Уяви собі картину” (1988 р.), з яким вперше познайомилися читачі в Україні у 1998 році. Традиційна реалістична література вважала хронологічний час провідником сюжетної оповіді, незмінну людську психологію – суб’єктом характеристики, а конкретну реальність речей – об’єктом і першоосновою художньої оповіді. Ці категорії певною мірою переосмислені у названому романі Хеллера. Тут децентрованість твору, розпад цільності світосприйняття, оригінальна просторова форма, різні дискурси перетинаються у провідній ідеї - іронічному сумніві щодо існування остаточної істини, про яку казав ще Сократ (“Я знаю, що я нічого не знаю”!) і яка стала наприкінці ХХ століття провідною, концептуальною категорією естетики постмодернізму.

Аналізуючи **постмодерністську природу сучасного твору**, представник контркультури Р. Сукеніку зазначав у книжці “Смерть роману та інші історії”: “Сучасний письменник – письменник, що гостро відчуває життя, частиною якої він є, - змушений починати з певної стартової позиції: реальність як така не існує, час не існує,

Івана Бездомного. Епізод казни Іешуа, навеяний розповіддю Мастера, являється йому во сне: *«После лекарства, напоившего все его тело, успокоение пришло к нему, как волна, накрывшая его... и ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...»* [1, 498].

Заключительные главы романа об Іешуа «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение» представлены через образ Маргариты. Ради спасения своего возлюбленного она стала ведьмой, королевой на балу у сатаны, и, получив в награду от Воланда сожженную Мастером рукопись, теперь *«могла Маргарита шелестеть листами тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: – Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город...»*. Приемом повтора фразы автор в данном случае соединяет потусторонний и ершалаимский миры.

Ета цитата повторюється в тексті булгаковського роману декількома разами: вона з’являється на єдиному уцелевшій від вогню сторінці рукопису Мастера; ці слова, схоже на молитву про спасення коханої, повторює Маргарита. Цей фрагмент, як пароль, цитує Азазелло у Кремльовській стіні, доводячи ошеломленій героїні свою належність до нечистої сили: *«– Мерзавец! – отозвалась та, оборачиваясь, и тут же услышала за собой голос рыжего: – Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли всякие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней...»* [1, 552].

М. Булгаков, як і У. Фолкнер, використовує не тільки повтор фрази, але і ключового слова, мотива, що з’єднує в тексті різночасні рівні (наприклад, кінець гл. 29-початок гл.30): *«Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза. Воланд перестал быть видим во мгле»*.

«– Ты знаешь, – говорила Маргарита, – как раз когда ты заснул вчера ночью, я читала про тьму, которая пришла со Средиземного моря... Мне кажется, что и сейчас будет дождь. Ты

чувствуешь, как свежее?» [1, 690]. Повторюючі слова: «тьма», «мгла», «гроза»; мотив потопа и обновления мира.

Булгаковский мир, как и мир Фолкнера, един; он не «распадается» на прошлое, настоящее и будущее, а, скорее утверждает их неразрывность, взаимообусловленность, спроецированность в вечность. Не случайно на последних страницах романа встречаются главные герои всех трех миров – Мастер и Маргарита, Воланд и его свита, Иешуа и прощенный им «пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Отныне все они объединены вечностью.

Література

1. Булгаков М. А. Избр. произв.: В 2 т. Т.2 / Сост. и коммент. Л.М. Яновской. – К. : Дніпро, 1989. – 750 с.
2. Николюкин А. Н. Человек выстоит. Реализм Фолкнера. – М.: Худож. лит., 1988. – 303 с.
3. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 1997. – 592 с.
4. Фолкнер У. Собр. соч. В 6 т. Т.1. Пер. с англ. / Вступ. статья П.Палиевского; Коммент. А. Долинина. – М.: Худож. лит., 1985. – 591 с.

приносятся у жертву тупих воєначальників, які прагнуть зробити кар'єру у той час, коли вирішується доля світу» [5, 313].

У «Поправці-22» не просто присутні окремі гротескні образи, але й гіперболізована, зміщена уся художня панорама, що концентрується навколо образу капітана-бомбардира Йоссаріана, який ненавидить насильство і прагне дезертирувати з армії США під час Другої світової війни. Успіх роману був надзвичайним. Його було екранізовано Р.Альтманом, згодом на його основі було створено телесеріал. Вагомість першого літературного досвіду визначається й тим, що в ньому були створені оригінальні засади поетики Дж. Хеллера, відкриті власні прийоми відтворення дивакувато-абсурдної дійсності другої половини ХХ століття [2, 507-509].

У *поетиці* Дж. Хеллера переважають фантазмагоричні моделі навколишнього світу, перетинаються підкреслено серйозні ситуації з абсурдністю їхнього сенсу, що й створює ефект «чорного гумору». Хеллерівський сміх стає способом захисту особистості від нищівної сили суспільного механізму. Серед добре знаних в Україні творів митця такі романи, як «Поправка-22», «Щось трапилося» (перекл. у 1978), п'єса «Ми бомбардували Нью-Йорк» (1968).

Саме у 70-ті роки ХХ століття в літературі США набуває свого розквіту школа так званого «чорного гумору». «Хоча формального об'єднання таких різних письменників, як У. Берроуз, Д. Барт, Д. Донліві, Д. Бартельм, С. Елкін, К. Кізі, К. Воннегут, Д. Хеллер, У. Геддіс та ін. не існувало, їхня своєрідна спорідненість сьогодні загальноновизнана. І базується вона на самоіронічному висміюванні хворого світу» [1, 239].

Тридцять років потому, аналізуючи творчі новації, бунтівну атмосферу власної творчості та творчості своїх друзів - письменників-шістдесятників США й СРСР - відомий американський поет А. Гінзбург писав: "... є інтерес до відкритої форми певного стибу, спонтанного письма, руйнації форми в поезії та прозі. В цьому сенсі була спільна інтровертність... Я би сказав,

**ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОГО
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТВОРУ
У ПЕДАГОГІЧНОМУ ВУЗІ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ДЖ. ХЕЛЛЕРА
“УЯВИ СОБІ КАРТИНУ”)**

Багатокультурний простір сучасної американської літератури залучає читача не тільки до гострих тем та проблем багатоголосі, соціально різнобарвної Америки, але й надає можливість прилучитися до провідних тенденцій постмодерністського мистецтва, простежити шляхи розвитку романного жанру на рубежі ХХ і ХХІ століття.

Серед сучасних митців, чия творчість увібрала у себе новітні тенденції світового літературного процесу, все частіше називають Джозефа Хеллера (народ. у 1923 р.). Його філософсько-естетичні погляди формувалися під впливом трагічних подій другої світової війни, свідком яких він став у складі американських ВПС у Європі. Цей досвід втілювався у його подальшій творчості, зокрема, у першому і найбільш відомому романі “Поправка-22”

У повоєнні роки Дж. Хеллер навчався літератури у Нью-Йоркському (у 1948 р.), згодом у Колумбійському та Оксфордському університетах, де йшов до власної концепції сучасного роману, шукав свій шлях у літературі. По закінченні навчання (у 1950 р.) Хеллер деякий час вів викладацьку діяльність у коледжі штату Пенсильванія, згодом прийшов до журналістики і почав працювати у відомому американському часописі “Макколл” [5, 313].

Же перший роман “Поправка-22” (1961) приніс всесвітню відомість Дж. Хеллеру і поставив його у число найзнаменитіших письменників США. Успіх роману посилювався під час в'єтнамської авантюри американської армії, відповідно до зростання антивоєнних настроїв у суспільстві. “Зображена в романі дійсність виявляється настільки абсурдною, що у якийсь момент саркастичний сміх, який супроводжує чи не кожний епізод книги, раптово змінюється на щемливу тугу, тому що людські життя

**ПОЕТ І СВІТ У ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ
ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ**

ХХ століття у польській поезії відзначено появою цілого сузір'я видатних майстрів, чиї твори збагатили не тільки вітчизняну, але й світову культуру. Серед цих імен Леопольд Стафф, Юліан Тувім, Казимір Вежинський, Юзеф Лободовський. Свідченням найвищого рівня сучасної польської поезії стали літературні Нобелівські премії Чеслава Мілоша (1980 р.) та Віслави Шимборської (1996 р.).

Поза всякими сумнівами, особистість В. Шимборської посідає особливе місце у світовій літературі, а її творчість належить до кращих здобутків поезії ХХ століття. Нобелівський комітет, визнаючи її талант, присудив їй премію “за поезію, яка з граничною точністю описує історичні і біологічні явища в контексті людської реальності”.

Вірші поетеси перекладено 36 мовами у 18 країнах світу. В СРСР були лише окремі добірки віршів В. Шимборської та статті про її творчість у часописах російською та українською мовами. Проте з поезіями видатної майстрині слова добре знайомі справжні шанувальники її таланту, які очікували на кожен нову публікацію.

Перші її вірші з'явилися в “Иностранной литературе” у 1967 році у перекладі Асара Еппеля, у 1973 році Віслава Шимборська разом з її чоловіком письменником Корнелем Пилиповичем була гостею редакції “ИЛ”, пізніше вірші польської поетеси друкувалися на сторінках “ИЛ” у 1974, 1978 (у перекладах А. Еппеля) та у 1994, 1996 (у перекладах Н. Астаф'євої) роках. З творчістю В. Шимборської українських читачів у 90-ті знайомили такі поважні часописи, як “Всесвіт”, “Дніпро”, “Березіль”, а також окремі вітчизняні видання її віршів у перекладах Н. Сидяченко та С. Шевченка.

Але й цей невеличкий обсяг публікацій у недавні часи

давався через величезні зусилля справжніх знавців поетичного мистецтва сучасності, через заборони на імена, узгодження з “думкою товаришів з країни”, перевірки їх на політичну лояльність через дипломатичні та партійні канали. Подібні правила витримувалися ледь не до кінця 80-х років. Прізвище Шимборської було занесено у так звані “чорні списки”, що потім потрапляли до рук “кураторів культури”. Перекладачеві та редактору часопису доводилося виявляти наполегливість, мужність, а подекуди вдаватися до хитрощів, аби “просунути” в номер вірші неблагонадійної авторки.

Проте на батьківщині, у демократичних колах, за словами М. Рябчука, Віслава Шимборська уособлювала “певний рівень моральної поведінки, на який взорувалася польська інтелігенція” і з якого зроста етика “Солідарності”. Поетеса, не вагаючись, підписувала протести проти арештів дисидентів у країнах соцтабору, висловлювалася у підтримку свободи та демократії у кризові періоди народовладдя у Чехословаччині та Польщі. Попри усі зусилля “приручити” свободолюбну поетесу було неможливо.

Цілком закономірно, що кількість публікацій у 70-80-ті роки в нашій країні була обмеженою. Наслідком такого ставлення стала певна деформація читацького уявлення про літературний процес у Польщі та цінність творчості багатьох сучасних письменників, що відбилося на існуючих довідниках, підручниках з зарубіжної літератури та посібниках для вчителів літератури. Тож, “Литературный энциклопедический словарь” (1987), підручники з історії зарубіжної літератури ХХ століття для філологічних спеціальностей вузів (Зарубежная литература ХХ века: Учеб. для вузов/ Л. Андреев и др. – М., 2000 та деякі інші підручники) не містять статей про багатьох видатних польських митців, представлених у більш ранніх довідниках, серед них і польська Нобеліатка Віслава Шимборська, яка є уособленням гідності поета й таланту справжнього митця.

Віслава Шимборська народилася 2 липня у містечку Курнік, що у Польщі, у 1948 році закінчила Ягелонський університет.

- деконструктивізму / Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. XI (2/97). – С. 54-61.
 3. Денисова Т. Літературний процес ХХ сторіччя у сторіччя у США // Вікно в світ. – 1999. – № 5(8). – С. 5-75.
 4. Денисова Т. Сучасність як доба в літературі США. // Слово і час. – 1998. – № 4-5. – С. 64-69.
 5. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 255с.
 6. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.
 7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
 8. Пинчон Т. Ентропія // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 179-192.
 9. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-ИНИОН, 1999. – 319 с.
 10. Хассан І. Культура постмодернизму // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 99-111.

поетику тексту через інтертекст. За Ріффатером, будь-який твір є результатом трансформації певного вже існуючого, освяченого традицією текстового об'єкту. Трансформація складається з двох протилежних ситуацій – “розгортання” (expansion) та “обертання” (conversion) [1, 214].

Інтертекстуальний аналіз поетичного твору є важливим компонентом постмодерністського літературознавства і практики аналізу художнього тексту у вузі та школі, своєрідною антитезою до текстуального аналізу і водночас його інваріантом. Інтертекстуальний аналіз наголошує на таких основних проблемах (хоча й не обмежує напрями та критерії міжтекстового діалогу):

- художніх архетипів, цитат та їх функції у поетичному тексті;
- типологічних сходжень та відмінностей поетичного тексту та текстового об'єкту на різних рівнях художньої традиції;
- зв'язків тексту з артефактами та фактами соціокультурного життя;
- типів взаємодії поетичного тексту та тексту, що цитується;
- традицій та новацій в художніх мікро- та макроструктурах тощо.

Американська постмодерністська думка має концептуально новаторський характер і накреслює нові шляхи практичного аналізу тексту у процесі викладання постмодерністської літератури. Американський постмодернізм визнає пріоритет множинності, шанує співіснування багатьох тенденцій, шкіл, напрямів. Провідний спосіб дослідження, що утвердився в американському літературознавстві та є похідним від релятивістських принципів, фахівці характеризують як *соціальну інтерпретацію тексту*. Багатовекторність сучасної доби, плюралістичність культурного простору сьогодення ґрунтується на постмодерністському принципі “і-і” та виступає, за визначенням Т. Денисової, “своєрідною американською модифікацією постмодернізму» [4, 69].

Література

1. Алі Н. Г. Блум та інтертекстуальні інтенції американського

Протягом майже тридцяти років (з 1952 по 1981 рр.) керувала відділом поезії в тижневику “Жиче літерацьке”, вела також відділ “Необов'язкове читання”. Початок її поетичної творчості співпав із закінченням другої світової війни, а дебютною збіркою поезії стала книжка віршів “Бо живемо” (1952). Невдовзі вийшла і наступна – “Питання, поставлені собі” (1954).

Втім, вимоглива до себе й до справжньої творчості, Віслава Шимборська вважала їх невдалими. Перший справжній успіх випав на долю її книги “Звернення до Йєті” (1957), що була відзначена Шведською академією наук.

Наступними збірками, що принесли всесвітнє визнання Віслави Шимборської, стали “Сілі” (1963), “Сто утіх” (1967), “Усякий випадок” (1972), “Велика кількість” (1976), “Люди на мосту” (1986), “Кінець і початок” (1993). Доробок, здавалося б, невеликий, проте кожна книжка віршів була справжньою подією у літературному житті Польщі та за її межами.

Більшість віршів Віслави Шимборської – це невеличкі філософські трактати з сильним емоційним забарвленням. Її мова парадоксальна, метафорична, наближена до афористичності: “Тільки людське може бути дійсно чужим” (“Псалом”), “Живе, отже, помиляється” (“Помилка”), “Життя, навіть довге, все ж буде коротким” (“Коротке життя наших предків”), “Нема такого життя, котре хоча б на мить не мало безсмертя” (“Про смерть без перебільшення”).

У своїх творах поетеса сповідує мотиви витонченої філософської лірики, свій власний етичний канон, оригінальну поетичну манеру. Її поезія – “це світ, якому долю я вершу сама і у якому час зв'язую ланцюгами знаків”. Через самобутні естетичні погляди поетеса, як колись і Марина Цветаєва, відмежовувалася від будь-яких поетичних груп та течій. Нею був створений новий образ “поезії як дива”, де головними є питання “наївні”:

*Як жити? – спитав мене хтось у листі,
кого я хотіла спитати
те саме.*

*Знову так, як завше
(ї те окреслено вище):
нема нагальніших запитань
від питань наївних.*

(“Схилок віку”) [4, 83].

У прес-релізі Шведської академії зазначено, що “завдяки своїй ангажованій розкутості вона повністю відповідає власній думці про те, що жодні питання не були такими важливими, як питання наївні. З цієї позиції поетеса являє свої поетичні осмислення в стисненій формі, але парадоксально – з широкими регістрами, постійно рухомими у всіх відношеннях. В її заголовках – вражаюче поєднання спиритуалізму, вигадливості і співпереживання, що дає можливість думці повернутися до епох просвітництва і бароко”.

Подив і цікавість – такі основні джерела своєї поезії називає В. Шимборська. На її думку, світ гідний подиву. Чудеса оточують нас на кожному кроці, варто тільки придивитися:

*Чудо, куди не глянеш –
всюдисущий світ.
Чудо на додачу, як і все на додачу:
те, що неймовірне,
є, однак, імовірне.*

(“Ярмарок чудес”) [4, 84].

Серед головних тем її поезії – подив самому факту існування людини і тим випадковостям, що не підлягають осмисленню, проте визначають появу та розвиток людини: “Нащо я у надто єдиній особі? І не іншій? І чия подоба?” (“Подив”, зб. “Усякий випадок”). Вона мріє про добру й сильну людину, проте ХХ століття залишило у спадок невирішену проблему гармонійної особистості:

*Бог мав повірити вешті в людину
добру і сильну.
Та добра і сильна –
ще й досі дві різні людини.*

(“Схилок віку”) [4, 83]

безладу, що так чи інакше впливає на формування мовної компетенції. Такий погляд дозволяє дослідникові інтерпретувати “шизофренію” як розрив відносин між позначальниками (signifier). Стирання мовних форм часу прирікає “шизофреніка” постійно переживати теперішній час, що веде до втрати його самоідентифікації у просторі й часі [2, 58].

Своєрідними маніфестаціями постмодернізму Ф. Джеймсон називає такі: специфічну реакцію тексту по відношенню до усталених форм високого модерну; стирання відмінностей між високим мистецтвом і комерційними формами; домінування “теоретичного дискурсу”. Ці характерні особливості постмодернізму формують новий понятійний апарат аналізу текстів [2, 54].

Своєрідним маніфестом постмодернізму є оповідання Т. Пінчона “Ентропія”. Назва роботи походить від наукового терміну з термодинаміки та теорії інформації, що позначає процес знищення системи через стабілізацію температури в усіх її структурних елементах, що веде до знищення джерел руху. Образ ентропії, на думку Т. Пінчона, характеризує вектор розвитку суспільства, де тенденція деперсоніфікації веде до своєрідної соціокультурної ентропії. Цю ідею підкреслює епіграф твору, взятий з роману Г. Міллера “Тропік раку”: “...ніщо й ніде не вказує на бодай якісь зміни... Лишається іти в ногу, разом, рівним кроком до в’язниці смерті. Погода не зміниться” [8, 179].

Ключовою категорією постмодерністської критики є інтертекстуальність, що за своїми масштабами майже дорівнює поезії постмодернізму, адже на початку було “чуже” слово, відлунням якого пронизані сучасна література, культура, мистецтво. Постмодерністський культурний простір – це своєрідна “лунокамера” (Р. Барт), “вселенська бібліотека” (Х. Л. Борхес), “каталог” (У. Еко) художніх архетипів, в якому старі тексти водночас і зберігаються, і заперечуються.

Саме така амбівалентна природа інтертекстуальності покладена в основу теоретичної моделі М. Ріффатера, яка описує

таких як І. Хассан, Ф. Джеймсон, Т. Пінчон, Г. Блум та деяких інших, перекладено українською мовою, і вони складають теоретичну базу вивчення даної теми у педагогічному вузі.

Видатний американський дослідник постмодернізму І. Хассан у своїй програмній роботі “Культура постмодернізму” виокремлює відмінності модернізму та постмодернізму і пропонує “дихотомію” характерних ознак провідних естетичних систем ХХ століття, що утворює своєрідну парадигму постмодерністського тексту. Ознаки постмодернізму, за Хассаном, детерміновані двома провідними тенденціями:

- Перша тенденція “indetermanence”, “сутнісної невизначеності”, яка, у свою чергу, має “підтенденції”, що позначаються словами: *відкритість, гетеродоксія, плюралізм, еkleктизм, довільність, протест, деформація.*
- Другою тенденцією постмодернізму американський вчений вважає “іманентність”, що має власні “підтенденції”: *розпорошення, дифузія, розповсюдження, інтеграція, екуменізм, комунікація, гра, взаємозалежність та взаємопроникнення.* Ця тенденція детермінована людиною як “мовною твариною”, homo pictor або homo significans, яка конститує сама себе і власний всесвіт за допомогою символів, які сама створила [10, 109].

Відомий американський вчений Ф. Джеймсон у роботі “Постмодернізм та суспільство споживання” ключовими категоріями постмодерністської критики вважає “пастіш” і “шизофренію”, що “надають можливості відчутти специфічність постмодерністського досвіду простору і часу. Пастіш, за Джеймсоном, – це імітація одиничного або унікального стилю, своєрідна стилістична маска, мовлення мертвою мовою. “У світі, де вже неможливі стилістичні новації, все, що залишилося, – вважає вчений, – так це імітувати мертві стилі, говорити через маску голосом цих стилів з уявного музею” [2, 56].

Категорію “шизофренії” Джеймсон розглядає (слідом за французьким психоаналітиком Ж. Локаном) як різновид мовного

Чільне місце посідає тема навколишнього світу у поєднанні його реальних та умовних ракурсів. Саме людина визначає словом явища непідвладної їй природи, розуміючи їх у відповідності до своїх уявлень та бажань. Поетеса хвилює обмеженість людського пізнання та уяви, яких замало, щоб зрозуміти велич Всесвіту, виокремити індивідуальне з мільярдів подібних до себе. Проте її уяву “все ще хвилює окремість” (“Велика кількість”). Розмірковуючи у багатьох своїх віршах про життя і смерть, поетеса доходить життєстверджуючого висновку:

*Немає такого життя,
котре хоча б на мить
не мало безсмертя.
Смерть завше спізнюється на цю мить.
Даремно шарпає клямку
дверей незримих.
Що встигла людина,
смерть забрати не може.*

(“Про смерть без перебільшення”) [4, 84].

У 80-ті роки подив Шимборської часто супроводжує гіркота через байдужість людей до того світу, частиною якого вони є, через їхню приземленість та поринулість у повсякденну метушню. Людей вже не дивує, наприклад, факт відкриття нової зірки, бо ж вона “надмірна для вимірних днів життя” (“Надмірність”).

Поетеса сумно дивується людському бажанню не помічати час, навіть зупинити його, як на тій картині, де все застигло: і дощ, і хмари, і люди на мосту, і човен серед хвиль, і барви негоди:

*Це не така вже невинна картина.
Тут зупинено час.
Недійсними стали правічні закони.
Злегковажено ними, зневажено.
Скасовано вплив на перебіг подій.*

(“Люди на мосту”) [8, 37].

Віславі Шимборській притаманне іронічне ставлення до усталених стереотипів і, найчастіше, до самої себе. Іронічні

відтінки створюються через використання розмовних інтонацій та завдяки фабулі, що будується на діалозі. “Мені б хотілося, – казала про себе поетеса, – аби у вірші уживалися між собою і навіть зросталися – піднесене і тривіальне, сумне і комічне” [11].

Наскрізною темою всієї творчості Шимборської проступає тема митця, надзвичайної особистості справжнього Поета, який є водночас і зрілим філософом, і щемливим ліриком, і сумлінним громадянином.

Образ митця є наріжним в поезії Шимборської, тож не дивно, що й свою Нобелівську промову – “Поет і світ” (1996) – вона присвятила митцеві, засадам власного поетичного мислення та способам сприйняття навколишнього світу.

Традиційні запитання журналістів про сутність та джерела натхнення поетеса, якій, без сумніву, відома “благодать цього внутрішнього імпульсу”, намагається обходити. Вона вважає, що натхнення не є привілеєм лише поетів або взагалі митців. На її думку, є, була і завжди буде певна категорія людей, на яких сходять натхнення. Це саме ті люди, які свідомо обирають собі справу життя і працюють з любов'ю і фантазією. Для них робота може стати захопливою пригодою, якщо вони не залишатимуть поза увагою жодного кинутого нею виклику. Попри труднощі та поразки, їхня цікавість не вичерпується, а кожна вирішена проблема веде за собою цілу низку нових питань.

Тож, натхнення, у будь-якій сфері, і насамперед, у поезії, за переконанням Шимборської, народжується з постійного “не знаю”. Усяке остаточне знання, що не породжує чергових питань, втрачає життєвий запал і згодом вмирає. Категорична впевненість може перетворитися на руйнівну силу, яка стане смертельно небезпечною як для окремої особистості, так і для суспільства.

Сократівське “не знаю” стало ключовою фразою у поетичній концепції, що була виголошена у Шведській лекції Віславою Шимборською. Справжній поет має невтомно повторювати про себе: “Не знаю”. “Кожним своїм віршем він намагається щось пояснити, але тільки-но ставить крапку, як його починають точити

характер, де автор є відправником, а читач – адресатом, або ж автор має амбівалентну позицію. Практичні аспекти критики комунікації зводилися до неможливості адекватно зрозуміти та інтерпретувати текст, зокрема, тих письменників, у творчості яких домінувала багатозначність інтерпретації (Дж. Джойс, А. Роб-Грійс, С. Беккет, Т. Стоппард та ін). З цим положенням пов'язане й ключове для постструктуралістів поняття “сутнісної невизначеності” (І. Хассан) як одного з принципів організації тексту.

Ці методологічні засади певною мірою детермінують комунікативні елементи поетики постмодерністського твору: іронія та самоіронія, ревізія, переоцінка, роздвоєність, багатозначність, наявність “іншого”, обрив комунікації, незв'язність, синтагма, “шизофренія” та ін. Такі категорії характеризують розірвану, відкриту форму текстової комунікації.

4. Значних змін у постструктуралістській критиці зазнала й проблема *цілісності суб'єкта*. Подаючи свідомість як текст, зітканий з безлічі текстів, що зрештою і складають світ культури людини, представники цього напрямку і весь “світ почали сприймати як безкінечний, безмежний текст” [5, 21]. Пантекстуальна позиція постструктуралістів, котрі розглядали літературу та інші види мистецтва як суцільний інтертекст, породила множинні концепції щодо суб'єктивності особистості, аж до повного її розчинення у тексті культурної традиції (М. Фуко, Р. Барт) [9, 253].

Серед елементів поетики, що визначають нове бачення суб'єкта творчості, такі: “смерть суб'єкта”, “маска автора”, маргіналізм митця, “лунокамера”, “інтертекст”, пастіш, бриколаж, монтаж та ін. Ці категорії підкреслюють текстову природу свідомості та творчості у постмодерністському творі.

Генеральні концепти постструктуралізму, що сформувалися внаслідок переосмислення ідей структуралізму, багато в чому детермінують принципи текстового аналізу, ідейно-естетичної оцінки, з рештою, визначають підходи до викладання літератури постмодернізму. Роботи провідних американських дослідників,

від спостерігача, як наслідок нав'язування тексту читачем власного смислу. Децентрована єдність тексту тепер охоплює і зовнішні фактори, розширення контексту сягає безкінечності: “Спроектований на різноманітні контексти, твір постає як комплекс акцій, які спрямовані на ті чи інші явища життя та мистецтва” [1, 212].

Відповідно до цього концептуального положення формується і категоріальний апарат поетики постмодерністського твору, а саме: “руйнація фабули”, розірваність, відкритість, фрагментарність, випадковість, варіативність, розпорошеність, мозаїчність [9, 246]. Ці елементи поетики характеризують побудову твору, переосмислюючи традиційні елементи, такі як фабула, сюжет, композиція.

2. Критичної переоцінки зазнала і традиційна *система знака*, в основу якої були покладені ідеї Ф. де Соссюра. Постструктуралісти не визнавали зв'язок між означуваним поняттєвим змістом (signified) і тими формальними структурами, що його позначають (signifier). За їхньою думкою, означуване (signified) не відсилає до реальності і, таким чином, стає ілюзорним. “Знакоборство” (Р. Барт) було спрямовано на розмиття внутрішньої замкненості знака по відношенню до інших знаків та його можливості безпосередньо і повно репрезентувати позначуване ним явище. Це створювало підґрунтя для множинної інтерпретації знакових явищ художнього тексту.

У проекції на художні особливості аналізу постмодерністського тексту ці концептуальні позиції співвідносяться з такими категоріями поетики, як “мовна гра”, ризом, лабіринт, каталог, палімпсест, метонімія, антиформа, ідіолект, маніпулювання дефініціями, категоріями, фактами та ін. Ці елементи поетики утворюють семіотичні характеристики сучасного твору, підкреслено умовну модель світу і детерміновані мовою (текстом) цінності художнього твору.

3. У *комунікативному аспекті* поетичний текст трактується постмодерністською критикою як повідомлення і має діалогічний

сумнів, він починає розуміти, що це пояснення недовговічне і невичерпне. І тоді він робить ще одну спробу, і ще одну, а вже потім усі докази його невдоволеності собою історики літератури скріплять величезною скріпкою і назвуть “творчим багажем”.

Щоб дійти суті поетичної творчості та зрозуміти, яким має бути справжній поет, вона подумки веде бесіду з Екклезіастом, старозавітнім філософом і поетом, автором надзвичайно хвилюючого плачу про марність будь-яких людських починань. Низько вклоняючись одному з найважливіших для неї поетів, Віслава Шимборська все ж таки заперечує йому: “Нема нічого нового під сонцем”, – сказано Тобою, Екклезіасте. Але ж Ти сам народився під новим сонцем. А поема, що створена Тобою, теж нова під сонцем, тому що до Тебе її ніхто не написав”. Прорвати екзистенційне коло існування, внести щось своє, нове, втрутитися у незмінно старий порядок життя на землі може лише митець, бо ж після його натхненного слова світ залишається вже трошки іншим.

До таких митців Віслава Шимборська відносить одного з своїх улюблених поетів сучасності, Нобелівського лауреата 1987 року Йосипа Бродського. Під час особистих бесід з видатним майстром вона, за її визнанням, зрозуміла ще одну рису справжнього поета. Це залишатися гордим за своє покликання – бути у полоні слів, думок, вагань – попри всі приниження та страждання. Трагедія вигнання, спалюженого тоталітарною системою, відкрила Бродському та багатьом іншим поетам ХХ століття і справжній смак свободи, і ту ціну, що вони мали заплатити за право залишатися поетами.

Поетична творчість неможлива для Віслави Шимборської без повсякчасного здивування, бо ж наш світ – що б ми про нього не думали – все ж дивний. Саме у цьому епітеті, вважає поетеса, і прихована певна логічна пастка. Зазвичай нас дивує те, що відступає від загальноновизнаної норми, такого собі “звичайного” світу. А саме “звичайного” світу, на її думку, і не існує. В Нобелівській промові лауреатка підкреслила: “В поезії, де виважається кожне слово, ніщо не буває звичайним і нормальним.

Жодний пагорб, жодна хмара над ним. Жодний день та жодна ніч, що настає по ньому. І головне – ніч існування на цьому світі”.

Парадоксальним є той факт, що перед нагородженням Шимборської Нобелівською премією два найбільших шведських видавництва відмовились видати книжки її віршів і тільки після присудження премії терміново випустили їх. Проте слід згадати і про ту високу оцінку, якою у різні часи визнали її талант всесвітньо відомі митці.

Анна Ахматова, яка, до речі, першою переводила вірші Шимборської російською мовою, відзначала зрілість думки та відточеність стилю польської поетеси. А щирий шанувальник Віслави Шимборської ірландський поет Шеймас Хіні, який отримав Нобелівську премію у 1995 році, зазначав: “Шимборська – як Беккет – залишиться вільною. Як і він, вона буде продовжувати йти за тоненькою стрілкою компасу, яка у неї в голові, і, напевне, ніщо не зіб’є її з цього шляху”. Надзвичайно високу оцінку дав творчості Шимборської Йосип Бродський, який включив би її вірш “Початок і кінець” в антологію ста кращих віршів ХХ століття.

Видатний польський поет, Нобеліат 1980 року Чеслав Мілош з гордістю свідчив, що присуджена Віславі Шимборській нагорода є підтвердженням високої позиції польської поезії в світі. Вагомість творчого здобутку поетеси спонукає нас не тільки до знайомства з її поезією, але й до ретельного вивчення у середній школі та вузі.

Невичерпним джерелом її творчого натхнення залишається неповторна людська особистість. Тож поезія – справа довічна. У поета, за переконанням Віслави Шимборської, залишається багато роботи.

Література

1. Шимборська В. Поезії. Антологія “Тому що вони суцї”. – Львів, 1986.
2. Шимборська В. Краківська тасмніця... // Зарубіжна література. – 1996. – № 11.

постмодерністського тексту [1, 211].

Майже водночас з американськими дослідниками нові принципи текстового аналізу репрезентував Р. Барт у своїй роботі “С/З” (1970), де чільне місце надане категорії мови (тексту). Збагачення арсеналу прийомів аналізу тексту не виключало застосування традиційної критичної думки. При цьому досягнення попередників (структуралізму та “нової критики”), так само як і здобутки інших шкіл – міфологічної, психоаналітичної, феноменологічної, – американською критикою не відкидаються, а вводяться до активного використання, що збагачує арсенал методів та прийомів аналізу художнього тексту. Такий підхід обумовлений релятивістськими засадами постструктуралізму та його лояльністю до різних наукових концепцій.

Які ж положення структуралізму виявилися предметом ревізії у постмодерністській критиці, що у проєкції на стилістику тексту визначають особливості поетики постмодернізму і в методичному плані накреслюють шляхи аналізу та вивчення постмодерністського твору?

Свою назву постструктуралізм отримав через те, що прийшов на зміну структуралізму – цілісній системі філософсько-естетичних уявлень, і виявився своєрідною самокритикою. “Постструктуралізм характеризується негативним пафосом по відношенню до будь-яких позитивних знань і спроб раціонального обґрунтування феноменів дійсності, перш за все культури” [5, 13]. Виділяють чотири напрями критики структуралізму, які й становлять своєрідні наріжні камені художнього світобачення постмодернізму. Це “проблеми структурності, знаковості, комунікативності та цілісності суб’єкта” [5, 17].

1. *Критика структури* – найбільш показовий бік доктрини постструктуралізму, найпоєднованіше представлений в роботах американських вчених та їхніх європейських колег (Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Делеза, Ф. Гавттари, М. Фуко та ін.). Поняття “центру” (“свідомості”, “феноменологічного голосу”) ними трактується не як об’єктивна даність структури, а як фікція, що йде

Оформлення постмодернізму як специфічної форми теоретичної рефлексії у 70-80-х роках ХХ століття надало новий поштовх цілому комплексові концепцій у сучасній американській та європейській критиці, в основу яких були покладені ідеї постструктуралізму та деконструктивізму. Необхідно розрізнити постмодернізм як художню течію в літературі і теоретичну рефлексію на це явище, себто специфічну мистецтвознавчу методологію, що складає підгрунтя своєрідної критичної школи чи напряму, яка у цьому сенсі тотожна постструктуралізму [5, 11]. Теоретики цієї школи пропонують чисельні “оповідні стратегії”, засоби створення оповідної техніки (Ф. Джеймсон, Лодж, Фоккема, І. Хассан, Л. Хейман, У. Еко та ін). Внаслідок цього з’явилася глобальна ревізія усталених стереотипів естетичного мислення, масштабна переоцінка традиційного мистецтва, що обумовило пошуки нових шляхів формування естетичної оцінки в процесі вивчення творів такого типу.

Постструктуралізм і перші версії його деконструктивістського застосування виникли у Франції, проте у США була розроблена відносно доступна модель критичного аналізу, що й визначило особливу роль цього напряму в останні три десятиліття. Постструктуралізм став загальною методологічною основою багатьох концепцій, що мали різні ідейно-естетичні орієнтації та дослідницькі пріоритети, і водночас – практичним керівництвом щодо шляхів аналізу текстів художньої літератури.

Американський деконструктивізм став результатом взаємодії трьох основних складників: дерріданських поглядів, загальних естетичних постструктуралістських ідей та американської літературної традиції “close reading” – ретельного аналізу тексту. Основу цього напряму склали провідні ідеї вчених “Йельської школи” Г. Блума, П. де Мана, Дж. Гартман, Дж. Г. Міллера та ін. разом з концептуальними положеннями відомого французького деконструктивіста Ж. Дерріда. Провідні ідеї увійшли до збірника “Деконструкція та критика”, відомого під назвою “Йельський маніфест” (1979), що й виступає методологічною основою аналізу

3. Шимборська В. Поезії // Дніпро. – 1991. – № 11-12.
4. Шимборська В. Всюдисущий світ // Дніпро. – 1997. – № 9-10.
5. Шимборська В. Поезії / Йовенко С. Обличчя вітру. – К., 1995.
6. Шимборська В. Поезії // Березіль. – 1999. – № 3-4.
7. Шимборська В. Поезії // Всесвіт. – 1995. – № 9-10.
8. Шимборська В. Поезія // Всесвіт. – 1997. – № 11-12.
9. Булаховська Ю. Нобеліатка 1996 року – Віслава Шимборська // Зарубіжна література, 1996. – № 11.
10. Ірванець О. Шимборська – українською // Артлайн, 1998. – №3.
11. История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. В 2 т. – М., 2001. – Т.2: 1970-1980-е гг.
12. Сидяченко Н. Из ковчега поэзии Віслави Шимборської // Всесвіт. – 1997. – №11-12.
13. Сидяченко Н. Світ, якому долю вершу сама // Слово і час. – 1997. – № 2.
14. Стихи и проза // Иностранная литература. – 1973. – № 11.
15. Powrot dozrodela. Rozmowa z Wislawa Szymborska // K.Nastulanka. Sami o sobie. Warszawa, 1975, s.305.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ АЛЬБЕРА КАМЮ «ЧУМА»

Французская литература ХХ века представила сплав ярких и непреходящих по своей значимости философско-этических и литературно-художественных идей. Ее отличает сильный, мужественный гуманизм и высокий морализм, унаследованный от великих предшественников эпохи Просвещения. В новых социально-исторических условиях, в трагических катаклизмах ХХ века, писатели искали пути обретения смысла человеческого существования, служения людям, духовной реабилитации личности. Такими в истории мировой литературы навсегда останутся Э. Базен, А. Мальро, Ф. Мориак, Р. Роллан, Ж.-П.Сартр, А. Сент-Экзюпери. Особое место в ряду французских гуманистов ХХ века занимает Альбер Камю (1913-1960), лауреат Нобелевской премии (1957), которая была присуждена ему за «значительную литературную деятельность, которая с чрезвычайной пронизательностью осветила проблемы человеческой совести в нашу эпоху».

Гуманистическая модель мира Камю была высоко оценена и горячими сторонниками, и идейными противниками философа. «Камю представлял в нашем веке – и в споре против текущей истории – сегодняшнего наследника старинной породы тех моралистов, чье творчество являет собой, вероятно, наиболее самобытную линию во французской литературе. Его упорный гуманизм, узкий и чистый, суровый и чувственный, вел сомнительную в своем исходе битву против сокрушительных и уродливых веяний эпохи. И тем не менее упрямым своим «нет» он – наперекор макиавеллистам, наперекор золотому тельцу делячества – укреплял в сердце нравственные устои», – писал Ж.- П. Сартр [2, с. 421].

А. Камю родился 7 ноября 1913 года в местечке Мондови, в Алжире, в семье сельхозрабочего Люсьена Камю. Во время первой мировой войны отец погиб; тогда Альберу не было и года. Мать –

розділяється на два струмки: *елітарний, постмодерністський*, що створює “мистецтво для митців”, і поширений країною *мульткультуристський*, що репрезентує різноголосі та багатобарвні естетичні традиції окремих культурних верств США [4, 64].

Значущість літератури та культури американського постмодернізму доведена всесвітнім визнанням ідей відомих літературознавців (І. Хассан, Ф. Джеймсон, Г. Блум, А. Тойнбі, Е. Росс, Х. Форстер, Е. Саїд, П. де Ман, Дж. Гартман, Дж. Міллер та ін.), чії теоретичні праці складають концептуальне ядро американської постмодерністської критики, та художніми здобутками письменників, серед яких В. Набоков, У. Фолкнер, Т. Пінчон, К. Кізі, К. Воннегут, Дж. Хеллер, Д. Донліві, Дж. Барт, Д. Бартелм, У. Берроуз, У. Геддіс, Дж. Соррентіно, С. Елкін, Дж. Гоукс, Дж. ДеЛілло, чії художні твори вже стали класикою ХХ століття або поки що тільки яскраво заявили про себе. Тож проблема вивчення американського постмодернізму є такою, що заслуговує на увагу з боку літературознавства, історії зарубіжної літератури та методики її викладання у вузівській та шкільній практиці.

Американська постмодерністська критична думка вирізняється тим, що уникає остаточного вибору підходів до аналізу творів, відмовляється від уніфікованості, подаючи проблему аналізу, оцінки та інтерпретації твору майже у повному спектрі концепцій, напрямів, естетичних програм, маніфестів різних шкіл, що й формує особливий підхід до вивчення літератури – шляхом широкого діалогу особистості з мистецтвом. Домінантою американського постмодернізму стає пріоритет унікального над універсальним, особистості над системою, людини над державою [3, 4]. Постмодерністський погляд на життя характеризується переконанням, що сконструювати раціональну модель світу неможливо; митець припускає існування такої моделі, що ґрунтується на ентропії – “на рівній вірогідності та рівноцінності усіх конститутивних елементів” [7, 766].

педагогічних вузів та її неузгодженість з шкільною програмою тощо.

Системне вивчення літератури американського постмодернізму у педагогічному вузі передбачає опанування таких основних аспектів:

1. Постмодернізм як культурний феномен літератури США ХХ століття.
2. Характерні риси постмодерністського менталітету (свідомості).
3. Специфіка мистецтва (поетика) постмодернізму: теорія і практика аналізу художнього твору в американській та вітчизняній критиці.
4. Особливості вивчення постмодерністського твору у загальноосвітній школі: принципи, методи, прийоми.

У сучасній науковій дискусії масштаб категорії “постмодернізм” коливається між модним слівцем масового лексикону та філософським поняттям, що характеризує глобальні зрушення у свідомості людства, своєрідну зміну “правил гри”, що якнайкраще проявилася в літературі, культурі та мистецтві. Новий художній “код” сучасної літератури передбачає володіння відповідним “ключем” для її розуміння, проте таким, який би не підмінив любов до літератури власне її аналізом.

Серед багатьох дефініцій поняття “постмодернізм” домінує визначення його як “багатозначного й динамічно рухомого в залежності від історичного, соціального і національного контексту комплексу філософських, епістемологічних, науково-теоретичних і емоційно-естетичних уявлень. Постмодернізм виступає як характеристика певного менталітету, специфічного способу світосприйняття, світовідчуття і оцінки пізнавальних можливостей людини та його місця і ролі у навколишньому світі” [7, 764].

Постмодерністська література посідає чи не найвизначніше місце в художньому процесі США і акумулює досягнення елітарної мистецької думки сучасної доби. Потік американської літератури, за свідченням фахівців (Т. Денисової, Г. Хантера), чітко

Катрин Сантес, іспанка по походженню, с двома дітьми переїхала в Алжир, де, працюючи вчителькою, едва сводила кінці з кінцями. Суворая школа дитинства побуджувала Камю шукати відповіді на складні питання буття.

Етичні та естетичні погляди А. Камю нерозривно пов'язані з філософією екзистенціалізму. О періоді його становлення Камю поведка в першій книжці оповідей «Ізнанка і лице» (1937); тоді вперше він описав «ощущение... абсурдной, бессмысленной простоты мира» [1, 342].

Мир безнадійності, болю та нищоти, з ранніх років оточував А. Камю, протистояла сяюча природа середземноморського узбережжя. Вона стала втіленням ідей світла та істини, нескінченності та всемогутності стихії буття. Мир алжирської природи, де провів своє дитинство та юність Камю, був виходом з безрадостного соціального положення родини. Стихія Сонця як би протистояла всьому несправедливому укладу людської історії. Мотиви «Сонця» та «Історії» визначили своєобразну антитезу в філософських поглядах Камю та в його художньому творчестві.

В Алжирському лицейі А. Камю познайомився з творами сучасних йому письменників та філософів: Ф. Ніцше, А. Мальро, М. Пруста. Його кумиром на всю життя стає Ф. Достоєвський, якого він пізніше назве «предтечею екзистенціалізму в літературі». В Алжирському університеті, де майбутній письменник продовжив свою освіту, він відкрив для себе ідей С. Кьєркегора, А. Шопенгауера, О. Шпенглера, Л. Шестова та інших філософів. Результатом його наукових пошуків університетського періоду стала праця «О соотношении эллинизма и христианства в трудах Августина и Плотина», після успішної захисти якої йому була присуджена ступінь бакалавра філософії. Ідеї цих мислителів та, зокрема, ідеї філософів-екзистенціалістів, своєобразно преломлені в свідомості Камю, та сформували *мировоззренческое ядро його творчества*.

«Екзистенціалізм в літературі (від позднелат. “exsistentia”-

существование) – это течение, выявляемое с достаточной отчетливостью главным образом во Франции накануне, в годы второй мировой войны 1939-45 гг. и сразу же после нее; представлено писателями, одновременно выступавшими как философы-экзистенциалисты: Г. Марсель (религ. ветвь), Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю (атеист. ветвь)” [8, 505].

Суть философского ядра экзистенциализма А. Камю видел в столкновении человеческой личности с бессмысленной действительностью (что в значительной степени обострилось в период господства фашистской идеологии в Европе). Это и предопределило его понимание трагической обреченности человеческого бытия. Ясность осознания трагедии бытия, по А. Камю, ставит перед человеком проблему нравственного выбора: принять абсурдный мир или его оспорить. Сущность человека раскрывается в противоборстве с абсурдным миром, которое ведет человек, вопреки неизбежному поражению.

Умонастроения экзистенциального толка нашли свое широкое распространение в литературе и искусстве второй половины ХХ века, предопределив ведущие тенденции и мотивы современного творчества. Экзистенциальное мироощущение самобытно преломилось в творчестве французских писателей А. Мальро, Б. Виана, А. Френо, Ж. Ануя; испанца М. де Унамуно, американцев Н. Мейлера, Дж. Болдуина. В английской литературе последователями этих идей стали А. Мердок, У. Голдинг, в немецкой – Х.Э. Носсак, А. Деблин; в японской – Абе Кобо и др.

Современные исследователи данной проблемы признают, что границы экзистенциализма зыбки, зачастую принадлежность к философии экзистенциализма оспаривается самими писателями. Переключка их идей обнаруживает сходное звучание с идеями таких мыслителей, как М. Хайдеггер, К. Ясперс, Б. Паскаль, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, Ф. Кафка; в русской культуре Л. Шестов, Н. Бердяев, Ф. Достоевский [8, 505]. Экзистенциальные мотивы и образы, художественная рефлексия экзистенциализма и ее личностная интерпретация, в конечном итоге, проникли едва ли не

постмодерністського твору – це виокремити у колі постмодерністських невизначеностей той позитивний концепт, на засадах якого слід будувати систему методичних умов та практичних засобів викладання літератури постмодернізму у педагогічному вузі, зрештою, – у загальноосвітній школі, програма якої нещодавно поповнилася поняттями та творами постмодернізму.

За чинною Програмою з зарубіжної літератури (за ред. Д. Затонського, К. Шахової, Є. Волощук) сучасні школярі мають опанувати такі глибинні аспекти постмодерністської культури, як “філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вияв у художній літературі”, “постмодерністська мозаїчність художнього світу”, “особливості сприйняття “світу як тексту”, “гра з чужим текстом і читачем”, “засоби стилізації у творі”, “художній час і простір у постмодерністському тексті” тощо. Серед запропонованих програмою творів відомих європейських постмодерністів, таких як У. Еко, П. Зюскінд, К. Рансмайр, на жаль, немає американських письменників постмодерністської спрямованості, окрім В. Набокова та В. Фолкнера (їхні твори рекомендовані для самостійного читання).

Вузівська практика викладання літератури американського постмодернізму в педагогічному університеті, що має підготувати фахівців для шкільної філологічної освіти, сама стоїть перед багатьма проблемами, котрі певною мірою віддзеркалюють загальні проблеми вітчизняного літературознавства:

- домінування традиційних підходів до вивчення текстів нового типу;
- недостатність науково-методичних розробок щодо специфіки аналізу постмодерністського твору та шляхів його вивчення у середній школі;
- брак теоретичних та художніх постмодерністських текстів американської літератури, перекладених українською мовою;
- певна застарілість Програми з зарубіжної літератури для

ПОЕТИКА АМЕРИКАНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ВИВЧЕННЯ У ПЕДАГОГІЧНОМУ ВУЗІ

Зрозуміти себе у змінюваному світі множинних цінностей, знайти правильні запитання про можливості пізнання світу, розпочати неупереджений діалог з давньою та сучасною культурою, відшукати власне “Я” у дзеркалі “іншості” – ці питання певною мірою визначають ментальність людини перехідної епохи, яку все частіше називають добою постмодернізму.

Культура постмодерну – це своєрідна культурософія, методологія та практика життя і творчості нової генерації, особливе світовідчуття людини, яка прагне перебувати у діалозі з минулим і майбутнім тисячоліттями. Звідси і вагомість тих завдань, що стоять перед викладанням літератури постмодернізму, яка вже зробилася водночас і читацьким бестселером серед студентів, і науково-методичною проблемою для науковців. Особливого загострення проблема набуває у контексті викладання курсу “Історія зарубіжної літератури. Література США”, де знайшли своє блискуче наукове й художнє вираження основні концепти постмодернізму.

Філософсько-культурологічні позиції постмодернізму начебто всебічно висвітлені у сучасній науковій дискусії. Перелік вітчизняних та зарубіжних робіт вже міг би утворити фонд чималої наукової бібліотеки, а зміст ідей поглинув майже всі гуманітарні науки. Проте критика в основному торкається лише філософських засад постмодернізму і, на думку відомого російського вченого І. Ільїна, “практично не знайшла свого віддзеркалення в літературнокритичній практиці постмодерністського літературознавства” [6, 235]. Схоже, що недостатня розробленість шляхів постмодерністського аналізу в науці та методиці викликає певні труднощі при викладанні літератури такого типу на практиці.

Провідне завдання методики і практики аналізу

во все произведения современной литературы, определив ее трагический и одновременно мужественный подтекст.

Философия экзистенциализма по-своему была осмыслена и А. Камю. Так, в интервью газете “Ле Нувель Литерер” Камю парадоксально заметил: «Нет, я не экзистенциалист. Сартр и я всегда удивляемся, когда имена наши связывают... Единственная книга идей, которую я опубликовал, – «Миф о Сизифе» – была направлена против так называемых философов-экзистенциалистов». Важно подчеркнуть, что А. Камю обосновывает своим творчеством “*чувство абсурда*”, а не “философию абсурда”, о чем он засвидетельствовал в труде “Бунтующий человек” (1951) [7, 139]. Вот почему по отношению к творчеству А. Камю целесообразно говорить не о философских понятиях и теориях, а об экзистенциальных мотивах, чувствах и переживаниях. «Чувство абсурда» образно воплотилось в его творчестве и обусловило самобытную поэтику произведений французского писателя.

Определяя свой *нравственно-эстетический кодекс*, А. Камю отмечал: “Приятие абсурдности вокруг нас – это первый шаг, необходимый опыт; он не должен стать тупиком. Он вызывает бунт, который может оказаться плодотворным. Анализ идеи бунта мог бы помочь нам открыть идеи, способные вернуть относительный смысл существованию, хотя этот смысл всегда будет под угрозой” (эссе «Бунтующий человек»).

Исследователь творчества Камю С. Великовский считает, что «хронологически книги Камю выстраиваются в спиралевидной последовательности, исходящей из развертывающейся в них мыслительной посылки» [1, 9]. Они образуют символические витки познания: от «Абсурда» к «Бунту» и от него – к «Изгнанию». Сам Камю обозначил первые два периода, предложив исследователям принцип решения этой проблемы.

Центральными экзистенциальными мотивами его раннего творчества становятся *мотивы абсурдности бытия, отчуждения, противостояния личности и социума*. Свое яркое

воплощение они нашли в произведениях первого периода творчества А. Камю, названного самим писателем периодом «Абсурда» (1937-1942 гг.): сборник эссе «Изнанка и лицо» (1937), повесть «Посторонний» (1942), эссе «Миф о Сизифе: эссе об абсурде» (1942).

Книга «Миф о Сизифе» (1942), завершающая первый период, стала этапной в творчестве писателя. Проблемы абсурда в ней получают философско-эстетическую завершенность. В «Мифе о Сизифе» Камю дает определение абсурда: «Сам по себе мир попросту не наделен разумом: это все, что о нем можно сказать. Но столкновение этой иррациональности с отчаянным желанием ясности, зов которой рождается в глубинах человеческого существа, - вот что абсурдно. Абсурд зависит столько же от человека, сколько и от мира».

Необходимо заметить, что «чувство абсурда» в творчестве Камю не статично - оно развивается, эволюционирует, порой возвращается на круги своя, формируя особенности экзистенциальных мотивов на различных этапах творчества писателя. Ведущими мотивами второго периода творчества писателя, озаглавленного им как «Бунт» (1943-1951 гг.), становятся *мотивы метафизического бунта, мотив единения людей в поисках смысла жизни, веры в непреходящую ценность человека*. Художественную интерпретацию этих мотивов находим в таких произведениях А. Камю, как: пьеса «Калигула» (1945), роман «Чума» (1947), эссе «Бунтующий человек» (1951).

Вторая мировая война стала испытанием на прочность ранних идей А. Камю – разобщенности личности и общества, бытия и смысла существования человека. Свидетель поругания любимой Франции, активный сторонник движения Сопротивления, участник подпольной антифашистской газеты «Комба», он выбрал позицию яростного сопротивления, даже если бы его борьба оказалась бессильна одолеть фашистский Абсурд. А. Камю неоднократно заявлял: «Я думал, и я так думаю по сей день, что принимать сторону концлагерей нельзя».

РОЗДІЛ ІІІ МЕТОДИКА

- **Поетика американського постмодернізму: проблеми та шляхи вивчення у педагогічному вузі**
- **Вивчення сучасного постмодерністського твору (на прикладі роману Дж. Хеллера “Уяви собі картину”)**
- **Міфореалістична концепція роману Дж. Апдайка “Кентавр”: Профільний аспект викладання зарубіжної літератури в Академічному лицейі**
- **Гуманістичні засади творчості А. де Сент-Екзюпері: методичний аспект**
- **Художній образ і духовна культура особистості**
- **“Справа Хорхе, або Де вихід з лабіринту?” Урок-розслідування за романом У. Еко “Ім’я троянди”, 11 клас**

Література

1. Камю А. Избранное: Сборник. Пер. с франц. / Составл. и Предисл. С. Великовского. – М.: Радуга, 1988. – 464 с. – (Мастера современной прозы).
2. Камю А. Избранные произведения / Послесловие С. Великовского. – М. «Панорама», 1993. – 448 с. – (Серия «Лауреаты Нобелевской премии»).
3. Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания»: Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. – М., 1973.
4. Великовский С.И. «Проклятые вопросы» Камю // Камю А. Избранное: Сборник. Пер. с франц. – М.: Радуга, 1988. – 464 с. – (Мастера современной прозы).
5. Кукшин Е.П. Камю. Ранние годы. – Л., 1982.
6. Кабкова О.В. Опираючись пошесті, зберегти власне “Я” // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1999. – № 3. – С. 23 – 26.
7. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1997. – С. 123-147.
8. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
9. Моруа А. Альбер Камю // От Монтеня до Арагона. – М., 1983.
10. Трыков В.П. Камю Альбер / Зарубежные писатели. Библиогр. слов. В 2 ч. Ч.1 А – Л / Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1997. – 476 с.
11. Энциклопедия литературных героев.- М.: Вагриус. – 1998. – 642 с.

Наиболее ярко экзистенциальные мотивы зрелого художника-антифашиста отразились в романе «Чума», самом крупном произведении творчества Камю. Это своеобразный гимн негибкости человека в его противостоянии коричневой чуме. В новом типе «абсурдного героя», докторе Риз, нашли свое органичное отображение *мотивы нравственного стоицизма, свободы морального выбора, социального и метафизического бунта, противостояния «чуме», веры в самоценность человека, поиска истины.*

Сразу же после публикации произведение было отмечено премией критики, пресса откликнулась многочисленными статьями (рецензии Р. Кана, Г. Пикона, К. Руа). Г. Пикон отмечал: «В этом стройном произведении... звучит много различных голосов. В нем уживаются одновременно абсурд и бунт, безразличие и страсть, холодность и восторженность, отвлеченность и чувственность, ощущение вечного и сиюминутного...» [10, 344].

Роман оригинален по своей *жанровой специфике*. Автор определяет «Чуму» как *хронику* пораженного чумой небольшого городка Орана, на побережье Средиземного моря. Жанр карантинной хроники был распространен в средневековой европейской литературе и был связан с частыми посещениями чумой городов средневековой Европы (вспомним, например, разгул чумы во Флоренции 1348 г., описанный Дж. Боккаччо в «Декамероне»). Источниками романа стали летописи, средневековые документы и современные свидетельства, например, эссе апологета сюрреализма А. Арто «Театр и чума».

В соответствии с жанром повествование ведется в аскетической манере, близкой к достоверности документального свидетельства, которому присущи скрупулезность, точность протокола, конкретность истории болезни. Личность *повествователя* «спрятана» под маской трагически бесстрастного летописца-анонима.

Однако дата, 194... год, подсказывает, что речь идет о «коричневой чуме», поразившей Европу ХХ века, а жанровая

форма хроніки, скорее, *стилізація*, чем суцностная характеристика жанра. А. Камю в письме к Р. Барту писав: «Чума, которую я хотел бы видеть прочитанной на многих «уровнях», тем не менее, имеет своим очевидным содержанием борьбу европейских движений Сопротивления против нацизма. Подтверждение этого в том, что, хотя сам по себе враг ни разу нигде не называется, каждый человек в любой европейской стране узнает его». Не случайно отрывок из «Чумы» появился в печати во время оккупации Франции в сборнике подпольных текстов и внес значительный вклад в дело антифашистского Сопротивления.

Однако «Чума», по признанию Камю, «нечто большее, чем хроника Сопротивления». «Чума» – произведение многоплановое. Фабула – романа – хроника эпидемии чумы в Оране, получает аллегорическое толкование: это произведение – изучение природы зла и его конкретного социально- исторического воплощения – фашизма. Камю изображает жителей Орана в «пограничной ситуации», когда стихийное бедствие – чума – вырывает их из привычной, повседневной жизни, из пребывания в иллюзии и заставляет задуматься. По замыслу писателя, хроника чумы должна раскрыть для потомков очевидность и естественность зла в мире, управляемом абсурдом» [11, 553].

В романе, кроме конкретно-исторического уровня, «присутствует и скрытый *абстрактно-символический пласт*, который позволяет трактовать «Чуму» как роман-притчу о человеческом существовании вообще» [10, 344]. На этом уровне анализа «Чума» – это философская притча о Человеке, бросившем вызов Бытию во имя человечности; это энциклопедия «экзистенциального мироощущения».

В романе «Чума» автор развивает систему экзистенциальных мотивов своих предшествующих произведений, а именно: *абсурдность бытия, выбор человека перед лицом смерти, границы свободы в абсурдном мире, смысл индивидуального человеческого существования. Альбер Камю обогащает новым звучанием мотив бунта, мотив единения общества, мотив*

экзистенциальной чувственности чума – это «абсурдность бытия», «форма человеческого существования», «нескончаемое поражение», «топтанье на месте», «способ объединить людей», «жизнь».

В «Шведской речи» (оп. в 1958 г.), написанной А. Камю по случаю вручения ему Нобелевской премии, были изложены эстетические взгляды писателя. Камю возлагает ответственность на художника за все, что происходит вокруг. Он отмечает возрастающую роль искусства и художника в современном мире. Назначение искусства писатель-гуманист видит в «отрицании лжи и сопротивлении угнетению» [2, 396-400].

По образному выражению Камю, наша жизнь подобна плаванию на корабле невольников, и галера, к которой мы прикованы, пропахла селедкой, на ней слишком много надсмотрщиков, и, возможно, мы гребем совсем не в ту сторону. Но все же «нельзя бросать весла». В этом убежден писатель.

«Главное – не отчаиваться, – писал А. Камю. – Да, конечно, мы живем в трагическую эпоху. Но слишком многие путают трагическое с безнадежным... Когда я жил в Алжире, я всегда зимой набирался терпения, потому что знал: однажды ночью, за одну только холодную и ясную февральскую ночь, в долине Консулов зацветет миндаль. И потом я удивлялся – как этому хрупкому белоснежному покрову удастся выстоять под дождями и ветрами с моря» (из книги «Миндальные рощи») [1, 369].

Мотив веры в самоценность человеческой личности становится итогом духовных поисков писателя-гуманиста: «Я продолжаю думать, что в мире нет высшего смысла. Но я знаю, что кое-что все-таки имеет смысл, и это – человек, поскольку он один смысла ищет. В этом мире есть, по крайней мере, одна правда – правда человека, и наше предназначение – укрепить его осмысленную решимость жить вопреки судьбе» [1, 364].

дальше первого абзаца. Гран обретаєт смысл своего существования только в рядах санитарной дружины. Чума заставляєт его покинуть «башню из слоновой кости».

Один из постоянных пациентов доктора Бернара Риэ, *старик-астматик*, обобщает все сказанное героями о чуме: «А что такое, в сущности, чума – тоже жизнь, и все тут».

Особым лиризмом окрашен образ *матери Риэ*. Она неутомима в своей помощи умирающему Тарру, неизбывна в своей душевной щедрости и доброте. Писатель убежден во всепобеждающей силе доброты, которая и ведет к спасению от любого рода чумы: «Взгляд, где читается такая доброта, всегда будет сильнее любой чумы».

На последних страницах романа читатель узнает, что таинственным автором карантинной хроники был не кто иной, как Риэ. Завершая свой труд, доктор Риэ признается в авторстве и определяет *смысл его писательского труда*. Его целью было засвидетельствовать, на что способны люди, которые, вопреки личному страху, противостоят всеобщей беде: «Написать для того...чтоб сказать о том, чему учит тебя година бедствий: есть больше оснований восхищаться людьми, чем их презирать» [1, 273].

Чума отступает так же загадочно, как и вторгается в жизнь Орана, но только до поры до времени... Образ нашествия крыс, обрамляющий повествование, имеет давние корни в литературе и выступает *символом* бедствия, неизбывного зла. У Камю этот образ превращается в символ чумы и самого абсурдного бытия.

Образ чумы – многоуровневый, многозначный, символический. Он осмысливается всеми героями романа, приобретая неожиданные, порой, значения. На уровне хроники карантинного города чума – «болезнь», «эпидемия», «осада», «година испытаний», «бич Божий». В иноказательном повествовании о нацизме чума получает значения: «новый порядок», «административный механизм», «изгнание», «бесчувствие», «болезнь в сердце». В качестве образа-концепта

ценности человеческого существования.

Концепцией нового этапа развития философско-эстетических взглядов писателя являются слова главного героя доктора Риэ: «Вы сами знаете, что я ненавижу зло и смерть, и мы здесь вместе для того, чтобы страдать от этого и бороться». В центре романа, как отмечает исследователь В. Трыков, «теперь не судьба индивидуума, но «коллективная история».

Конфликт в романе приобретает метафизический характер: это не столкновение отдельных личностей, воле, характеров, но встреча человечества с безличной и грозной Чумой, неким Абсолютным злом. В основе конфликта – метафизический бунт, который «оспаривает конечные цели человека и Вселенной» (эссе «Бунтующий человек»).

В этом аспекте роман носит притчевый, аллегорический характер (роман-притча); об этом свидетельствуют и *особенности хронотопа*. Место действия: Оран – Европа – Вселенная; время в романе – циклическое, определяемое периодичностью возвращения чумы. Особенности хронотопа позволяют говорить о неомифологическом характере произведения (роман-миф). В романе «Чума» А. Камю сумел воссоздать многоуровневую структуру художественного мира и человеческого бытия. «Чума» – роман о фашистском нашествии, но одновременно это и «миф об извечном человеческом уделе» [10, 344].

Сюжетно-композиционные особенности романа определены логикой развития эпидемии чумы в захолустном городке: от появления предвестников трагедии – крыс, которые выходят из подземных убежищ и погибают на улицах города, – до диагностики первых признаков бубонной чумы у отдельных горожан и нежелания администрации города признать факт эпидемии чумы.

Кульминация произведения совпадает с пиком заболевания в городе. Эти эпизоды наполнены многозначными атрибутами военно-медицинского карантина (концлагеря, печи для сжигания трупов, рвы вместо могил, комендантский час, военный патруль,

аресты и изоляция всех контактных с чумой). Именно теперь, перед лицом смерти, в так называемой «пограничной ситуации» (Хайдеггер), вместе с ясным осознанием трагедии раскрывается сущность каждой личности и ее отношение к «чуме».

Система образов подчинена раскрытию центральной философской идеи; персонажи романа – при всей яркости их судеб и характеров – едины, поскольку образуют целостный образ Человека. «Образы персонажей поэтому, – отмечает О. Кабкова, – имеют аллегорическое и даже символическое значение, поскольку они – проявления, персонификация различных граней человеческого «Я». Эти различные персонажи дают автору возможность взглянуть на взаимоотношения между человеком и абсурдным бытием всесторонне» [6, 25].

Центральная фигура романа, **выразитель авторской концепции бунта** – доктор Риз. Он не прячется за призрачные надежды, а открыто признает факт чумы в городе, организует санитарные бригады, вскрывает чумные бубоны, облегчает страдания больных. Он ищет вакцину, ясно сознавая, что обуздать чуму, понять ее природу и остановить эпидемию человеку не под силу. Но для него это еще это не повод смириться и встать на сторону чумы. Его нравственный выбор определен ежеминутным сопротивлением злу на пределе человеческих возможностей: «Надо быть сумасшедшим, слепцом или просто мерзавцем, чтобы примириться с чумой», – говорит он. Против чумы есть средство, считает Риз, – это честность. «Быть честным – значит делать свое дело».

Среди героев, близких по духу доктору Риз, – журналист **Рамбер**. Случайно оказавшись в чужом ему городе, он пытается прорваться сквозь карантинные кордоны, но в решающий момент отказывается «быть счастливым в одиночку»: «Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь, когда я видел то, что я видел, я чувствую, что тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается всех нас» [1, 216].

Особую философскую нагрузку несет образ **Тарру**, сына прокурора, ищущего в жизни абсолютной справедливости; он пытается ответить на вопрос: «Можно ли стать святым без Бога?».

Борьба за справедливость, которую он вел, – неотделима от насилия и жертв. «Я был уже поражен чумой еще прежде, чем попал в ваш город в разгар эпидемии», – признается герой. Тарру осуждает себя на «недеяние», на «бесповоротное изгнание»: «Я сказал себе, что, во всяком случае, лично я не соглашусь ни с одним доводом в пользу этой омерзительной бойни».

Трагический в своем стремлении приблизиться к нравственному идеалу, образ Тарру близок героям Достоевского. Князь Мышкин «абсурдного бытия», он становится воплощением идеалов позднего А. Камю.

Идейным антиподом доктора Риз и его помощников выступает воинственный **отец Панлю**, примиряющий жителей Орана с чумой («Вы заслужили ее»). Однако смерть невинного ребенка «надламывает» его убежденность в справедливой и избирательной каре чумы; вскоре и он сам становится ее жертвой. У Камю, как и у Достоевского, страдание ребенка, образ которого олицетворяет невинность и безгрешность, выступает критерием подлинного гуманизма: «И даже на смертном одре я не приму мир Божий, где истязают детей». Эти слова доктора Риз выступают аллюзией знаменитого образа Ф.М. Достоевского.

В отношениях героев романа к чуме раскрываются грани абсурдного сознания. Для **преступника Коттара**, ждущего ареста, чума является синонимом беззакония и безнаказанности («Мне чума как раз на руку. И с какой это стати я буду помогать людям, которые с ней борются»).

Писатель Гран мечтает о совершенном творении, перед которым бы издатель скомандовал: «Шапки долой!». Он сторонник «чистого искусства», мечта об идеальном творчестве заменила ему реальность. На фоне активного действия доктора Риз писатель-идеалист Гран выглядит бездарным и беспомощным, да и его роман о «стройной амазонке на роскошном гнедом коне» не продвигается

Самореалізація – процес творчий, він пов'язаний з прагненням суб'єкта знайти адекватну форму для свого морально-естетичного самовираження. Найбільш близьким до природи духовних явищ є художній образ. Саме в художній творчості знаходить своє втілення світ внутрішніх цінностей, духовних пошуків і морально-естетичних відкриттів особистості. У процесі художньої творчості реалізуються задуми, проблематика, система образів, ідейне багатство твору. Ці компоненти художнього твору так чи інакше відображають ідеали митця. Процес самореалізації нібито переводить внутрішні процеси самосвідомості у зовнішній, творчий, художній план.

Механізмом самореалізації є діалог молоді людини зі своїм потенційним Співрозмовником, необхідним у процесі творчості як незримо присутній опонент. Такий уявний співрозмовник допомагає глибше, всебічно виразити власну морально-естетичну позицію, розкрити в специфіці художньої образності свій ідеал. Художня творчість є проекцією духовної культури особистості в світ широкого естетичного спілкування, в світ мистецтва.

У діалектиці “Я – Інший” розвивається процес реалізації морально-естетичного ідеалу особистості. У процесі творчості юнак пізнає своє унікальне “Я” через призму загальнолюдського. Він розкривається як особистість через діалог з іншим “Я”, без якого “Я” суб'єкта творчості залишається “непізнаним”, “незатребуваним”, а відтак – і не залученим до діалогу культур.

IV етап: “Я (інший) – Я”. Втілення у творчості морально-естетичного ідеалу особистості знаходить форму самостійного, незалежного від автора, буття. І в той самий час художній твір, веде свій нескінченний діалог з потенційно можливими читачами, де морально-естетичний ідеал творця буде безкінечно виявляти свій потенціал в діалозі з іншими духовними культурами, ціннісними світами, ідеалами.

Створений образ вступає у своєрідний діалог зі своїм автором. Помічено багатьма письменниками, що твір є не тільки результатом творчих дій автора. Подеколи, навпаки, власне автор

особистість не існує. Бог був всезнаючим автором, але він загинув. Тепер ніхто не знає ходу сюжету, і, оскільки нашої реальності не вистачає підтримки творця, нема й гарантій загальноновизнаної версії. Час зводиться до “зараз”, зміст – до суми розрізнених моментів” [6, 22]. Саме на таких засадах тримається художній простір роману Дж. Хеллера “Уяви собі картину”.

Провідний принцип організації твору – асоціативний, тож логічно побудований сюжет з хронологічним викладенням подій в романі відсутній. Асоціативний принцип побудови просторово-часової форми примхливо перетинає між собою основні історико-культурні шари роману.

Перший шар – це доба античності, від її розквіту до занепаду (5-3 ст. до н. е.), що репрезентована такими постатями, як Сократ, Платон, Аристотель, учень Аристотеля Олександр Македонський, та багатьма іншими історичними та легендарними персонами.

Ключовим епізодом цього шару, що перетворюється на наскрізну тему твору, постає суд над Сократом, звинувачення його у не шануванні грецьких богів та розбещуванні молоді. Суд над Сократом показаний у різних дзеркалах свідомості його учнів, прихильників та скептиків – отже, і у різних інтерпретаціях від щемливо-співчутливої до іронічно-зневажливої. Саме сократівська велична і водночас трагічна доля, з її горезвісним висновком про відносність будь-якої істини (і навіть така істина, за Сократом, є сумнівною!), – стає **лейтмотивом твору**, що подекуди раптово втручається у різні дискурси художнього тексту, з'єднуючи різні тексти у самобутній простір роману.

Другий шар роману – це “золота доба” Голландії (XVI-XVII ст.), період розквіту економіки, політики, торгівлі, та, перш за все, – період розквіту малярського мистецтва, zenітом слави якого став Рембрандт ван Рейн. Саме він є **центральною фігурою**, яка знов-таки показана у світлі різних свідчень, переказів та міфів про цю людину. Рембрандт постає і самовідданим митцем, і прагматичним комерсантом від мистецтва, і відверто брутальним чоловіком.

Економічний зліт Голландії, що відкриває шлях високому живопису, нагадує читачеві добу еллінізму, з її розквітом філософії, культури та мистецтва. Діалог культурних епох ведеться за різними напрямками, темами, проблемами, відкриваючи спільні для всіх часів засади людського буття. Та головним у романі постає сам діалог про відносність усталених істин, множинність інтерпретації будь-якої істини – політичної, ідеологічної, історичної, філософської чи етичної. У процесі такого діалогу культур і створюється ціле коло її значень, що врешті-решт вилучають істину як таку.

Зв'язок цих двох історико-культурних шарів реалізується ще на сюжетному рівні: Рембрандт пише картину “Аристотель, який розмірковує над бюстом Гомера”. Проте моделлю для Аристотеля є звичайний натурник з незрозумілим костюмом доби Відродження та різностильовою бутафорією. Ні Аристотель, ні Гомер, які намальовані Рембрандтом на полотні, не є пасивними об'єктами, а навпаки, залишаються активними суб'єктами мислення та ставлення до їхнього оточення: до художника, який їх створив, до покупців картини, навіть до глядачів у виставковій залі. У відображенні їхньої свідомості постає релятивістська істина про відносність усталених поглядів на цілу епоху в житті людства – “золотої доби” Голландії. У дзеркалі минулих епох, в оцінках персонажів картини Рембрандта, проступає відображення і ХХ століття у несподіваному, критичному ракурсі.

Третій шар, що утворює складний, багатовимірний хронотоп роману, – це сучасна доба – кінець ХХ століття з його болючими проблемами: фашизмом, тоталітаризмом, геополітикою, науково-технічним бумом, комерціалізацією свідомості, втратою будь-яких ціннісних орієнтирів. Істина взагалі – і, зокрема, щодо автентичності рембрандтівських картин – тепер “репрезентована” різними судженнями, інколи протилежними та взаємовиключними. Єдиним переконанням суспільства доби постмодерністської культури став сумнів щодо самої можливості існування істини.

Образним втіленням релятивізму істини у творі стають

морально-естетичним досвідом життя, читацькими навичками, прагненням до співтворчості, розумінням специфіки художнього твору і ще багато чим.

Для тлумачення художнього явища потрібен інший, відмінний від власного, погляд на твір мистецтва. Тільки по відношенню до іншого погляду суб'єкт і виявляє свій, ні на кого не схожий, підхід до буття. “Великі твори мистецтва подібні до сновидіння, яке при всій своїй наочності ніколи не тлумачить себе і ніколи не має однозначного тлумачення. Жодне сновидіння не говорить: “ти мусиш” або “такою є істина”, воно плає образ, як природа зрощує рослину, і тепер нам надана можливість робити з цього свої висновки” [8, 118].

II етап: “Я – Я”. “Розбуджені” діалогом з письменником ціннісні структури внутрішнього життя особистості зазнають активної рефлексії. Процес саморефлексії є центральним в естетичній діяльності особистості. Внаслідок цього йде процес самообґрунтування духовного світу молодої людини і, зрештою, морально-естетичного ідеалу як образної моделі цього світу.

Діалог нібито переходить у внутрішній план самосвідомості та ведеться на різних рівнях. Суб'єкт ототожнює з собою то автора, то героїв і персонажів твору. Але в тому ж логічному акті мислення розділяє “Я” суб'єкта мислення і “Я” суб'єкта художньої дійсності. Результатом діалогу різних логік стає процес самообґрунтування особистості, її духовної культури, йде процес формування морально-естетичного ідеалу.

Народження культури, цінностей, ідеалів відбувається через внутрішній діалог “Я” з “Alter ego”, “Я” із “Моїм внутрішнім Співрозмовником”. В єдиному акті мислення кожне з цих “Я” має дещо інший погляд на проблему, на об'єкт. Специфікою художньої свідомості є те, що об'єктом виступають не тільки твори мистецтва і культури, але й власні почуття, переживання, емоційні стани самого суб'єкта естетичної діяльності.

III етап: “Я – Інший”. У результаті самовизначення і самообґрунтування суб'єкт вступає в етап самореалізації.

у самосвідомість старшокласника певних морально-естетичних цінностей, а їх формування під впливом діалогу з іншою ціннісною системою.

Діалог може відбутися за умов внутрішньої налаштованості на співрозмову і розуміння читачем діалогічної природи художнього твору. Художній образ (вір) є “місцем і часом” і самим запрошенням до діалогу з письменником. “Я давно думаю, – писав О. Ухтомський, – що письменництво виникло в людстві “з горя”, через невдоволену потребу мати перед собою співрозмовника і друга! Не знаходячи цього скарбу поряд із собою, людина і надумала писати якомусь вигаданому, далекому співрозмовнику, сподіваючись, що там, десь вдалині, знайдуться душі, які відгукнуться на твої запити, думки і висновки” [6, 19].

Таке розуміння літературної творчості передбачає особистісне і комунікативно активне сприйняття твору, щось на зразок особистої відповіді на запропоноване запитання. Такий процес відбувається у формі довершення художнього образу читацькою уявою, виходячи з особистих морально-естетичних поглядів Читача. І, власне, це довершення і є необхідною складовою художнього образу.

Художній образ створює тільки напрямок розуміння його значення. Через художній образ твору письменник ставить перед Читачем вагомі та значущі для нього запитання. Ці питання зумовлені проблемами внутрішнього унікального світу митця, і, в той же час, вони важливі для кожного з нас. Особливості процесу сприйняття школярами літературно-художнього твору глибоко проаналізовані В. Асмусом в його роботі “Читання як праця і творчість”: “У творі дані не тільки границі або межі, всередині яких розгортатиметься робота того, хто сприймає, але – хоча би приблизно, “пунктиром” – і ті “силові лінії”, по яких прямуватиме його фантазія, пам'ять, комбінуюча сила уяви, естетична, моральна і політична оцінка” [7, 61].

Результат сприйняття визначатиметься багатьма чинниками: розумовою, духовною діяльністю людини, всім попереднім

полотна великого Рембрандта, що виставлені наприкінці ХХ століття у Нью-Йоркській арт-галереї. Ціни на рембрандтівські картини – найвищі в історії людства, вони сягають десятків мільйонів доларів. Проте загальновідомим є факт про надзвичайну проблематичність знайти справжнього Рембрандта, а не стилізаторів, учнів або помічників, чи навіть просто митців голландської школи XVII століття.

Наша сучасність зі своєю заангажованістю, прагматизмом та комерціалізацією, вривається в різні шари, проступаючи цитатами з енциклопедій чи наукових творів, газетною публіцистикою та статистичними даними, історичними фактами та свідченнями політиків тощо. *Розпорошеність хронопу* цього шару роману Хеллера створює образ сучасної доби – періоду “розірваної свідомості”, “гри смислів”, “розпаду цілісності світогляду” [3, 137-138].

Намальований на полотні “Аристотель, який розмірковує над бюстом Гомера”, “замислюється” і над Рембрандтом, і над нашими сучасниками, що споглядають на нього у виставковій залі. Цей *діалог* між Аристотелем та ХХ століттям здається більш реальним, ніж умовні цінності нашого світу. Вищим за певні судження постає сам діалог, можливість для якого надає мистецтво. Тут ми вільні вести власний діалог з Сократом, Платоном, Аристотелем, Рембрандтом – геніями різних епох.

Тож, *тричастинна модель хронопу* роману Дж. Хеллера “Уяви собі картину” утворює особливу конструкцію, де кожна епоха відбивається в іншій, розкривається через своєрідно віддзеркалений образ. Різні епохи дають різне тлумачення вічним проблемам людства, проте жодне з цих тлумачень не показане остаточною істиною.

Дж. Хеллер несе своїм твором *постмодерністське світовідчуття* людини кінця ХХ століття, яка зневірилася в усіх істинах, окрім суто текстових. Іронія, гра з текстом, множинність значень та інтерпретацій, обірваність зв'язків, розпорошеність сюжету – все це ознаки сучасного тексту, який на рівні

постмодерністської естетики актуалізує сократівську думку про неосяжність істини. Сатиричне інакомислення, яким в античні часи славився Сократ, стало основою постмодерністського твору кінця ХХ століття.

Текст роману Дж. Хеллера набуває сталої структури не тільки завдяки центральним персонажам (Сократ – Аристотель – Рембрандт), але й *наскрізним мотивам та образам*. Такі мотиви, що тісно пов'язані із концептуальною ідеєю твору, втілилися у роздумах Аристотеля з картини Рембрандта про:

- постать античного філософа Сократа та його оригінальне тлумачення істини, пізнання, моралі;
- мистецтво і підприємництво, які, за Аристотелем, є несумісними;
- про призначення грошей;
- зневажливе ставлення до перепродажі та накопичення, характерних явищ Нового часу, що розпочався з доби Рембрандта у Голландії;
- умовність ціни на витвір мистецтва у ХХ столітті: Рембрандт помер у злиднях, а у ХХ столітті ціна за його “Аристотеля” сягнула 2 мільйони 300 тисяч доларів; “*Це була перша в історії картина, стартова ціна за яку склала 1 000 000 доларів*” [7, 266];
- демократію і тиранію за часів розквіту Афін та у сучасному світі;
- тісний зв'язок між економікою та політикою;
- війну і мир як засіб вирішення економічних та політичних проблем.

Розмаїття роздумів Аристотеля, намальованого на картині Рембрандта, складає політематичний простір роману, визначає його проблематику.

Своєрідність логіки Аристотеля-персонажу з картини Рембрандта ван Рейна, який виступає головною *нарративною інстанцією* у творі Хеллера, полягає у тотальному скепсисі та іронії щодо таких суспільно значущих категорій, як політика,

зовнішньої) діяльності особистості. У процесі художньої діяльності суб'єкт послідовно вступає у діалогічні відносини як з іншим суб'єктом (Письменник – Читач), так і з власне художнім образом, який у художньому творі набуває властивостей суб'єкта (Герой, Персонаж). Результатом цього діалогу стають такі основні компоненти процесу формування морально-естетичного ідеалу особистості: *самовизначення – самообґрунтування – самореалізація – самовдосконалення*.

Відповідно до цих основних компонентів існує чотири етапи процесу формування морально-естетичного ідеалу суб'єкта під час художньої діяльності. Розглянемо специфіку і внутрішню структуру виділених етапів.

I етап: “Інший – Я”. Ця форма діалогу характеризує процес сприйняття суб'єктом твору художньої літератури. Структура сприйняття діалогічна, вона характеризується “розмиканням” ціннісного світу кожного із суб'єктів співтворчості (Письменника і Читача). Ми досліджуємо цей процес з позиції читача-старшокласника. Такий діалог ведеться мовою художньої образності; мета його – самовизначення суб'єкта в системі альтернативних цінностей твору, в якому морально-естетичний ідеал письменника набуває найбільш повної реалізації. Ідеальний образ свідомості митця “розпредмечується” не прямо, а опосередковано, через всю систему художніх образів, на всіх рівнях художнього твору. У діалозі з Письменником, в системі його цінностей Читач визначає, передусім, границі власної культури, свій ціннісний арсенал. Це відбувається за допомогою механізму ідентифікації: “моя – інша”, “значуще – незначуще”, “привабливе – байдуже”.

Доцільно виділити доміанти цього процесу. Методологічно важливим є положення М. Бахтіна про те, що “чужу” свідомість не можна споглядати, аналізувати, визначати як об'єкти, речі, – з ними можна тільки “діалогічно спілкуватися”. “Споживання” чужих цінностей неможливе, вважають психологи. У результаті інтеріоризації (поглинання) відбувається не механічне перенесення

2. Морально-естетичний ідеал стає у творі вищим критерієм оцінки письменником явищ життя. Критична позиція автора проявляється не тільки в прямій (позитивний чи негативний герой) або непрямій формі (будь-яка естетична оцінка в творі), але й при видимій відсутності автора – через прийоми саморозкриття героїв, положень, колізій.

3. Важливою особливістю є інтегруюча здатність морально-естетичного ідеалу об'єднувати всю систему художнього твору як цілісного образу, проявляючись на різних його рівнях і пронизуючи всю структуру. “Подібно до живої світобудови, яка складається ієрархічно, через об'єднання на вищому рівні часток нижчого рівня, так само складається і художня світобудова, від образів-атомів до образу Всесвіту” [5, 254]. Під образом Всесвіту ми розуміємо також і Всесвіт внутрішньої культури письменника.

Художній твір реалізує морально-естетичні ідеали Письменника (коли він створює твір, звертається до свого Читача) і Читача (коли він в акті “співтворчості” сприймає твір, відгукується на звернення Письменника). Обидва – і Письменник, і Читач – знаходяться у процесі творчої самореалізації, і цей процес має двобічний, “дзеркальний” характер.

У сучасній науці погляд на мистецтво як на процес отримав широке визнання (М. Бахтін, В. Біблер, К. Горанов, Є. Громов, Л. Левчук та ін.). Суб'єктами цього процесу стають і Письменник, і Читач, і цілісна система образів твору. Цілісний образ-твір, як вважають дослідники, відображає духовну культуру особистості, розкриває її морально-естетичні ідеали. Формування естетичного ідеалу – це активний процес, що відбувається в акті творчості.

Генетичний зв'язок морально-естетичного ідеалу і художнього образу в онтології і генезисі дає підставу вважати, що художній образ може виступати своєрідною моделлю морально-естетичного ідеалу. Розглянемо детальніше умови та шляхи формування ідеалу особистості під час вивчення літератури.

Структура процесу формування категорії ідеалу співвідноситься із структурою естетичної (внутрішньої і

наука, мораль, мистецтво. Майже усі історико-культурні аргументи від античності до 80-х років ХХ століття свідчать щонайменше про їх умовний характер, а найчастіше – про їх повний нонсенс, наприклад: “Сократ не залишив жодного написаного ним слова. Якби не написав про нього Платон, ми нічого б толком про Сократа не знали. Якби він не написав про Сократа, ми б і про Платона знали небагато” [7, 31].

Дж. Хеллер використовує **образи-контаміанти**, що поєднують у межах єдиної текстової одиниці різні дискурси. Такі образи можуть перехрещувати у собі віддалені епохи, різні оповідні модули, різноманітні стилістичні чи сюжетні елементи, які у традиційному сюжетно-стилістичному контексті були б неможливими, наприклад: “Аристотель міг, звісно, чути після того, як Рембрандт зняв його вухом, і потім, до великого здивування і радості філософа, причепив до нього сережку, яку, була б вона зроблена із справжнього золота, а не підроблена за допомогою фарб, можна б було продати на ювелірному ринку Амстердама за ціною, що значно перевищує номінальну” [7, 14].

Основу поетики Хеллера складають **гротескові, фантазмагоричні, сатиричні образи**: “Його (Аристотеля) починало трясти від страху за власну справжність” [7, 270]; “У горлі Аристотеля постійно сидів якийсь ком. Чим більше він розмірковував про своє становище, тим сильніше йому хотілося належати пензлю Ван Гога” [7, 270]; “Аристотель, розлютившись, уставився на Сікса. Рембрандт негайно пригасив його погляд, додавши у вічі мінерального лаку” [7, 55]; “Аристотель насупився: у нього від таких, як Рембрандт, ум заходив за розум” [7, 58].

Хеллер часто використовує **афоризми** відомих діячів культури та створює власні, а саме: “Диявол паскудить голландцями”, “Ми воюємо заради того, аби жити у мирі”, “Чиста душа ставить честь вище за багатство” та ін.

Специфічними є і **образи-деталі**, що підсилюють різноманітний, незв'язаний, розпорошений характер

постмодерністського образу у тексті. Так, Аристотель на картині вдягнений у речі з різних епох, прикрашений медальйоном з жіночим профілем, який на картині має зображати Олександра Македонського. Навіть так звані “знавці мистецтва” ще довгі роки розмірковували, хто саме зображений на полотні: *“Нарешті він опинився серед друзів, які дійсно здатні оцінити його:*

– *Цікаво, хто він такий? – почув Аристотель слова, що вигукнув хтось з присутніх панів.*

– *Альберт Великий? – подумав інший.*

– *Схожий на френолога.*

Аристотель онімів” [7, 118].

Поетиці роману Дж. Хеллера притаманні **ключові фрази та думки**, що виконують роль рефрену і утворюють своєрідну **ритміку** твору, серед них такі: *“Аристотель, який розмірковує над бюстом Гомера, гадає..”*; *“Критон, я заборгував кочета Асклепію. Так віддайте ж, не забудьте”* (останні слова Сократа перед смертю – Н.Н.); *“Гроші – це лише засіб взаємних розрахунків”*; *“Прагнення деяких людей до миру часто стає причиною війни”* та варіанти цих фраз.

Стиль роману Хеллера “Уяви собі картину” характеризується **негативним модусом оповіді**. Він відрізняється скептично-негативним пафосом. Автор використовує заперечливі синтаксичні конструкції та спростувальні стилістичні прийоми. Найчастіше роздум будується за наступною схемою: теза – аргумент, що породжує сумнів, – доказ, що посилює сумнів – іронічне спростування. Оповідач використовує паралельні синтаксичні конструкції з подвійним запереченням, що веде до розмивання, чи взагалі вилучення похідного сенсу з твердження: *“Так я ж нічого не знаю, – простодушно відповів Сократ... Знати, що нічого не знаєш, вже знати немало. Мудрість полягає в усвідомленні того, що ніякої мудрості не існує” [7, 67].*

Оповідь має **негативну аргументацію**, що веде не до підтвердження істинності виразу, а до його спростування, наприклад: *“До нас дійшло приблизно п'ятдесят два*

іншого “Я”, як до необхідного для автора “Ти”, “безкінечно віддаленого від нього (нібито до іншого буття, іншої тотальності) і, одночасно, – інтеріоризованого в його свідомості, в його мисленні” (за Біблером).

По-третє, художній твір узагальнює собою досвід попереднього спілкування особистості шляхом заглиблення у свій (відчужений в акті творчості) світ. При цьому твір набуває власної матеріально-духовної предметності, в тканині якої і виражається досвід саморефлексії автора.

По-четверте, в художньому творі духовний світ письменника стає явищем загальнолюдської культури, що прагне самостійного існування, окремого від автора.

По-п'яте, художній твір є завжди “абсолютно завершеним”, замкненим у собі, – і, разом з тим, він є відкритим до безкінечного довершення читачем. Тільки читач довершує твір, бо він був передбачений самим твором як другий полюс, як співтворець [4, 401-402].

Діалогічний підхід до розуміння художнього образу дозволяє побачити органічний зв'язок між духовною культурою Письменника і Читача, сприйняти твір як власну проекцію суб'єкта естетичної діяльності (а ним є і Письменник, і Читач) у світ мистецтва. Морально-естетичний ідеал нерозривно зв'язаний з художнім образом. Цей зв'язок по-різному висвітлюється в наукових дослідженнях, але факт втілення морально-естетичного ідеалу в художньому творі став аксіологічним положенням мистецтвознавства та літературознавства.

Визначимо основні форми реалізації морально-естетичного ідеалу в літературно-художньому творі.

1. Морально-естетичний ідеал реалізується в образній системі твору як суб'єктивне начало творчості, поза цим зв'язком не існує жоден образ (чи то герой, чи пейзаж, чи художня деталь і таке інше) Власне морально-естетичний ідеал письменника визначає весь спектр естетичних почуттів і значень художнього образу-твору.

зустрічаються, стикаються, переплітаються, перетинаються їхні творчі шляхи” [1, 337].

Такий підхід діалектично зв'язує процеси свідомості суб'єкта (Автор, Читач) та їхнє відображення у творі, обґрунтовує активну роль суб'єкта в художньому процесі. Обрив будь-якого з внутрішніх зв'язків цього єдиного потрійного образу веде до порушення діалектичної природи його існування, руйнує його естетико-комунікативну сутність.

Власне структура художнього твору розрахована на майбутній діалог, і тому вона є діалогічною за своєю природою. Такий методологічний підхід до художнього твору є основою наукових робіт ряду видатних вчених, зокрема, М. Бахтіна, В. Біблера, М. Кагана, Ю. Лотмана, Л. Столовича.

Естетичне ставлення особистості до твору завжди “діалогічне”, за терміном М. Бахтіна. “Мистецтво надає нам унікальну можливість брати участь у діалозі, бути у спілкуванні з художніми геніями”, – підкреслює Л. Столович [2, 95]. Специфічним “місцем і часом” такого діалогу двох суб'єктів, двох ціннісних світів стає витвір мистецтва. Діалог пронизує всю структуру художнього твору і може бути представлений як система відносин. Можна виділити три рівні діалогічних відносин:

1) “Автор – Читач”; 2) “Автор – Образ”; 3) “Читач – Образ”.

Спілкування можливе тільки між суб'єктами, однак “художній твір - не просто об'єкт, а об'єкт суб'єктивований. Не просто предмет, а предмет живий. Не просто річ, а річ одухотворена” [3, 316]. Ось чому художній образ також може бути розглянутий в системі діалогічних відносин. Діалогічний підхід розкриває глибинну єдність морально-естетичного ідеалу особистості та художнього образу в літературі та мистецтві. Такий підхід до художнього твору певною мірою розкривається у наступних положеннях.

По-перше, твір у діалогічному розумінні є трансляцією в “результат” художньої діяльності самого суб'єкта цієї діяльності.

По-друге, художній твір характеризується спрямованістю до

автопортрети Рембрандта, деякі з них, напевно, написані не тим, хто на них зображений. Важко уявити собі автопортрети, написані не тим, хто на них зображений, проте ж ось вони, помилуйтеся” [7, 48].

Роман має *інтертекстуальну природу*: він насичений різними формами цитат (точні та неточні цитати, стилістично нейтральні чи іронічно забарвлені, з позначенням достовірного чи хибного джерела та ін.). Майже усі свідчення про Сократа та суд над ним почерпнуто Хеллером з античних джерел – весь текст просякнутий фрагментами з творів Платона, Аристофана, Аристотеля, Ксенофонта та ін., проте у достовірності таких фактів автор має підстави сумніватися, наприклад: “Далі ми маємо “Хмари” Аристофана, де Сократ висміяний як софіст, – це найбільш рання згадка про нього, з тих, що нам відомі. Комедія, яка була написана за чверть століття до того, як Сократ постав перед судом, свідчить про те, що він був широко відомий в Афінах ще у ті часи, коли Платон і Ксенофонт ще були дітьми, занадто малими, аби зрозуміти, хто він такий” [7, 19].

Інтертекстуальна природа роману розкривається і у введенні у текст *фактів, цифр, соціологічних даних* ХХ століття. Автор активно використовує технічні, політичні, ідеологічні, наукові терміни. У художній текст вводяться наукові поняття, теореми, наприклад: “Поки десятирічний Рембрандт тягався з латиною, голландський математик Віллеброрд Снелліус, досліджуючи переломлення світла, виявив, що відношення синуса кута падіння *i* до синуса кута переломлення *r* дорівнює відношенню показника середовища, що переломлюється, *n* до показника переломлення вихідної серед *n*.”

Що це означає, я не знаю і дізнаватися не бажаю” [7, 95].

Дж. Хеллер розгортає *широке тло громадської думки*, зі сторінок його роману чути голоси багатьох історичних, політичних, культурних діячів, славетних філософів і королів, митців і легендарних особистостей, серед яких Есхін Сократик, Антисфен Кінік, Критій, Олександр Македонський, Асклепій,

Алківіад, Аристофан, Агафон, Критон, Перікл; Філіпп II; Ліндон Джонс, Дж. Морган та ін.

Багаторівневий діалог роману “Уяви собі картину” реалізується на рівні жанру, сюжету, культурних шарів твору, зіткнення ідей, стилів, дискурсів. Роман можна визначити і історико-філософським, і побутовим, і психологічним. Проте ідейно-стилістичною домінантою твору є іронічний модус повіствування у рішенні **головної проблеми** – проблеми пошуку безперечної істини хоча б в окремому твердженні чи факті. Саме іронія щодо існування будь-яких остаточних істин і характеризує цей роман як постмодерністський з такими принципами письма, як іронія і самоіронія, твердження через заперечення, гра з текстом та пріоритет стилю.

“Рембрандт, який зобразив Аристотеля, який розмірковує над бюстом Гомера, міг бути і не Рембрандтом, а учнем, який з такою божественною обдарованістю засвоїв уроки майстра, що більшого він вже ніколи не досягнув, через що й ім'я його забулося. Бюст Гомера, над яким розмірковує на полотні Аристотель, - це зовсім не бюст Гомера. Та й сам він ніякий не Аристотель” [7, 300].

Література

1. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.
2. Зарубежная литература ХХ века / Под ред. Л. Андреева. – М.: Высш. шк., 2000. – 559 с.
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
4. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-ИНИОН, 1999. – 319 с.
5. Стулов Ю. В. Сто писателей США. – Мн.: Выш.шк., 1998. – 334 с.

ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ І ДУХОВНА КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ

Питання про моделюючі функції художньої творчості – одна з актуальних проблем сучасної гуманітарної науки, яка досліджує шляхи духовного становлення особистості. Література і мистецтво є чи не найголовнішою сферою реалізації морально-естетичного ідеалу людини. Центральною категорією естетики, мистецтвознавства і літературознавства є художній образ. Він має генетичний зв'язок із суб'єктом естетичної діяльності, оскільки є її об'єктивно вираженим результатом.

Виступаючи результатом цілісної духовно-практичної діяльності особистості, художній образ концентрує в собі основні характеристики морально-естетичного ідеалу, фокусує процеси внутрішньої естетичної діяльності автора. У художньому образі сходяться всі “силові лінії” як внутрішньої, духовної, так і зовнішньої, художньої, діяльності письменника. В образі у “згорнутій” формі присутні всі параметри морально-естетичного ідеалу, що проявляють інтенцію “розгорнутися” у свідомості Читача. В естетичній діяльності Читача, в процесі сприйняття ним художнього твору, морально-естетичний ідеал письменника набуває свого логічного завершення.

Зв'язок морально-естетичного ідеалу і художнього образу відзначається практично усіма дослідниками цієї проблеми як у вітчизняній, так і зарубіжній науці. В основі сучасного підходу до розв'язання проблеми лежить діалектичне розуміння структури художнього образу. Його структура складається з трьох частин: “Автор – Образ – Читач”, де в рівній мірі важливі естетичні відносини на всіх боках цього трикутника. “Автор – Образ – Читач, – пише О.М. Левідов, – це єдина система, в центрі якої знаходиться художній образ – найважливіша проміжна “інстанція” у спілкуванні читача з автором, коли той читає, і автора з читачем, коли той творить. Саме тут – у художньому образі – зближуються,

Маленького принца пробудили джерела серця ліричного героя, допомогли усвідомити незаперечні цінності.

В образі маленького хлопчика льотчик розгледів приховану істину, яка світилася в ньому, ніби “полум’я світильника”: *“Здавалося, що я несучи скарб, тендітний і дуже безборонний. Здавалося навіть, що нічого безбороннішого немає на Землі. При світлі місяця я дивився на його бліде чоло, на пасма волосся, яке ворухив вітер, і казав собі: “Те, що я бачу, це тільки оболонка. Найголовнішого очима не побачиш...”* [2, 203].

Творчість А. де Сент-Екзюпері віддзеркалила багатство його духовної культури. Підсумком його гуманістичних шукань стала **безмежно можлива людина**, яка схована в кожному з нас. Сходження до Людини є шляхом морального самовдосконалення окремої особистості. Письменник заповів нам свої “найдорожчі істини” у формі незабутніх яскравих образів, що поповнили скарбницю гуманістичних надбань людства.

Література

1. Сент-Экзюпері А. де. Планета людей. Военный летчик. – Душанбе: Адиб, 1988. – 384 с.
2. Сент-Экзюпері А. де. Планета людей Переклад з франц. А. Жаловського. – К.: Молодь, 1984. – 232 с.
3. Буковская А. Сент-Экзюпері, или Парадоксы разума. – М.: Радуга, 1983. – 208 с.
4. Гуманітарна освіта в Україні / Збірник матеріалів семінару Київського проекту Інституту Кеннана, 18 грудня 2001 р. – К., 2001. – 54 с.
5. Мижо М. Сент-Экзюпері. – М.: Мол. гвардия, 1963. – 463 с.
6. Невярович Н. Восхождение к Человеку. – Херсон, 1995. – 50 с.
7. Хмельницкая Т. Садовник в пустыне (Заметки о творчестве А. де Сент-Экзюпері) // Вопросы литературы, 1961. – № 11. – С. 122-144.

6. Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: Матеріали семінару. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – 248 с.
7. Хеллер Дж. Вообрази себе картину / Пер с англ. С. Ильина. – М.: “Фолио” Харьков, 1999. – 300 с.
8. Heller Josef. Picture This. – New York: Ballantine books. 1989.

**МІФОРЕАЛІСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ
ДЖ. АПДАЙКА “КЕНТАВР”:
ПРОФІЛЬНИЙ АСПЕКТ ВИКЛАДАННЯ
ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В АКАДЕМІЧНОМУ ЛІЦЕЇ**

Серед провідних завдань ліцейської освіти особливого вирішення потребують проблеми ранньої фахової орієнтації, формування засад професійного мислення, закладення категоріального апарату майбутнього літературознавця. Саме цими завданнями обумовлюється науково-методичний аспект профільного навчання з зарубіжної літератури.

Програмою для вступників до педагогічного університету, що нею керуються викладачі профільної форми навчання, передбачені не тільки беззаперечно визнані твори минулих століть, але й сучасні, які тільки потребують свого естетичного осмислення й визначення їхнього місця в історії світового літературного процесу. Активне володіння способами опанування художнього потенціалу твору, шляхів визначення його морально-естетичної значущості веде до формування власної думки ліцеїста, самостійної оцінки, що ґрунтується на глибинних наукових засадах, вмінні *читати* твір словесного мистецтва, перебувати у діалозі з автором.

Сьогодні вже не йдеться про якісну фахову підготовку майбутнього спеціаліста без володіння навичками самостійного опрацювання тексту, застосування різних видів аналізу твору, співставлення його з попередніми й сучасними явищами літератури в широкому контексті культури й мистецтва. Тому процес викладання зарубіжної літератури на профільній формі навчання має використовувати не тільки шкільні методи й прийоми роботи, але й елементи вузівської методики.

Серед програмних творів з зарубіжної літератури ХХ століття, що викликають певні труднощі у вивченні не тільки в абітурієнтів, але й у практиці викладання студентів-практикантів та молодих вчителів, – роман сучасного американського письменника

Бідний кочівник, який напоїв спраглих, допоміг багато що зрозуміти героям повісті. Подібно до того, як учні Ісуса через вино і хліб причастилися до Нового Заповіту, так само і герої повісті через воду, якою поділився бедуїн у пустелі, відкрили свою істину. Ця істина навчає нас бачити в окремих особах Людину, споріднену всім народам і релігіям: *“Що ж до тебе, лівійський бедуїне, то хоч ти і врятував нас, але риси твої навечно зітруться в моїй пам’яті. Я не згадаю твого обличчя. Ти – людина, і я бачитиму в тобі всіх людей одразу. Ти ніколи раніше не бачив, але визнав нас. Ти – улюблений брат мій. І тебе я теж впізнаю в кожній людині. Ти постав переді мною в сяйві шляхетності й доброти, могутній Володар, який може напоїти спраглих. У тобі всі мої друзі і вороги йдуть до мене, і в усьому світі у мене вже немає жодного ворога”* [2, 150].

У 1943 році, за рік до останнього бойового виліту, А. де Сент-Екзюпері опублікував невеличкий твір “Маленький принц” – своєрідний духовний заповіт, де в алегоричних образах розкрив свої найдорожчі ідеали. Підсумок його життєвих шукань був підведений у формі філософської казки, з її прагненням до вічних істин і перемогою добра. У цьому творі сходяться всі лейтмотиви творчості письменника. Казка насичена наскрізними образами, які тут набувають граничного узагальнення і в символіко-алегоричній формі репрезентують морально-естетичні ідеали Антуана де Сент-Екзюпері.

Уособленням такого ідеалу постає образ *дитини* – Маленького принца. Малюк у казці – це художній двійник письменника, його найкраща, не отруєна прагматизмом, брехнею та лицемірством частина душі. Це та божественна Людина, з якою він веде діалог, аби зрозуміти сенс свого життя.

Від Маленького принца потерпілий у пустелі льотчик дізнається про давні істини, тепер вже майже забуті людьми: *“Добре бачить лише серце. Найголовнішого очима не побачиш”*, *“Ми відповідальні за тих, кого приручили”*, *“Себе судити набагато важче, ніж інших”*, *“Вода буває потрібна і серцю”*. Слова

Людині, любов до ближнього, відповідальність кожного за всіх. Символічного змісту набувають у творчості А. де Сент-Екзюпері біблійні образи *пустелі і води*, через які автор розкриває свої духовні цінності.

Драматичним епіцентром повісті “Планета людей” став епізод про авіакатастрофу в Лівійській пустелі, де п’ять діб Сент-Екзюпері був за крок до смерті від спраги (в основу покладено дійсний факт біографії письменника). Саме там відкрилося справжнє значення *води*, про що свідчить яскравий образ: *“Вода, ти не маєш ні смаку, ні кольору, ні запаху, тебе не опишеш, тобою насолоджуються, не знаючи тебе. Ти не просто необхідна для життя: ти і є життя... Ти повертаєш нам усі сили, на які ми вже й не сподівалися. Твоя милість відкриває в нас пересохлі джерела серця”* [2, 151].

За думкою автора, вода не тільки повертає фізичні сили. Вона стає символом пробудження духовних сил. Образ побудований на розгорнутій метафорі, де у риторичному звертанні письменник підносить живильну силу води – у прямому та алегоричному смислі.

Образ *пустелі* – один з ключових у художньому арсеналі письменника. Багатозначний та глибокий за своєю сутністю, він народжує широке коло асоціацій: безкраї піщані простори Африки, реальне місце авіакатастрофи, світ без друзів та допомоги, духовна спрага, безнадійність та розгубленість. Для Сент-Екзюпері образ пустелі найчастіше набуває значення самопізнання людини в екстремальних умовах виживання.

Саме у пустелі, вмираючи від спраги та безпорадності, ліричний герой стикається з дивом: на нього натрапив лівійський бедуїн і поділився своєю водою, що в пустелі дорожча за золото, вища за владу. В описі свого спасителя автор використовує біблійні перифрази: *“Своїм поворотом голови, самим поглядом своїм він творить життя, і мені здається, що він – як бог... Це диво... він іде по піску, немов бог – по морю... Є тільки цей бідний кочівник, який поклав нам на плечі долоні архангела”* [2, 150].

Джона Апдайка “Кентавр”, який передбачливо висвітлив основні тенденції літературного процесу доби постмодернізму.

Методично доцільним буде розпочати входження у складний світ сучасного роману зі знайомства з особистістю письменника, з особливостями життєвого та художнього світобачення Дж. Апдайка, своєрідністю творчого методу.

Джона Апдайка часто називають міфотворцем, бо у художній свідомості митця відновлюється прадавнє бажання охопити у синкретичному образі Світ, Час, Людину, Небеса. Проте на відміну від прадавніх повір’їв, міфологічної значущості набуває сама реальність. Міфологічної глибини сягає відчуженість “маленької людини” у світі космічно-комп’ютерної цивілізації на межі тисячоліть. І той, хто відчуває надчасові ознаки буття, глибинні закономірності суб’єктивної реальності, постає міфотворцем сучасності. Тож, реалістична концепція буття “маленької людини” у творчості Джона Апдайка набуває міфологічних параметрів.

“В епоху, коли все сконцентровано навколо міст і політичних подій, я пишу про сільське, провінційне, аполітичне”, – сказав якимось Апдайк. Він пише про “одноповерхову Америку”, про її середній клас, а разом з цим про серцевинну сутність нації, складає новітній міф про її ментальну культуру. Письменник неодноразово підкреслював, що він є невід’ємною часткою цього середовища – за походженням, за вихованням, за письменницьким покликанням. “В моїх книжках про повсякденне життя звичайних людей, – пише Апдайк, – значно більше зв’язку з сучасною історією, ніж у підручниках і спеціальних дослідженнях з даного предмету” [5, 5].

Світоглядні позиції майбутнього письменника формувалися, за його висловом, під знаком двох катастроф: депресії 30-х років і другої світової війни. Джон Апдайк, як і герой його роману “Кентавр”, був єдиною дитиною в сім’ї, зарано відчув присмак самотності; батько (як і його літературний двійник Джордж Колдуелл) викладав у школі; мати походила з родини фермера. Ці автобіографічні мотиви ми знаходимо у його диалогії “Кентавр” і “Ферма”. Саме це містечко – реалістичне й топографічне дійсне –

стало духовною домівкою для молодшого Апдайка. “Нью-Йорк був на відстані семи доларів – ми тоді вимірювали доларом усе – і простір і час”, – напише він згодом у романі “Кентавр”. Це один з пунктів мандрівного шляху родини, але Джон залишився сином містечка, увібрав його у себе, поріднився з ним.

І хоч би як називалися місця, де живуть апдайкові герої, ми впізнаємо все той же Шиллінгтон. Він став для письменника ніби символом Америки – “одноповерхової Америки” простих людей, “середніх” американців, з їхніми буденними інтересами, дрібними турботами, невиразними мріями про інше життя” [5, 6]. Так у світогляді майбутнього письменника крізь буденно-реалістичне проростає міфологічне сприйняття “маленької людини” як персонажу новітнього міфу про американське сьогодення.

Своєрідність *естетичних поглядів* майбутнього славетного письменника Америки починала формуватися під впливом захоплення малярством. Здобувши вищу освіту, він став стипендіатом школи живопису в Оксфорді. Увага до найдрібніших деталей образу, широка колористична гамма, уважний погляд на оточуючий світ – все це не тільки стане притаманним живописній майстерності Апдайка, але й буде важливими світоглядними і літературно-художніми особливостями його прози.

Творчий метод Джона Апдайка починав формуватися з перших літературних кроків у престижному журналі “Нью-Йоркер”, де він працював як карикатурист і журналіст. Жанрову палітру молодого письменника на той час складають фейлетони, нариси, оповідання, статті, пародії, вірші. Критичний погляд, правильно підмічена реалістична деталь, актуальна для сучасної Америки кінця 50-х проблематика становлять характерні риси творчості майстра. Частина журналістського доробку увійшла згодом до книжки “Прозаїчне асорті” (1965). Але широкої популярності зажив у літературі саме Апдайк-прозаїк, до творчого методу якого увійшли такі характерні риси, як реалізм, публіцистичність, виразна стислість і водночас стилістична філігранність прози, поетична натхненність і пильність погляду

(фашизму – Н.Н.)” [1, 352].

Єдиний початок багатомовного людського суспільства А. де Сент-Екзюпері втілює в образі *Дерева*: “У дерев немає мови. Ми – віти дерева. Бувають істини очевидні, хоча їх неможливо виразити словами... Є початок, від якого колись пішло все: і корені, і стовбур, і віти, і плоди. Який він той початок? Цей початок – могутнє зерно, що його кинули у чорнозем, на якому ростуть плоди. Тільки воно може зробити мене переможцем” [1, 363].

Основою єдності всіх людей планети Земля А. де Сент-Екзюпері вважав *Людину*, яка більше за окрему особистість. Ця людина реалізує себе в усіх індивідуальних проявах; саме вона є запорукою нерозривності людей. Людина – ось незрима основа наших духовних зв'язків: “Я був лише буркотливим управляючим. Лише особистістю. Адже ось з'явилася Людина. Вона просто посіла моє місце. Вона подивилася на безладний натовп – і побачила народ. Свій народ. Людина – загальна міра для цього народу і для мене” [1, 363].

Значну увагу письменник приділяє роздумам про свободу. Філософський *образ свободи* відрізняється глибиною і самобутністю. Людину легко підкорити певним непорушним правилам життя, вважав А. де Сент-Екзюпері. Набагато складніше звільнити людину, навчивши її панувати над собою. Що означає “звільнити”? Для Сент-Екзюпері свобода – це можливість жити згідно з його ідеалом, який встановлює пріоритет Людини в окремій особистості: “Моя духовна культура прагнула покласти в основу людських стосунків культ Людини, яка вище за окрему особистість, аби поведінка кожного по відношенню до себе та іншим не була сліпим підкоренням законам мурашника, а стала б вільним виявленням любові” [1, 366].

В основі духовної культури письменника лежать християнські цінності, переосмислені письменником. А. де Сент-Екзюпері склав власний *Символ віри* і включив його у повість “Військовий льотчик”. Його духовна культура утверджує рівність людей та шану до кожного, братерство окремих індивідумів в

темряві” (“Військовий льотчик”) [1, 322].

“Першим уроком” свого духовного життя письменник вважав заповіт, який склав перед смертю його молодший брат Франсуа. Він, як дорослий чоловік, відчув *“наполегливу потребу передати кому-небудь у спадок самого себе... Якби він був будівничим вежі, він би заповів мені добудувати вежу. Якби він був батьком, він би заповів мені виховати своїх синів. Якби він був військовим льотчиком, він би заповів мені бортові документи. Але він лише дитина. Він заповідає мені човен, велосипед і рушницю”* (“Військовий льотчик”) [1, 334].

Ідеєю духовної єдності просякнутий один з ключових образів творчості А. де Сент-Екзюпері – образ **Собору**: *“Собор є дещо зовсім інше, ніж нагромадження каменів. Собор – це геометрія і архітектура. Не камені визначають собор, а, навпаки, Собор збагачує камені своїм особливим змістом. Його камені ушляхетнені тим, що вони камені Собору. Найрізноманітніші камені слугують його єдності. Навіть потворні. Кам'яні чудовиська – і ті беруть участь у загальному гімні Собору”* [1, 365].

Символічний зміст цього образу А. де Сент-Екзюпері пов'язує з основами власної духовності: *«Моя духовна культура основана на культурі людини. Століттями вона прагнула показати людину, подібно до того, як вона вчила би бачити Собор у купі каменів”* [1, 365].

Наріжним каменем духовної культури письменника можна вважати образ **Хлібу**. В ньому автор зумів втілити розмаїття людських зв'язків: *“Пшениця – це більше, ніж тілесна їжа. Годувати людину не те, що вигодувати худобу. Хліб виконує стільки призначень! Хліб став для нас засобом єднання людей, тому що люди переломлюють його за спільною трапезою. Хліб став для нас символом величчя праці, тому що його добувають у поті лиця. Хліб став для нас супутником жалю, тому що ним діляться у скрутну годину. Смак такого розділеного хлібу не можна зрівняти ні з чим. І ось уся сила духовної їжі, духовного Хлібу, який буде народжений цим полем, знаходиться під загрозою*

живописця, який вдивляється у реальне американське суспільство, глибоко осмислене його історію і сьогодення.

Особливої уваги при вивченні творчості Дж. Апдайка заслуговує тема дитинства, що пронизує його творчість. Перші збірки його оповідань позначені смутком прощання з дитинством і юністю – країною чистоти, щирості, радості. *“Смукт поступово переростає у тугу, постійне відчуття неблагополучності, невлаштованості – в трагічне світовідчуття”* [5, 6].

Тема дитинства набуває різноманітних інтерпретацій у подальшій творчості митця і стає провідним мотивом, що репрезентує незаплямовану, щирі свідомість ліричного героя, художнього двійника письменника. Максималістські оцінки підліткового віку, жорстока бездумність вчинків і глибинна відданість тим, кого насправді любиш, – все це знайде своє втілення в одному з найкращих романів письменника “Кентавр”.

Образ “маленької людини”, притаманний реалістичній традиції в літературі ХІХ – ХХ століть, знаходить своє нове яскраве осмислення у творчості Джона Апдайка. Пізніше письменник зазначив, *“що трагедія буденного існування пересічного американця стала провідною темою його творчості”* [5, 6]. Самобутні засоби її реалізації призвели до певних новаторських змін в американській прозі другої половини ХХ століття і обумовили міфо-реалістичну концепцію творчості Апдайка: через конкретику буденщини пересічної людини створити новий міф про людину кінця ІІ тисячоліття, і, навпаки, наповнити міфологічну свідомість своїх сучасників новими актуальними аспектами буття.

Тема “маленької людини”, що увібрала у себе всі атрибути американського життя другої половини ХХ століття і водночас стала міфологічним уособленням цього життя, пронизує усю подальшу творчість майстра. Це роман “Ярмарок у богадільні”, тетралогія про Кролика “Кролику, біжи” (1960), який слідом за романом Т. Драйзера критик М. Ругофф визнав “Американською трагедією 1660 року”, “Кролик відроджується” (1971), “Кролик

розбагатів” (1981), “Кролик на відпочинку” (1990) та інші значні твори реалістичного спрямування.

Уособленням “середнього американця” стали герої романів “Пари” (1971), “Місяць відпустки” (1975), “Одружись зі мною” (1976). У передмові до російського перекладу роману “Одружись зі мною” Г. Бакланов досить точно визначив і зміст, і сенс цього апдайківського циклу: “Апдайк створив соціальний портрет цілого сучасного суспільного зрізу, або, як він сам каже, суспільного кола своєї країни.”

Еволюція апдайківського героя охоплює значний період американського суспільного життя від 50-х до кінця 90-х років і певною мірою є віддзеркаленням соціокультурних і духовних зрушень людини кінця ХХ століття, “героя нашого часу”. Саме такими є твори про письменника Генрі Бека: “Бек: книга” (1970), “Повернення Бека” (1984), і остання книга “Бек у облозі” (1999). “Разом із своїми героями, від Кролика до Кентавра, Апдайк шукає вихід з трагічної приреченості людини, її розірваності між небом і землею” [4, 148]. Не випадково він обирає за епіграф до “Кентавра” слова “сучасного західного філософа, одного з фундаторів діалектичної теології релігійного гуманіста Карла Барта: “Сама ж людина – створіння, суще на грані між землею і небом” [16, 226].

Так у творчому методі Джона Апдайка перетинаються реалістичний і міфологічний плани оповіді про сучасні проблеми людини, яка перетворилася з героя міфу на занедбаного пересічного американця у реальному житті і залишилася міфологічним велетнем у підсвідомому і морально-естетичному плані.

Інструментом аналізу романів Дж. Апдайка “Кентавр”, “Ферма”, романів про Бека і ряду інших виступає постмодерністський дискурс, у системі якого розвивається творчість письменника в останню чверть ХХ століття. Характерною ознакою творчості американських письменників цього періоду стає постмодерністська свідомість, яка позначена

відділенні точних наук знає про закони природи більше, ніж знали Декарт і Паскаль. Проте чи здатен школяр мислити так, як вони?” (Планета людей)” [2, 161].

З поняттям “культура” старші школярі стикаються повсякчасно на уроках літератури, історії, суспільствознавства та ін. Але дуже часто глибинний філософський сенс цього поняття спрощується до розуміння культури як сукупності творів мистецтва, що були накопичені історією цивілізації, своєрідного “складу цінностей”, що ним можна користуватися або ні. Безперечно, це поняття багатозначне і багатомірне, та щоб зрозуміти “духовну культуру письменника”, треба пам’ятати, що сфера культури – це дух, що вільно розвивається. **Культура особистості – це стан її занурення у діалог між різними ціннісними світами і самовизначення в умовах такого діалогу** [6, 29].

Світ духовної культури А. де Сент-Екзюпері, гуманістичні засади його творчості яскраво розкриваються через **ключові образи**, що пронизують майже всі твори майстра.

Витоки духовної культури, за Сент-Екзюпері, беруть свій початок у дитинстві, і цей образ стає наскрізним у його творчості **“Дитинство – це безмежний край, звідки приходять кожний. Звідки я родом? Я родом з мого дитинства, немов з якоїсь країни”**. Такий родовід він поцінував вище, ніж спадковий графський титул древнього шляхетного роду, до якого належав. Саме в країні дитинства немає місця для користі та фальші, прагматизму та лицемірства. Тут все напоєне таємничим смислом, оповите чарами. Дитячі спогади згодом перетворилися на щирі казки про власне дитинство і стали легендами, що їх мудрість багато разів визволяла його з біди – вже дорослого чоловіка.

На війні, під час обстрілу фашистами літака, ліричний герой згадує найдорожче в житті – своє дитинство, і це допомагає йому вистояти у скрутні: **“Погані справи, проте я не полишаю меж свого світу. Зі мною усі мої спогади, усі накопичені скарби, всі, кого я люблю. Зі мною моє дитинство, що, немов коріння, криється у**

створений, аби стати садівником”. Це зізнання є водночас і епітафією, і епіграфом до творчості безстрашного письменника-льотчика [7].

Герої книг А. де Сент-Екзюпері дуже схожі на автора. Письменник постійно перебуває серед них, він незримо присутній у ліричних узагальненнях, спогадах про дитинство, у підтексті твору. Оповідь майже завжди ведеться від першої особи з прямим зверненням до своїх героїв та читачів, і це є не тільки художнім прийомом, а й природною формою відвертого діалогу про найголовніше.

А. де Сент-Екзюпері зміг знайти свій голос і стиль та органічно увійти до складного малюнку літератури ХХ століття – “літератури без компаса, що блукає ланами людського досвіду, на яких уторовані колись стежки вже починають заростати травою” (А. Буковська). Письменник використовує вільну комбінацію стилістичних прийомів, переплетення різних жанрів: репортажу, ліричної повісті, художньо-публіцистичного нарису, мемуарів, відкритого листа та ін. Різноманітні елементи прози перетинаються не заради естетичної гри – вони гармонійно доповнюють один одного. Тут немає строкатості, тому що за будь-яким поворотом теми проступає образ оповідача, доноситься голос друга. Стилістичні прийоми А. де Сент-Екзюпері обумовлені потребою розкрити засобами художньо-публіцистичної та філософської прози закони людського буття, першооснови власної духовної культури [3].

Сферою реалізації духовної культури особистості є, перш за все, література і мистецтво. Перебувати в культурі, спілкуватися у рідній культурі, за твердженням В. Біблера, можливо лише на основі художнього твору, на тлі його ідейно-художнього багатства. Для А. де Сент-Екзюпері показником культури людини було не стільки його знання про культуру, скільки перебування в ній: *“Ці люди непогано освічені, проте до культури вони ще не долучилися. У тих, для кого культура зводиться до затверджених формул, уявлення про неї вкрай убоге. Останній школяр на*

антидогматичністю та плюралістичністю, її основна прикмета – сумнів, відмова від альтернативного вибору (або-або) на користь широкого спектру рівноправних рішень (і-і). Саме ця риса у творчості Дж. Апдайка визначає специфіку концепції його славнозвісного роману “Кентавр”, яка органічно вбирає у себе риси міфологізму та реалізму.

Наступним кроком у визначенні своєрідності роману має бути робота над з'ясуванням функції міфу у романі ХХ століття та співставленням античного міфу про кентавра Хірона і його двійника у романі Апдайка – вчителя Колдуелла. Тема виховання підлітків, непростих стосунків між вчителем та учнями і у Давній Греції, і у сучасній Америці викликає певний емоційний відгук у старшокласників ліцею.

Якщо з поняттям “міф” старшокласники неодноразово стикалися протягом багатьох років, то з поняттям “міфологізм” є сенс познайомити їх детальніше. “Міфологізм – це спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці у першозразку й залежить від культури епохи, задуму письменника, жанру твору. Перехід міфологічного образу у поетичний пов'язаний з усвідомленням відмінності між суб'єктивністю процесу пізнання та об'єктивністю дійсності” [9, 463].

Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває у кожній епосі нових значень, служить способом втілення нової проблематики і може з часом повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове, символічне вираження.

Сам автор так визначив значення міфу в романі: “Роман цей багато в чому особистий. У певному сенсі він незвичайний, можливо, здатний навіть спантеличити. Сплетення давньогрецьких міфів із сучасною дійсністю Пенсільванії 1947 року – комплекс досить складний... Коли людина згадує минуле, особливо дитинство, спогади переплітаються з народними повір'ями, легендами, міфами. Так вигадливо перемішуються з міфами образи

реального минулого в спогадах Колдуелла” [11, 7].

Міф – це дитинство художньої свідомості людства, звідси функція відродження дитинства в романі – шляхом його міфологізації.

Доцільно згадати класичний міф про кентавра, вчителя античних героїв Хірона, ненавмисно пораненого улюбленим учнем Гераклом, це поранення призвело до безкінечних страждань, край яким Хірон поклав, відмовившись від божественного привілею на безсмертя, заради звільнення зі страждань титана Прометея.

Простеживши шляхи художньої трансформації міфу у романі Апдайка, учні доходять висновку, що якщо відновити всі міфологічні сюжети, які пов'язані з персонажами роману (а тільки античних персонажів у романі 56!), то розкриється майже вся давньогрецька міфологія в її ключових сюжетах, мотивах і образах. Старшокласникам варто надати змогу зробити власні спостереження і запропонувати свої висновки, з них виділимо основні:

1. Ідея жертвовності й людинолюбства в контексті ідейного задуму роману була реалізована не в образі Прометея, в а образі кентавра Хірона.

2. Ідею наслідування доброти та її безсмертя у нащадках Апдайк втілив в образі Прометея-Пітера. Безсмертя Хірона-Колдуелла, батька Пітера, реалізується в успадкованій сином доброти та духовній щедрості.

3. Прийом сюжетної ротації (взаємообміну) двох основних міфів про кентавра Хірона та титана Прометея служить розкриттю міфологічної суті реального життя людини ХХ століття, а не формальному оздобленню роману.

Художня правда про подвійну, амбівалентну природу людини підпорядковує собі міфологічну точність, перетворює міф, наділяє його новим художнім значенням. При цьому трансформація традиційних міфологічних сюжетів і образів стає умовою створення “неоміфу” ХХ століття.

Важливим етапом роботи над твором є спостереження над

Аби донести гуманістичний потенціал творчого спадку А. де Сент-Екзюпері, майбутній учитель має прилучитися до першоджерел світогляду письменника, пізнати основи його духовної культури, досягнути ті художні та художньо-документальні твори письменника, які розкривають морально-естетичні ідеали митця. У вузівському курсі літератури студентам пропонуються для ознайомлення повісті “Нічний політ”, “Південний поштовий”, ”Військовий льотчик”, вивчення яких збагачує уявлення студіюючої молоді про гуманістичні засади творчості Антуана де Сент-Екзюпері.

Про що б не писав А. де Сент-Екзюпері – про нашу планету та її жителів, про романтику зоряного неба, про підступність природних стихій чи про жорстокість воєнних буднів – все ж головною його темою залишалася доля особистості, яка шукає свою власну істину, що здатна наповнити людину відчуттям повноти життя. Письменник так само, як і його герої, шукав своєрідну формулу, яка б виразила його, “зібрала би до купи”, стала б еквівалентом його морально-естетичного ідеалу.

Краса людини, за А. де Сент-Екзюпері, розкривається в її духовних зв'язках з планетою і людьми, у причетності до їх радощів та болю, у відповідальності кожного за всіх. Як донести цю думку до мешканців планети? Аби вести людину до істини, потрібен особливий талант. Людям так само, як і трояндам, потрібен догляд і піклування. І хто, як не письменник, зможе виростити справжню Людину?!

У турботах садівника бачив сенс свого духовного служіння людям А. де Сент-Екзюпері. Праця садівника і землероба, за його думкою, містить у собі глибинний смисл життя в його русі та зростанні. То є одвічні символи, що пов'язують людину із землею та природою, з'єднують людство у спільній справі буття. Коли ж люди “ростуть без садівника”, у кожному з них – побоювався автор – може загинути Моцарт. У своєму останньому листі, що його написав Сент-Екзюпері напередодні трагічного бойового вильоту своєму другові П'єру Даллозу, були сповідні слова: “Я був

ГУМАНІСТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ

А. ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

*Коли ми осмислимо свою роль на землі, нехай дуже
скромну і непомітну, лише тоді ми будемо щасливі
А. де Сент-Екзюпері*

На шляху розбудови молоді демократичної Української держави гострою проблемою постав процес трансформації гуманітарної освіти, яка б мала стати узгодженою зі світовими стандартами і орієнтованою на вільну особистість. Сучасна методика опинилася перед складним питанням – чого і як навчати у шкільному курсі зарубіжної літератури: історії літературного процесу чи літературі як складової духовної культури і мистецтва. За першого підходу, на думку професора Д. Наливайка, вивчення літератури концептуально переводиться у площину історії: учнівська молодь знатиме певну кількість імен, фактів та інформацію про них, проте – не саму літературу [4, 4].

“Література в школі – це той предмет, на який передусім лягає завдання **гуманітарного виховання** молодого покоління, залучення учнів до багатств світової духовної культури. Духовне і моральне зростання особистості, естетичне виховання, розвиток художнього смаку – ось ті найважливіші завдання і функції, що їх має реалізувати предмет “світова” чи “зарубіжна література”. А для цього слід вивчати не історію літературного процесу, а найвидатніші твори світової літератури, які концентрують означені завдання і функції” [4, 5].

Творчість видатного французького письменника Антуана де Сент-Екзюпері є чи не найяскравішим прикладом такої літератури, що пробуджує родючі джерела духовності у читачів різного віку. Серед творів митця, що у різних формах вивчення запропоновані чинними програмами, – повість “Планета людей” та славнозвісна казка “Маленький принц”.

сюжетно-композиційною своєрідністю. “Кентавр” – композиційно складний твір. Більшість дослідників виділяє дві основні композиційні складові роману: “Розповідь у ньому ведеться в двох планах, що увесь час перетинаються: плані реального життя провінційного американського містечка Олінджера (штат Пенсильванія, час дії – 1947 рік) і плані міфологічному, де Олінджер стає синонімом Олімпу, а буквально кожний персонаж має ще одне, “божественне”, утілення” [10, 245].

Звертаючись до думки Апдайка про різноманітність функцій міфу в романі, нам здається доцільним “виділити три основних шари в романі “Кентавр”: реальний, міфологічний і фантастичний” [11, 10]. У такому підході простежуються типологічні зв'язки “Кентавра” із романом ще одного великого міфотворця ХХ століття М. Булгакова – “Майстер і Маргарита”, де на відміну від апдайківського роману міфологічний аспект поданий не давньогрецькою, а біблійною міфологією.

Разом з міфологічним часом в романі існує і реалістичний час, нерозривно сплетений у єдиний міфореалістичний образ, метафору. Дійсність у романі лякає своєю нелюдськістю. Джорджа Колдуелла на кожному кроці очікує прикрість (поранення в ногу одним з учнів, раптові провідини уроку директором і негативний відгук про нього, побоювання стати жертвою помсти морально нечистоплотного Зіммермана, хронічне безгрош'я, поломка автомобіля, очікування фатального діагнозу від лікаря тощо). Він постійно переймається страхом і питаннями, на які немає відповідей, або трагічними спогадами про смерть батька.

Серед мешканців містечка – галерея майстерно виписаних Апдайком реалістичних образів, серед яких фанатик-фашист Майнор Кретц, похитливий отець Марч, безіменний гомосексуаліст-попутник із злодійськими схильностями, безпомічний батечко Крамер, порочна місіс Герцог, що очолює батьківський комітет олінджерської школи та ін. “Життя містечка взагалі постає на сторінках роману вкрай самовдоволеним і антиінтелектуальним.

Три дні мандрує Колдуелл по місту і ніде не може позбутися

болю й страждань, що роздирають його. І це зрозуміло. Таке вже життя, що мислити – означає страждати. Недарма сам Колдуелл, кажучи на уроці про розвиток життя на землі, називає людину “трагічною істотою”, здатною передбачати смерть” [10, 248].

Проблематика роману розкривається як у міфологічному континенті роману, так і в реалістичному контексті актуальних проблем Америки середини ХХ століття. Серед центральних проблем роману “Кентавр” дослідники виділяють: проблему життя і смерті; безсмертя людини; проблему “батьків і дітей”; спадкоємності й безсмертя доброти; самопожертви, самозречення батька в ім'я сина; змісту людського життя; соціальної незахищеності “маленької людини”; протистояння безкорисливості й моральної чистоти убогому світу непристойності й цинізму та ін.

Для чого живе людина? Про це завжди питали герої Апдайка, про це тужливо питають представники сім'ї Колдуеллів у трьох поколіннях. Дід-священик, помираючи, жахається: невже мене забудуть? Батько-вчитель говорить лікарю: “Я готовий і далі тягти цю безглузду лямку, мені б тільки знати, для чого все це? Кого ні запитаю, ніхто не може відповісти мені”. “Що ж протистоїть хаосу, тій чорній прірві, у котру неминуче рано або пізно скинеться все людство?” [14, 276].

У такій постановці центральної проблеми відчутні екзистенціальні мотиви, що зближають творчість Апдайка з Е. Хемінгвесем, Д. Селінджером, Ж.П. Сартром, А. Камю, А. Мердок та ін. По суті усе, із чим зіштовхується – у реалістичному і міфологічному планах роману – Джордж Колдуелл, підпорядковане пошуку відповіді на це питання. Знову це ж саме коло “вічних” пошуків пройде його син – духовний спадкоємець батьківських питань і батьківського безсмертя.

Реалістичні образи в романі не відділені від міфологічних, а, скоріше, реалістичними засобами виражають глибину цілісної міфологічної концепції роману: протиставлення трагічного безвихіддя земного існування – безсмертю духовної ширості людини. Реалістичні образи твору не тільки відображають

9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
10. Лидский Ю. Джон Апдайк / Лидский Ю. Очерки об американских писателях XX века. – К.: Наукова думка, 1968. – 267 с.
11. Маркиш С. Олимп, Пенсильвания, 1947 / Джон Апдайк. Кентавр. Роман. Пер. з англ. В. Хинкиса. – Новосибирск: Детская литература, Сибирское отделение, 1991. – 287 с.
12. Мендельсон М. Пути и перепутья Джона Апдайка / М. Мендельсон. Роман США сегодня – на заре 80-х годов. – М.: Сов. писатель, 1983. – 415 с.
13. Мулярчик А. Глазами Апдайка / Джон Апдайк. Кролик, беги. Кентавр. Ферма. – М.: Правда, 1990. – 624 с.
14. Орлова Р. В протистоянии хаосу (О книгах Джона Апдайка) // Апдайк Дж. Кентавр. Пер. с англ. В. Хинкиса. М.: Прогресс, 1966. – 288 с.
15. Стояновская Е. Беседа с автором “Кентавра” // Иностранная литература. – 1965. – № 1. – С. 256.
16. Яковенко С. “Маленька людина” в прозі Джона Апдайка // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 80-81.

любив свого старого друга і забрав його на небо, і лишив там, між зір, обернувши на сузір'я Стрільця" [16, 304].

Таким чином, у романі Апдайка "Кентавр" реалізована новаторська система образно-виразних засобів, що об'єднує у художню цілісність міфологічні й реалістичні шари. Художня досконалість прози Апдайка спирається на кращі традиції реалістичної, а також модерністської і постмодерністської прози. У творчому пошуку і переосмисленні класики народжується самобутній художній метод міфологізації дійсності ХХ століття – відтворення реальності засобами сучасної прози.

Література

1. Аверинцев С., Эпштейн М. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – С. 224.
2. Апдайк Дж. Кентавр. Ферма: Романи. Перекл. з англ. М. Габлевич; передм. Т. Денисової. – К.: Дніпро, 1988. – 447 с.
3. Апдайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма: Романи: Пер. с англ. / Вступл. А. Мулярчика. – М.: Правда, 1990. – 624 с.
4. Гранин Д. Несколько слов о "Кентавре" // Иностранная литература. – 1965. – № 2. – С. 145-148.
5. Денисова Т. Пересічна Америка Джона Апдайка // Апдайк Дж. Кентавр. Ферма: Романи / Перекл. з англ. М. Габлевич. – К.: Дніпро, 1988. – 447 с.
6. Денисова Т. Роман і романісти США ХХ століття. – К.: Дніпро, 1990. – 363 с.
7. Елистратова А. "Трагическое животное – человек" (О романах Джона Апдайка // Современная литература за рубежом. Литературно-критические статьи. Сборник 2. – М.: Сов. писатель, 1966. – 511 с.
8. Зверев А. Тупики и преодоления / Апдайк Дж. Кентавр. Ферма: Романи. Оутс Дж. К. Сад радостей земных: Роман. Пер. с англ. – М.: Радуга, 1984. – 768 с. (Б-ка литературы США).

соціально-політичні або моральні проблеми американського суспільства, але виступають ще одним полюсом філософської антитези: земне і небесне, тимчасове й вічне, тлінне і безсмертне в Людині. В цьому їхнє основне художнє значення.

"Мікрокосм" роману складає правда, що шокує, про морально спотворених мешканців рутинного американського містечка Олінджера, які заплуталися в пороках і пристрастях. "Макрокосм" охоплює події олінджерської дійсності в контексті глобальних питань, що хвилювали людство з найдавніших часів і знайшли своє втілення в міфології.

Специфіка образної системи роману розкривається в її двоїстій природі, що охоплює міфологічне і конкретно-історичне буття надчасового, міфологічного розуміння образної структури твору. Розкриттю ідеї безсмертя доброти в людині, що перетворює її на божество і піднімає до зоряного неба, підкорена новаторська система художніх засобів створення міфореалістичного художнього полотна. Дослідженню образно-виразних засобів твору варто присвятити значну частину уроку; спочатку наслідуючи приклади вчителя, учні роблять і власні спостереження, і маленькі відкриття. Серед своєрідних **міфореалістичних апдайківських прийомів** виділимо такі:

- *Використання в реалістичному контексті міфологічних фразеологізмів*: "Тут кожного дня – авгієві стайні"; "Медуза, що підтримувала таку ідеальну дисципліну, сиділа на вчительському місці. Вона підняла голову. Жовті олівці стовбичили з її сплутаних волос. Колдуелл уникав її погляду" [3, 292].
- *Міфологічні порівняння*: "Спідниця на ній була волохата, як шкіра фавна" [3, 367].
- *Міфологічні образи*: "Може, це гідра отрує мене своєю отрутою?" [3, 371]; "І вона, раптом перетворившись на маленьку фурію з нафарбованими губами, кричить" [3, 449]; "Щодня починали заняття гімном Зевсу" [3, 350].
- *Міфопоетичний пейзаж*: "Під кедрами і сріблястими ялинами,

- що їх недвижні крони сяяли олімпійською блакиттю, розкинулися буйні зарості молодих сунічних дерев, диких груш, кизилу; самшиту і портулаку, наповнюючи лісове повітря запахом квітів, живиці та брості” [3, 346].
- *Міфологічні алюзії і ремінісценції*: Кафе Майнора – лабіринт Мінотавра, близнюки доктор Аплтон і його сестра, незаміжня вольова учителька французької мови Естер Аплтон, співвідносяться з божественними близнюками Аполлоном, покровителем мистецтв і лікарства, і войовничою дівою Артемідою.
 - *Контамінація міфологічних сюжетів*: Міф про кентавра Хірона і міф про Прометея, переплітаючись у художній тканині роману, “обмінюються” сюжетними елементами. Ряд міфологічних сюжетів об’єднуються, представляючи собою вже новий міф: “Він вийшов на галявину, де його вже чекали учні: Ясон, Ахілл, Асклепій і ще з десяток величних нащадків Олімпу, відданих під його піклування, серед яких була і його дочка Окіроя” [3, 348].
 - *Міфологічна алегорія*: “Темно-жовтогаряча голівка, схожа на кінцівку стріли, здавалася нібито древнім пращуром всіх інструментів. Він був схожий на кінцівку стріли і на вісь, і мені здавалося, що він, весь покритий малюсінькими подряпинами, вм’ятинами і тріщинками від довгого вжитку, опускався в глибину часів і там, простий і вагомий, становився стрижнем Всесвіту” [3, 357].
 - *Міфологічні аналогії*: Вчитель Джордж Колдуелл, згадуючи своїх батьків, воскрешає міфологічний родовід кентавра Хірона; Пітер, який страждає від передчуття батьківської смерті, відчуває себе Прометеєм, прикутим до скелі.
 - *Вплетення в міфологічний контекст біблійних образів*: “Так ти до Страшного суду будеш чекати, хлопчик, – говорить йому вчитель. – Не заривай свій талант у землю. Дай сяяти своєму світильнику” [3, 432]; “Він міг передати своїй дитині лише те, що сам одержав у спадщину, – купу боргів і Біблію. Бідність –

ось воістину останнє дитя Геї” [3, 498].

- *Образи-символи*: Нерон – символ абсолютної земної влади, Зевс – божественної, Небо – символ вічності, стріла – символ смерті, кентавр – символ єднання земного і небесного та ін.
- *Образи-деталі подвійності світу*: У будинку в Колдуеллів поруч стоять два годинника, один запізнює, інший поспішає. Сім'я звикла жити між цими часовими орієнтирами: “Цей годинник, що ти купив майже задарма, Джордж, увесь час поспішає. А за дідусевим годинником у вас ще п'ять хвилин у запасі” [3, 323].

Мотивний аналіз роману свідчить, що в основі розповіді Апдайка простежуються найдавніші **мотиви** людського життя і творчості, такі, як:

мотив відчуженості Колдуелл постійно відчуває себе Хіроном і з позиції вічності споглядає на проблеми реального життя;

мотив неспроможності “– Тобі б у батьки переможця, а дістався невдаха» [3, 389]; “Пітер, йди сюди і потисни руку цій чудовій людині. От якого батька тобі б мати!” [3, 385];

мотив подвійності сина – батька “Моя совість майже завжди була заодно з батьком” [3, 364] “Я син свого батька” [3, 479];

психоаналітичні мотиви (любов-ненависть до батька, любов-жадання до матері, до коханки батька та ін.: “Я міркую про наше життя... про тужливу суміш фрейдистського і східного сексуального містицизму і думаю: *Невже заради цього мій батько віддав життя?*” [3, 480];

мотив ініціації “Мов крізь якийсь дефект у склі, я зазирнув у майбутнє і незбагненим способом дізнався, що Дейфендорф буде вчителем” [3, 354];

мотив смерті “Я кожного божого дня дивлюся на тупі фізіономії і згадую про смерть” [3, 345]; “Я взяв глечик, приклав до нього вухо і почув тихий голос... «Я хочу померти. Я хочу померти»” [3, 403];

мотив воскресіння (підкоряє собі цілісну систему твору, виступає ідейним ядром роману – “доброта безсмертна”; “Зевс

знає певного впливу з боку художнього твору. За образним висловом Голеня, “будь-який щирий художник – учень своєї моделі”. У діалогічному спілкуванні автора і твору проявляється неспівпадіння суб’єкта з самим собою.

Єдність і відчуженість різних “Я” на рівні самосвідомості виступає механізмом самооцінки і духовного самовдосконалення митця. Зіставляючи задум твору та його реалізацію в конкретному художньому акті, автор корегує свої позиції не тільки з боку більш довершеної художньої форми, але і на рівні процесів морально-естетичної самосвідомості.

Таким чином, художня діяльність є могутнім механізмом духовного розвитку особистості. Творчість моделює основні ціннісні структури особистості. Діалогічна природа літературно-художньої діяльності сприяє становленню суб’єкта культури, народженню творця власного духовного світу. Художня творчість збагачує духовну культуру особистості, формує її морально-естетичні ідеали.

Література

1. Левидов А.М. Автор – Образ – Читатель. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1977. – С. 336.
2. Столович Л.Н. Жизнь – Творчество – Человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985 – С. 95.
3. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С. 316.
4. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1991. – С. 401- 402.
5. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 254.
6. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1991. – С.19.
7. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М.:

Искусство, 1968. – С. 61.

8. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 118.

ДОДАТОК

**“СПРАВА ХОРХЕ,
або
ДЕ ВИХІД З ЛАБІРИНТУ?”
Урок-розслідування
за романом У. Еко “Ім’я троянди”, 11 клас**

Сталося. Шедевр сучасної постмодерністської літератури дійшов до шкільної аудиторії. Невичерпність його художнього простору надихає і спантелює: яким шляхом увійти до нього... Може, таким?!

Мета уроку - дослідити багаторівневу жанрову природу “роману, що є аналогом сучасного знання”, та провідний принцип його побудови – принцип “лабіринту”; проаналізувати детективну, історико-філософську та семіотичну концепції твору; актуалізувати наріжні поняття постмодернізму у контексті роману У. Еко “Ім’я троянди”. Форма уроку-розслідування дозволяє йти “за авторським задумом”: від зовнішньої детективної фабули роману – до глибинного семіотичного змісту твору.

Підготовчий етап включає попереднє знайомство з текстом роману та есе У. Еко “Нотатки на полях “Імені троянди”, добір учнями та вчителем історико-культурних та художніх аргументів до проблеми жанрової та художньої своєрідності роману.

Обладнання: фрагмент відеофільму Ж. Ж. Анно “Ім’я троянди” (1986); роздаткові матеріали: “Note bene” (наукові коментарі до роману), “Документи та свідчення” (історико-культурологічні та лінгвістичні факти), “Поняття і терміни постмодернізму” (ключові літературознавчі терміни уроку), схеми У. Еко “Абатство” та “Лабіринт бібліотеки абатства”.

Переднє слово. Умберто Еко (народ. у 1932 р.) – один із найвідоміших письменників сучасної Італії, визнаний вчений-медієвіст, семіотик, фахівець з масової культури, професор Болонського і декількох світових університетів, знавець постмодерністської естетики. У зрілому віці вшанований вчений

вдався до сміливого експерименту: задумав твір, який би впроваджував актуальні наукові концепції в тканину захопливого детектива. Роман “Ім’я троянди”, що вийшов у 1980 році, здійснив переклад семіотичних та культурологічних ідей У. Еко на мову художнього тексту.

Твір став літературною сенсацією, був удостоєний італійської премії Стрега (1981) та французької премії Медічі (1982). За короткий час роман було перекладено більш як тридцятьма мовами і видано загальним накладом понад десять мільйонів примірників. А літературознавчий коментар “Нотатки на полях “Імені троянди”, зроблений самим вченим, допоміг осмислити його як феномен сучасної постмодерністської літератури. Проте автор не уникає можливості “пограти” з читачем і приховав чимало загадок та хибних напрямів у художньому лабіринті роману “Ім’я троянди”, ніби запрошуючи вести власне розслідування, висувати версії щодо прихованої автором дійсної концепції твору.

Версія перша: “детективний роман”

Слово учителя. Дія роману відбувається у кінці листопада 1327 року у бенедиктинському абатстві на півночі Італії, “коєго ім’я нині замовчимо заради благості і милосердя”. Сюди з таємним дорученням приїздить учений францисканський чернець, англієць Вільгельм Баскервільський та його учень і писар – вісімнадцятилітній послушник Адсон Мелькський, від імені якого і ведеться оповідь шістдесят років потому. Він мало що урозумів з того, чого навчав його вчитель, проте ретельно переповів все, що бачив тоді нетямущим юнаком. Він детально описує абатство, навіть наводить його схему, особливу увагу приділяє загадковій башті, де згодом буде знайдено таємну бібліотеку. ”Доля записок Адсона, – зауважує останній з багатьох переписувачів знайденого рукопису і удаваний видавець книги, – співзвучна характеру розповіді; так багато тут нерозкритих таємниць, починаючи від автора і закінчуючи місцем дії”.

Палімпсест (рукопис, нанесений на пергамент після очищення попереднього тексту) має, як і чернече життя у абатстві,

“канонічну” композицію. Текст розбитий на сім частин, за числом днів розслідування, а кожний день поділений за літургійними годинами богослужіння. Композиційна чіткість створює замкнений “часопростір” з непорушністю встановлених у абатстві канонів життя. Проте саме тут розігралася кривава містерія “з заплутаними нитями багатьох клубків”.

Хід розслідування

“Слухання перше”. Чому автор обирає детективну фабулу? Які ознаки жанру детективу спостерігаються у творі? Яких відомих слідчих нагадують головні герої роману? У чому сенс “методу” Вільгельма Баскервільського? Згадайте епізоди, де є прозорі паралелі з відомими детективними сюжетами.

Під час “слухання” учні свідчать, що “роман, – за У. Еко, – має розважати в першу чергу своїм сюжетом, привертаючи широку аудиторію”. Твір побудовано за зразком класичного англійського детектива з зачиненим колом підозрюваних осіб та ланцюгом вбивств майже на очах запрошеного відомого сищика. Імена головних героїв та стиль їхньої поведінки нагадують Шерлока Холмса та доктора Ватсона, навіть слідчим методом Вільгельма Баскервільського є той самий “дедуктивний метод”, що покладається на розум і логіку у винайденні певного порядку світобудови. Надаючи перший урок своєму учневі, він не тільки безпомилково дає опис зниклого коня, але й називає його ім’я (Гнідий) та місцезнаходження, що підказує читачеві, що перед ним пародійна цитація (доводять читанням фрагменту з частини “День перший, час перший”).

“Свідчення” Адсона. “Чим частіше я перечитую цей список, тим більше усвідомлюю, що він є наслідком чистої випадковості і ніякого послання не містить. Все написано на цих листах, все, що ти читаєш зараз, невідомий читачу, не що інше як центон, фігурний вірш, велетенський акровірш, який нічого не повідомляє і не переказує, окрім того, про що казали старі обривки книг, і я вже не знаю, чи я до цієї пори розповідав про них, чи вони розповідали моїми вустами” (фрагмент “Останній лист”).

Note bene: літературознавчий коментар. За жанром “Ім’я троянди” – це роман, що є “аналогом сучасного знання” (У. Еко), в основі якого безліч істин, проте жодної остаточної. Художній простір роману, перетинаючись у своєрідному лабіринті, утворюють багато шарів – детективний, історико-філософський, семіотичний (знаковий), відтак – і версій його прочитань. Твір побудований на засадах постмодерністської естетики, таких як інтертекстуальність, гра, іронія, еkleктика, авторська маска. Провідним принципом постає “принцип ризоми”. Ризома (корневище) – це тип розгалуженого лабіринту, де немає однозначного шляху, кожна доріжка має можливість перетнути іншу. У такому світі живе Вільгельм Баскервільський. Ризома є емблемою роману У. Еко.

Висновком цього етапу розслідування має стати думка про розпочату автором гру з читачем та про народійну природу твору, що поволі спростовує детективну версію справжнього задуму роману.

“Слухання” друге. Що руйнує схему звичного детективу у цьому творі? Які напрями у лабіринті розслідування вбивств ченців виявилися хибними? Яким “кодом” розслідування користувався слідчий? Чому Вільгельму Баскервільському не вдалося вчасно розплутати і попередити жодної з загадкових смертей? Що наштовхнуло його інший сенс розуміння трагічних подій в абатстві?

Спираючись на текст роману, учні доводять, що на відміну від класичного детективу, де сищик вирішує всі загадки і викоринює зло, слідство в романі У. Еко не веде до послідовного розкриття злочину, а заплутується у лабіринті хибних здогадок. Він керується “пророцтвом “Апокаліпсису””: “Перший янгол просурмив...” [Одкровення, гл. 8-10], – за яким нібито здійснює злочини вбивця. Перший чернець, ілюстратор книг Адельм, вистрибнув з башти; другий, перекладач з грецької Венанцій був знайдений мертвим у діжці із свинячою кров’ю; третій, помічник бібліотекаря Беренгар, – втопленим у ванні; четвертому, травнику

Северину, розкроїли череп масивним глобусом; п'ятого, бібліотекаря Малахію, отруїли. Вільгельм Баскервільський гнався за ілюзорною видимістю порядку, якого, за У. Еко, не існує. І тільки дивний сон Адсона, що нагадував “перевернутий світ” пародійної Біблії – “Кіпріанового бенкету” – підвів слідчого до принципово іншої версії подій у абатстві.

“Свідчення” автора. “У моєї книги була інша назва – “Абатство злочинів”. Я відхилив його. Воно налаштувало читачів на детективний сюжет і спантеличило б тих, кого цікавить тільки інтрига. Назва “Ім’я троянди” майже раптове і підійшло мені, оскільки троянда як символічна фігура настільки насичена смислами, що смислу у неї майже немає. Назва, за задумом, дезорієнтує читача... має заплутувати думки, а не дисциплінувати їх” (У. Еко. “Нотатки на полях “Імені троянди”. Заголовок и смысл”).

Note bene: культурологічна довідка. “Кіпріанів бенкет” – анонімна пам’ятка “сміхової культури” середньовіччя, своєрідна “перелицьована Біблія”. Еклектичне поєднання несумісних персонажів у сні Адсона підказало Вільгельмові “семіотичний” код розслідування: “якщо реальність може бути осмисленою за допомогою тексту, то, напевне, цей текст є генератором цієї реальності” (Ю. Лотман “Вихід з лабіринту”).

Результатом розслідування другого слухання має стати пошук нової версії, альтернативної зовнішньому сюжетові, вона має вивести читача на ідейно-філософський, світоглядний рівень сприйняття концепції твору.

Версія друга: “Історико-філософський роман”

З метою конкретно-чуттєвого сприйняття образу лабіринту та формування світоглядного значення цього образу в романі У. Еко доцільно розпочати “слухання другої версії” з перегляду кадрів кінофільму Ж.Ж. Анно “Ім’я троянди”(епізод дослідження лабіринту бібліотеки В.Баскервільським та Адсоном) та порівняти з схемою лабіринту, поданою в романі.

Слово учителя. Прихованим сюжетом роману є боротьба за таємну і небезпечну грецьку книгу, що є символом, знаком такого “перевернутого” світу. Ченці прагнуть будь-що її прочитати, а дехто понад усе намагається їм перешкодити. Наслідками двобою за приховану істину і стає ланцюг жертв таємного ідеолога, охоронця непорушних світоглядних принципів абатства, яким постає найстаріший чернець Хорхе. Він прирікає на смерть тих, хто відкрив для себе “єретичну” книгу Аристотеля, присвячену категорії сміху.

Хід розслідування

“Слухання третє”. Чому сміх перебуває під жорсткою заборонаю в абатстві? Чому забороняється вхід у найбагатшу бібліотеку середньовічного світу? Хто і чому охороняє таємницю каталогу книг? Що є символом бібліотеки абатства? У чому вбачає Хорхе з Бургосу небезпеку знань? На яких засадах побудований “світ Хорхе”?

Текстом роману учні доводять, що серед “покірливих чеснот ченців абатства” надзвичайного значення надано “мовчанню” та “забороні сміху”, бо сміх вважається диявольським знаряддям, несумісним з вірою. Історична ситуація (доба релігійних розбратів та ересей XIV ст.), що широко відтворена у романі, загрожувала неподільній цілісності церкви. Середньовічний світогляд, що його обстоює Хорхе, був ворожим сумніву, аналізу, іронії. Пізнання, за Хорхе, – це успадкування догм, і тому несумісне з пошуком та критикою. Знання без віри веде до руйнації засад “його світу”. Сліпий Хорхе вважає, що бібліотека – це символ непорушної та недосяжної істини, лабіринт, в якому мають загинути всі, хто прагнуть осквернити її своїм тлумаченням. Він є уособленням сліпої віри, абсолютної влади, мовчазної покірності – апологетом середньовічного догматизму. Лабіринт без виходу – емблема його світу.

“Свідчення” Хорхе. ”Якщо б книга стала предметом вільного тлумачення, впали б останні кордони. З книги б могло народитися нове руйнівне прагнення знищити смерть шляхом

звільнення від страху. А на що перетворимося ми, грішні істоти, поза страхом, можливо, найкориснішим, наймилішим з Божих дарунків?” (фрагмент “Сьомого дня ніч”).

Note bene: історичний коментар. Центральною історичною подією роману є невдала спроба примирення папи та імператора, який шукав прихильників серед францисканців. У 1327 році імператорський трон Італії обіймав Людовик Баварський, а папський престол – Іванн ХХІІ; їх протистояння розпалювало релігійну війну в Італії. Кардинальним питанням внутрішньої церковної боротьби, що відображало основний конфлікт епохи, було питання про бідність та багатство. Орден св. Франциска - на відміну від ордену св.Бенедикта – сповідував бідність церкви, ці ідеї породили криваву ворожнечу, яку очолив Дольчино Торинеллі. Епоха “єресі”, “вільного тлумачення” Біблії загрожувала церковному світоустрою.

Дослідження образу Хорхе потребує висвітлення альтернативного світогляду, прихильником якого виступає Вільгельм Баскервільський.

“Слухання четверте”. Як розуміє природу пізнання Вільгельм Баскервільський? Як трактується сміх в “Другій частині” “Поетики” Аристотеля”? Чим “сміх” загрожує абатству? Який шлях веде з лабіринту?

Головний герой шукає вхід в бібліотеку, розгадує таємний код знаків, що веде до “Краю Африки”, де схована книга Аристотеля, авторитет якого може зруйнувати усталений світ середньовічної наукової думки. Вміння читати знаки, символи, загадкові тексти – ось шлях до знань, за Вільгельмом Баскервільським. Він – семіотик ХІV століття. Його знання не претендують на безпомилковість, бо знак має багато тлумачень і може вказувати на різні напрями лабіринту, залишаючи право на пошук. Він встигає знайти підтвердження Аристотеля, що сміх є “одкровенням істини” та її проявом, саме перед тим, як полум’я пожежі знищило безцінний рукопис і всю унікальну бібліотеку. В романі протиставлені дві культури: світ без сміху, де панують

безрозсудна віра та догматизм, та стихія бунтівного сміху – джерело критичного мислення та творчості, що ведуть до істини.

“Свідчення” Вільгельма Баскервільського: “Ти, Хорхе, диявол. Ти. Тебе схибили. Диявол – це не перемога плоті. Диявол – це пихатість духу. Це вірування без посмішки. Це істина, що ніколи не підлягає сумніву. Я кажу вам, що у безмежному коловороті вірогідностей Господь дозволяє нам уявити навіть і такий світ, в якому колишній провісник істини – лише страховище, що бурмоче декілька слів, зазубрених сто років тому” (фрагмент “Сьомого дня ніч”).

Note bene: семіотичний коментар. Семіотика – наука про способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем. Знак – мінімальний носій мовної інформації. Сукупність знаків утворюють знакову систему, або мову. Знак, з одного боку, є матеріальним, а з другого, - носієм нематеріального смислу (В. Руднев).

Висновки розслідування

Роман, побудований за розважально-детективною фабулою, насправді досліджує глибокі історико-філософські проблеми, веде шляхами роздумів про сутність та механізми пізнання, моральні та світоглядні засади людства. Різні версії побудови роману перетинаються у ключових позиціях – за видимим світом речей стоїть незрима ідея, що втілена у ЗНАК – ІМ’Я – СЛОВО.

Головної “таїною” роману постає СЛОВО, що має безліч значень, в коловороті яких триває життя. У світі Хорхе слово є догмою, що панує над людиною, для Вільгельма Баскервільського слово – форма самого буття. Тож, Умберто Еко створив СЕМІОТИЧНИЙ роман, саме така версія відкривається тим, хто *шукає вихід з лабіринту.*

ЗАКЛЮЧНЕ СЛОВО. Роман відкривається цитатою від Іванна: “На початку було Слово, і Слово було у Бога, і слово було Бог”, і завершується гімном безсмертю слова, бо ж ІМ’Я троянди переживе квітку, воно довічне. Про це ж свідчить і остання фраза роману – латинська цитата з поеми Бернарда Морланського “Про

зневагу до світу” (XII ст.), де панує думка: все перетвориться на ніщо, проте після зниклих речей залишаються самі оголені імена.

“Стоїть троянда з іменем давнім – ми ж володіємо оголеними назвами”.

Література

1. Еко У. Имя розы. – С.-Пб.: Симпозиум. – 2000.
2. Еко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. – С.-Пб.: Симпозиум. – 2000.
3. Бахмутский В. Исторический роман и детектив// Бахмутский В. В поисках утраченного. – М., 1994.
4. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Имя розы. – С.-Пб.: Симпозиум. – 2000.
5. Энциклопедия литературных произведений.–М.: ВАГРИУС, 1998.

