

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Полтавський національний технічний університет
імені Юрія Кондратюка

Тетяна Кушнірова

**НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ
У РОМАННИХ ФОРМАХ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Полтава – 2018

УДК 821.09-31«198/201»

К-96

Рецензенти:

Кобзар О. І., доктор філологічних наук, професор кафедри ділової іноземної мови Полтавського університету економіки та торгівлі;

Ленська С. В., доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Кушнірова Т. В.

К-96 Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття [монографія] / Т. В. Кушнірова. – Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. – 124 с.
ISBN 978-966-2989-85-4

У монографії розглянуто наративні стратегії романних форм кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема на матеріалі романного доробку Д. Фаулза, Р. Гарі, Р. Дала, Г. Лі, Е. Страут, Д. Тартт, Ф. Пальми, Дж. Барнса, І. Мак'юена, К. Ішігуро та ін. Визначено типологічні різновиди романних форм у контексті історико-літературного процесу. Досліджено хронотопи, жанрові домінанти, константи та жанрові модифікації зарубіжного роману. Визначено поетикальні риси окреслених романних форм та вплив на них екстралітературних та іманентних чинників. Наративні стратегії великих жанрових форм окреслено з урахуванням домінант доби, а також класичних традицій і новаторства митців.

Монографія буде цікавою літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам і всім тим, хто має інтерес до філології.

УДК 821.09-31«198/201»

ISBN 978-966-2989-85-4

© Кушнірова Т. В., 2018

© Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка, 2018

© Видавництво «Сімон», 2018

ПЕРЕДМОВА

Категорія «роман» – одна з найбільш досліджених і водночас найбільш дискусійних проблем сучасного літературознавства. Роман, на відміну від інших жанрів, є унікальною категорією, оскільки лишається єдиним «неканонічним» жанром, тобто таким, що не має певної системи ознак, які постійно повторюються, а має лише певну «внутрішню міру» (Н. Тамарченко), що поєднує усталені критерії зі змінними. «Неканонічність» роману ще яскравіше проявляється протягом ХХ століття, коли індивідуально-авторська свідомість була «єдиним і головним каноном», зумовлюючи розмаїття жанрових форм.

Репрезентативним жанром післявоєнної прози стає екзистенційний роман, що проявляється не в чистому вигляді (Ж.-П. Сартр, А. Камю), а є змішаною формою (А. Мердок, Дж. Фаулз, В. Голдінг, М. Спарк та ін.). Наприклад, творчість А. Мердок характеризується глибоким філософізмом, у Дж. Фаулза домінує потужний психологічний стрижень на межі із психоаналізом, у доробку Мюріел Спарк вбачаються філософсько-релігійні проблеми.

Художній синтез, що характерний для романних форм, поєднує естетичні риси та художні ознаки різних художніх систем та стилів (реалізму, романтизму, модернізму, сюрреалізму, постмодернізму). Як результат, різноманіття засобів художнього синтезування визначає нові романні форми. Дослідження взаємодії цих компонентів у художньому світі сучасних романів демонструє динамізм їхнього поєднання задля творчого самовираження та розкриває загальну специфіку особистості, що зображується у романній прозі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

На сучасному етапі досить цікавим є репрезентація роману, подання його змістової складової, що продукує збільшення праць, присвячених наратології, що досліджується на різних рівнях. Твори постмодернізму (чи пост-постмодернізму, чи метапостмодернізму) наразі викликають значне зацікавлення у літературознавців, оскільки вони створені за допомогою нових наративних технік, які

передбачають гру з формально-змістовними компонентами. Для даного сегменту літератури характерним є не те, про що йдеться в тексті, а те, як цей текст конструюється. Твори сучасних авторів вирізняються особливою поетикою, яка передбачає взаємодію автора із текстом. Тому метою нашої розвідки є багатоаспектний аналіз наративних стратегій у творах представників кінця ХХ – початку ХХІ століття, представлених творчістю Дж. Фаулза, Р. Гарі, Р. Дала, Г. Лі, Дж. Барнса, І. Мак'юена, К. Ішігуро та ін.

Незважаючи на певні успіхи у вивченні романного жанру, наративні стратегії у романних формах досліджувалися досить фрагментарно і непослідовно. У сучасному українському літературознавстві наразі немає комплексних робіт, у яких би розглядалися питання наративних стратегій у романних формах (у тому числі й романах кінці ХХ – початку ХХІ століття) у світлі єдиного системного підходу. Із середини ХХ століття роман змінюється, модифікується, взаємодіє з іншими жанрами, зазнає впливу філософії, мистецтва, різних літературних напрямів і течій, що незмінно призводить до зміни оповідних стратегій. Саме наративні техніки подачі тексту й потребують спеціального вивчення. Не претендуючи на остаточність, автор монографії має на меті здійснити детальне дослідження великих жанрових форм кінця ХХ – початку ХХІ століття, дослідити їхні жанрово-стильові особливості, наративну структуру, виокремити жанрові й стильові константи й домінанти, які допоможуть окреслити сучасні наративні тенденції.

РОЗДІЛ 1

РОМАН ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: НАРАТИВ, СТРУКТУРА, ДОМІНАНТИ

Категорія роману – одна з найбільш досліджених, але водночас і найбільш суперечливих проблем літературознавства. Попри тривалу історію, категорія роману залишається мало вивченою, оскільки сам предмет дослідження знаходиться в постійному розвитку, вбираючи в себе різні впливи й художні тенденції епох. Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених історії та теорії роману (М. Бахтін, Г. Лукач, Д. Затонський, А. Есалнек, М. Римарь та ін.), й досі серед дослідників немає єдності щодо визначення роману, його генези, жанрового змісту, структурних ознак, специфіки розвитку на різних етапах, взаємодії з іншими жанрами. У попередніх роботах нами розглядався роман як одна із літературознавчих категорій [39, 35]. Однак, попри це, актуальним питанням наразі залишається вивчення конкретно-історичних форм роману в національних літературах, а також дослідження їх наративних стратегій. Оскільки дане дослідження присвячене окресленню оповідних тенденцій, то необхідно передовсім зосередитися на домінантних складниках, що виформовують наратив твору.

1.1. Взаємозв'язок категорій «жанр» і «стиль» у наративі художнього твору

Жанри та стилі – важливі літературознавчі поняття, які синтезують у собі як загальні закономірності, так і окремі здобутки письменників. Поняття жанру і стилю давно використовують для осмислення тенденцій літературного процесу, з'ясування національної специфіки літератур та творчої індивідуальності митців. Попри те, що вивчення даних літературознавчих категорій почалося досить давно, залишається багато спірних питань, які потребують детальнішого розгляду, зокрема трактування самих

понять «жанр» і «стиль» та їхнього взаємозв'язку у структурі художнього тексту. Дану проблему розглядали провідні літературознавці, як-от: М. Бахтін, Д. Лихачов, Г. Поспєлов, В. Жирмунський, М. Гіршман, О. Соколов, П. Сакулін, А. Есалнек, Д. Наливайко. Дана проблема уже ставала об'єктом нашого дослідження [37, 36, 38], однак, попри все, висвітлена не повністю і потребує ґрунтовнішого трактування. Тому ми маємо на меті уточнити взаємозв'язок понять «жанр» і «стиль» у структурі художнього твору, розглянути критерії зближення даних категорій, дослідити взаємозв'язок та окреслити взаємопроникнення.

Хоча історія вивчення понять «жанр» і «стиль» досить давня, провідні вітчизняні та зарубіжні літературознавці періодично повертаються до цього питання, розглядаючи окреслені категорії під різними кутами зору. Попри безлічі літературознавчих розробок, які стосуються трактування категорій жанру (М. Бахтін, С. Аверінцев, Ц. Тодоров, О. Потебня, Л. Чернець, А. Ткаченко, Б. Іванюк, Н. Копистянська та ін.) та стилю (Г. Поспєлов, В. Жирмунський, М. Гіршман, О. Соколов, П. Сакулін, Я. Ельсберг, В. Ейдінова, А. Есалнек, Д. Наливайко та ін), дослідники майже одностайні в тому, що дані категорії взаємопов'язані між собою. Наприклад, критики Н. Лейдерман, О. Скрипкова та ін. стверджують, що «в періоди, коли домінують нормативні художні принципи, стильова й жанрова структури тісно зрощені. Вони разом виступають втіленням і вираженням єдиного художнього канону» [40, с. 24]. Критики переконані, що класичні літературні зразки – це пропорційне поєднання жанру та стилю, хоча стиль, на відміну від жанру, «характеризує мобільні, рухливі якості літератури: стиль – передовсім, індивідуальність, своєрідність, тоді як жанр пов'язаний з канонічними, стійкими властивостями твору» [40, с. 8]. М. Гіршман дає свою оцінку взаємозв'язку даних категорій: «Жанр визначає об'єктивно існуючу традицію..., конкретизує досвід попереднього історичного розвитку – «пам'ять мистецтва». Стиль ... перетворює закономірну організованість тексту в органічне вираження цілісної індивідуальності людини-творця» [13, с. 108]. Таке твердження має право на існування, хоча «диференціація стилю і жанру на «індивідуальне-традиційне» не підтверджується історичною практикою. Головне, що розрізняє стиль і жанр – це їхні функції у створенні художнього цілого» [40, с. 9].

Літературознавчі довідники теж вказують на зв'язок категорій «жанр» і «стиль» у структурі художнього твору. Наприклад, «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» трактує жанр як вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається цілісністю теми, композиції та мовленнєвого стилю [41, с. 197]. Автори довідника акцентують увагу на тому, що важливого значення при визначенні жанру набуває тематичне наповнення, стильові особливості. Літературознавець В. Лесин у «Довіднику літературознавчих термінів» (1985) визначає жанр як «історично усталену класифікація літературних творів за їх формою, обсягом та іншими ознаками» [42, с. 115]. «Інші ознаки», на думку автора, впливають на змістовність твору і несуть те, чим їх наповнить автор, тобто відтворюють авторський стиль.

Взаємозв'язку даних категорій присвячено багато розробок у літературознавстві, зокрема дослідник В. Жирмунський у статті «Завдання поетики» (1919-1923) стверджує, що елементом стилю є композиція, а з питанням композиції тісно пов'язане вчення про жанр. Літературознавець визначає поетичний жанр як «своєрідне композиційне завдання» [21, с. 32]. Г. Поспелов говорив, що розрізнення жанрового змісту творів вимагає відмінності в їх формі, тобто відкриває можливості для виокремлення їх у стилі [59, с. 306]. Дослідниця В. Ейдінова визначала стиль як категорію форми, тому зробила висновок про те, що «стилі створюють органічні для них форми», стиль формує жанр [74, с. 249]. А. Есалнек назвала жанрову специфіку стилетвірним фактором [76, с. 205].

П. Сакулін називає жанр одним із морфологічних складників стилю. Літературознавець наголошує на важливості виокремлення жанрів та визначення їх композиційних особливостей у процесі дослідження стилів. Дослідник аргументує повторюваність жанрів у різних літературних стилях і вказує на їх відмінності у стильовій структурі: «Кількість літературних жанрів все-таки більш-менш обмежена. Одні й ті самі жанри можуть повторюватися в різних стилях: оди писали класики XVII ст., продовжували їх писати пролетарські поети наших днів; поеми й драми були як класичними, так і романтичними; новели знайдемо в романтиків і реалістів тощо. Але в кожному стилі жанр набуває особливих рис, які взаємопов'язані з іншими ознаками стилю (з тематикою, ейдологією)» [61, с. 144].

М. Бахтін розглядає категорію жанру в розмаїтті мовної діяльності людини. Визначальним моментом цієї теорії є опис стійких зв'язків, які виникають в просторі мовної діяльності між явищами жанру висловлювання і стилю висловлювання. «Стиль входить як елемент в жанрову єдність висловлювання», – писав Бахтін [6, с. 239].

Зв'язок між жанром і стилем в давньоруській літературі досліджував і Д. С. Лихачов: «Давньоруські жанри більше пов'язані з певними стилями, ніж жанри нового часу. Ми можемо говорити про єдність стилю панегіричного житія, літопису, хронографа і т.д.» [44, с. 70]. Взаємозв'язок двох категорій можна осмислити на рівні генетики, що поєднувала різноманітні нехудожні, прямо пропорційні основи (культові, обрядові, ділові, пізнавальні і т.д.) і основи художні, що тільки зароджувалися. Тому становище категорії жанру в системі поетики є домінантним і таким, для якого характерні синкретизм та традиціоналізм у їх складному поєднанні. Тому, на думку дослідника, у давньоруській літературі жанр організує не лише єдність стилю твору, але й «визначає собою образ автора» [44, с. 70]. Один автор по-різному сприймає себе як письменника в житті і літописі, у повчанні й урочистому слові. Д. Лихачов стверджує, що література Давньої Русі – це література не лише жанрових стилів, але і «жанрових образів» автора, жанрових типів авторської поведінки.

Літературознавець Б. Іванюк у «Жанрологічному словнику: Лірика» (2001) уводить термін «жанровий стиль» як «композиційно-мовленнєве виконання жанрового канону, виразна іпостась змістовності жанру як форми» [26, с. 19]. Поняття «жанровий стиль» не є тотожним поняттю «стиль», оскільки: «По суті тематико-стильова єдність регламентує уяву про змістовність жанру. Тому жанровий стиль не можна ототожнювати з сучасним розумінням стилю» [26, с. 19].

Б. Томашевський використовує категорію стилю для розрізнення канонічних та «вільних» (неканонічних) жанрових форм. Автор стверджує, якщо в історії жанрів очевидна наскрізна спадковість і можливість органічного поєднання різночасових форм в структурі окремого твору, то в історії стилів на першому плані їх відмінності та взаємопротиставленість. Це твердження береться за основу при аналізі жанрових канонів [67, с. 326].

Американські дослідники Р. Уеллек та О. Уоррен наголошували на взаємопроникненні жанру і стилю, говорячи, що

«літературними жанрами можна вважати встановлені правила, які одночасно визначають і визначаються манерою митця» [71, с. 242]. Літературознавці пов'язують жанрові особливості твору зі стильовими, тобто при аналізі літературного твору пропонують враховувати синтез жанру і стилю.

Автор популярної монографії з лінгвопоетичного аналізу, сучасний український дослідник Анатолій Науменко вважає, що функціональні стилі підрозділяються на підтипи (жанри) «в залежності від додаткової активності в них ще однієї з мовних функцій» [56, с. 38], серед яких він виділяє світомоделюючу, інформативну, прагматичну, комунікативну та естетичну. На вразливість цієї позиції, яка фактично ототожнює жанр і стиль, вказав В. Тюпа в своїй роботі «Дві моделі літературного ряду», виявивши прямо протилежні концепції розвитку літератури. На його думку, історія жанрів, демонструючи наскрізну спадковість і єдність різночасових форм у структурі окремого твору, входить у відношення контрадикції з історією стилів, де на першому плані – стильові відмінності і стосунки протиставленості [69].

Е. Бальбуров, розглядаючи міжпредметні зв'язки у межах дискурсного підходу, вважає, що синтез філософії, метафізики, психології відображається на жанрово-стильовій площині твору, оскільки втрачається її традиційна поетика. Уходить в обіг поняття «феноменологічне поле» авторської свідомості, що творить у новітній літературі свої жанрові різновиди. Дослідник вважає, що на сучасному етапі було б недоречним говорити про канонічне жанрове мислення, на зміну якому прийшли «індивідуальні жанрові конструкції», які ґрунтуються передовсім на глибинних змінах самої природи художньої творчості [3, с. 47].

Про специфіку новітніх жанрових утворень писав і О. Зирянов. Він вважав, жанр втрачає традиційну функцію сталих структур і стає вмістилищем персональної творчості, «індивідуальної жанрової конструкції» [24, с. 87]. Літературознавці М. Гіршман та Н. Лисенко теж аналізували трансформацію жанру у новій літературі, стверджуючи, що «жанр стає одним із елементів індивідуальної стильової єдності, яка лише твориться..., а стиль стає більш «активним»... художнє мислення стає в основному стильовим» [12, с. 42]. Дослідники фактично жанр наближають до категорії стилю, наділяють його тематичною спрямованістю, тож не випадкова поява у новітніх розробках з теорії літератури поняття «жанровий зміст».

Щодо визначення поняття жанровий зміст, то у літературознавстві наразі не існує єдиного виваженого твердження. З давнини точиться дискусія щодо наповнення поняття «жанровий зміст». Ще Платон пропонував розрізняти у творі словесного мистецтва «як і що ми говоримо» («Держава»). Відтоді й утвердилася думка про взаємозв'язок змісту і форми твору, які є суто розумовими абстракціями. Г. Гегель писав, що зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту у форму [11, с. 389]. Отже, будь-який зміст – формований, а форма – змістовна. Ю. Лотман у праці «Структура художнього тексту» (1970) вказував, що дуалізм форми і змісту має бути замінений поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі та не існує поза цією структурою. Зміна структури донесе до читача або глядача іншу ідею [49, с. 10]. Дослідник стверджував, що неможливо досягнути ідею, відірвану від авторської системи моделювання світу, від структури твору. Ідея не міститься в якихось, навіть вдало дібраних цитатах, а виражається у всій художній структурі. Ідея в структурі – завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Поза структурою ідея немислима. І як наслідок, неможливо механічно розчленувати художній твір на зміст і форму, бо зміст завжди знаходить формальне вираження, а форма теж несе певний зміст.

Російська дослідниця М. Крошнева теж аналізує художній твір у формально-змістовому аспекті, стверджуючи, що до змістових компонентів художнього твору належать тема, характери, обставини, проблема, ідея, до формальних – стиль, жанр, композиція, художня мова, ритм, змістово-формальних – фабула, сюжет, конфлікт [31, с. 8]. Дослідниця дотримується чіткого змістово-формального поділу, що, на нашу думку, є досить категоричним і потребує уточнення.

Український літературознавець А. Ткаченко використовує поняття «формозміст» і «змістоформа», підкреслюючи неподільність змісту й форми: «Літературний твір є такою функціонально рухомою системою зв'язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншими, переносить на них свою енергію і навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема. Це й витворює художню напругу формозмісту. Або ж змістоформи...» [65, с. 142]. Дослідник виділяє такі елементи змісту, або ж змістові прояви художньої форми: тема (тематика), проблема (проблематика), ідея (художня, мистецька), а у більш

розширеному трактуванні також – тенденція, пафос, конфлікт, родовий і жанровий зміст, фабула. До елементів форми, або ж формальних проявників художнього змісту він відносить: сюжет, композицію, художню мову. Усі елементи (з погляду поетики) або ж чинники (з погляду стилю) формозмісту виступають не відокремлено, а сукупно, в найрізноманітніших поєднаннях, що й визначає стильові особливості тексту [65, с. 147]. Жанровий зміст, на думку критика, відноситься до змістовних проявів художньої форми, які сам дослідник називає елементами змісту, хоча потім обмовляється і стверджує, що для визначення стилю необхідне поєднання всіх чинників змісту і форми.

Поняття «жанровий зміст» тотожне «жанровій модальності». Жанрова модальність – «властивість жанру, яка полягає у вираженні відношення змісту твору до об'єктивного світу, тематична характеристика художньої моделі залежно від встановлюваної нею вірогідності зображення, власне його можливості, дійсності чи необхідності» [46, с. 366]. Проявом жанрової модальності є жанровий пафос, який акумулюється у композиційно-мовленнєвій структурі твору, а також є визначальним чинником жанрового стилю. Через стиль жанрова модальність доводить до реципієнта змістове наповнення твору та виконує певну функцію (імагогічну, ідеологічну, виховну, повчальну). Іншими словами, жанрова модальність – це атрибутивна властивість жанру виражати уставлене ставлення до будь-якого об'єкту своєї рефлексії [26, с. 12], вона ототожнюється із змістовністю жанру, який може змінюватися протягом літературного розвитку.

Невід'ємною складовою жанрового змісту твору є наявність жанрової домінанти, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. При неправильно розставлених акцентах при визначенні жанрової домінанти твору може відбутися непорозуміння автора і читача, яке призведе до ідейної переакцентуації твору, його художнього пафосу. Сучасна українська дослідниця Н. Бернадська у роботі «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві» (2005) визначає жанр як художнє ціле, в якому взаємодіють домінантні (більш-менш постійний набір ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури) [8, с. 4]. За основу літературного жанру вона бере

жанрову домінанту, яка забезпечує жанровий кістяк, що сполучається із певними модифікаціями, які, у свою чергу, залежать від мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, а також своєрідних рис – естетичних, історичних, національних – літератури певного періоду.

При аналізі художнього твору поряд із поняттям «жанровий зміст» функціонує поняття «стильовий зміст», які певним чином перетинаються та взаємонакладаються. Стиль несе в собі певний стильовий зміст, який тісно пов'язаний із жанровим змістом, що є важливим фактором при визначенні стилю. Стильовий зміст у вузькому значенні – це суто мовний зміст твору (принципи й форми використання мови в художній літературі, організація, семантика й функціонування мовних одиниць, використання засобами мови зображувально-виражальних можливостей), у широкому – це формозміст (форма), що несе змістове навантаження, яке виходить далеко за межі мови, тобто має й надмовне значення. Наразі ми звертаємося до широкого визначення стильового змісту, оскільки аналіз художнього твору – це не лише пошук мовних одиниць, але й глибокий аналіз надмовних елементів. Проявляється «стильовий зміст» як на рівні окремого твору, так і у творчості певного автора, течій та напрямів і формується під впливом тематики-проблематики твору, образної системи, світосприйняття автора, поетики твору, авторської позиції, інтонації твору, власне стилістичних елементів твору та ін.

Для стилю характерна наявність стильових домінант. Стильова (стилістична) домінанта – визначальний елемент художнього стилю, якому підпорядковані всі інші. Функцію стильової домінанти може виконувати будь-який складник твору: монолог, художній засіб (метафора, метонімія тощо), будова вірша, засоби інструментування тощо. Стильовими домінантами можуть ставати і загальні характеристики художньої форми (сюжетність, описовість, психологізм, фантастика, монологізм, вірш, проза, номінативність, риторичність тощо).

Таким чином, між стилями та жанрами існує найтісніший зв'язок. Стиль виявляє себе через жанр, а жанр є одним із носіїв стилю (О. Соколов). Про взаємозв'язок стилів і жанрів свідчить те, що носії стильового змісту твору та жанрового змісту твору можуть збігатися. Наприклад, художній образ світу, тип проблематики, концепція героя, ставлення до слова, композиційні особливості, засоби вираження авторської позиції та ін. є ознаками не тільки

певного жанру, а й стилю. Жанр є носієм характерних загальних і індивідуальних особливостей стилю, водночас стиль зумовлює жанрову систему доби, періоду чи окремого письменника засобами світоглядної змістовності. При аналізі літературного твору вадливу роль відіграються жанрові та стильові домінанти, які стають визначальними чинниками жанрового та стильового наповнення, і можуть проявлятися на формальному та змістовому рівні. Домінантними можуть ставати і стильові, і жанрові складники та характеристики художньої форми: монологи, художні засоби, будова вірша, описовість, психологізм, фантастика, монологізм, номінативність, риторичність. Аналіз індивідуального стилю письменника передбачає проведення морфологічного аналізу стилю (тематика, ейдологія, композиція, мова, стильові константи та домінанти) та визначення особливостей жанрової системи (формозмістові показники: тематика, проблематика, тенденція, пафос, конфлікт, родовий і жанровий зміст тощо), які певним чином збігаються та взаємонакладаються. В основу понять «своєрідність творчості письменника», «особливості поетики автора» покладена категорія стилю, що реалізується через категорію жанру.

1.2. Оповідні константи у структурі художнього твору

У структурі художнього твору спостерігаються константні елементи, які різною мірою проявляються у тексті. Характерною особливістю романного мислення є специфічний хронотоп, який виконує структуроутворювальну функцію: відтворює взаємозв'язок між просторами автора-творця і героя, поєднує точки зору, виявляє ціннісність просторово-часових образів та аналізує макросвіт героїв в єдності просторових та часових аспектів [43, с. 1173]. М. Бахтін визначив різні типи романних хронотопів: авантюрний, авантюрно-побутовий, хронотоп «біографічного часу», фольклорний, раблезіанський, хронотоп лицарського роману, ідилічний, сімейно-ідилічний, карнавальний, містерійний. Кожна доба має свої константні та домінантні хронотопи та пов'язані з ними мотиви: хронотоп «дороги», «провінційного міста», «порогу», «кризи та життєвого зламу», «вулиці» тощо. Хронотоп відіграє значну роль у визначенні жанру твору, оскільки виступає як формотворчий чинник, що окреслює межі художнього світу. Він стає організаційним центром подій роману (М. Бахтін) та компонентом, що не лише слугує матеріалом, але й визначає жанр і стиль твору.

Художній простір розподіляється на побутовий і фантастичний, замкнений і відкритий (Ю. Лотман), земний і космічний, реальний і вигаданий, близький і віддалений (В. Халізев) [72, с. 247], моделюючи «різні зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні і т.д.» [48, с. 414], характеризується неперервністю та взаємозалежністю (Ю. Лотман). Просторові шари між собою поєднані сюжетною та композиційною організацією твору, художнім задумом митця, системою мотивів і образів.

Художній час буває біографічним (дитинство, юність, зрілість, старість), історичним (характеристики зміни діб і поколінь, значних подій в житті суспільства), космічним (уявлення про вічність та всесвітню історію), календарним (зміна пір року, буднів, свят), добовим, а також «уявлення про рух і нерухомість, про співвіднесення минулого, теперішнього і майбутнього» [72, с. 248]. Художній час умовно розподіляється на три види: фабульний, наративний та сюжетний [47, с. 726].

Під фабульним часом розуміється така часова структура, яку читач самостійно виокремлює у творі, усвідомивши реальний хід подій. Фабульний час, логічний і впорядкований, відзначається хронологією, зумовлений причинним зв'язком і наближений до реального. Час фабули – це період між першою і останньою пригодою. Фабульний час може збігатися із сюжетним, однак може й різнитися. Розбіжність фабульного і сюжетного часу особливо відчутно у творах ХХ століття, насамперед модернізму та постмодернізму, коли оповідь не має чіткої сюжетної лінії, а подається хаотично, подрібнено.

Сюжетний час, на відміну від фабульного, відтворює події у авторському баченні. У такій формі часу враховується авторська точка зору на організацію сюжету. Сюжетний час – це «живий» час твору, він максимально конкретизований, ускладнений, «нашарований», характеризується дуалізмом, «розщепленням», паралельністю сюжетних ліній, варіативністю. Сюжетний час допускає інверсію, пропуск часових ланцюжків, може бути відтворений у формі щоденника, оповіді в оповіді, споминах тощо. За словами Р. Гром'яка, «сюжетний час може уповільнюватися або прискорюватися, рухатися назад, зигзагоподібно, пунктирно» [47, с. 705]. Сюжетний час може бути призупинений задля огляду простору. Композиційний прийом затримки розвитку сюжету – ретардація (використання ліричних вставок, екскурси у минуле, описи (пейзаж, інтер'єр, портрет), передісторії, спомини героїв тощо), проявляючись у сюжетному часі, змушує його уповільнюватися.

Сюжетний час перебуває у тісному зв'язку із наративним, оскільки сюжетний час прискорюється авторським викладенням подій, тоді як наративний час прискорює сюжетний [43, с. 1174]. Наративний час – це час повідомлення, розповіді про відтворені події. Автор, свідок чи наратор повідомляє про події, фіксуючи хід часу в творі, тобто наративний час виконує у творі важливі функції: фіксуючу та інформативну, і характеризується суб'єктивністю, оскільки представлений точкою зору оповідача (монолог, сповідь, листи, уривки зі щоденника, сні, видіння та ін.). «Оповідь від третьої особи найбільш вільно оперує художнім часом: вона може надовго зупинитися на аналізі психологічних станів і дуже коротко інформувати про затяжні періоди, які не несуть психологічної напруги, а являють собою сюжетні ланцюги. Це дає можливість підвищувати вагу психологічного зображення у загальній системі оповіді» [72, с. 319]. Домінантна роль наративного часу особливо відчутна у літературі постмодернізму, оскільки твори даного періоду характеризуються глибоким суб'єктивізмом та психологізмом. Усі три форми часу взаємодіють між собою, витворюючи неповторну сюжетну канву, однак домінування тієї чи іншої форми впливає на визначення жанру твору, який ґрунтується на часовій залежності, але характеризується певною умовністю.

Однією із центральних однак романного мислення є наявність наратора (фр. *Narrateur*, англ. *Narrator*, нім. *Erzähler*), оповідача, розповідача, який «веде» сюжетну оповідь та впливає на жанрову модифікацію роману. Завданням наратора є «одночасно членувати матерію тексту на самостійні смислотворчі фрагменти, а також максимально конденсувати загальне значення твору» [53, с. 49]. Його ключовими ознаками вважаються всезнання і всюдисущість, здатність проникнути у найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, потенційна здатність до асиміляції з абстрактним автором, однак домінантною рисою наратора є все-таки суб'єктивованість його присутності у творі, наявність певної точки зору щодо подій, ситуацій чи станів, відтворених у тексті. Оповідач може бути залученим у сюжеті, відтворювати біографічний матеріал, втручатись у діалоги героїв, вибудовувати власні ліричні відступи тощо. У ситуації оповідача може бути і автор, і герой, оскільки кожне романне полотно представляє собою текст, що відтворюється одним або декількома суб'єктами мовлення. «Сам факт розповідності чи оповідності як стратегії тексту передбачає присутність голосу Іншого, який знає, бачить, чує і розуміє значно більше, ніж читач, а також сприймається як витвір авторської

настанови» [53, с. 37]. Якщо суб'єкт мовлення психологічно близький авторові, тоді авторська точка зору стає домінантною в тексті. Іноді оповідач наділяється індивідуальними рисами, стає особистістю з певним характером чи біографією, може сповідувати ідеї, не характерні для авторського світогляду.

Типологія наратора у сучасному літературознавстві представлена досить детально. Зокрема, Ж. Женетт виводить чотиричленну типологію класифікаційної моделі для вирізнення наративних типів: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідає історію, в якій він не виконує функції персонажа), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, котрий розповідає історії, в яких, як правило, відсутній («текст у тексті»), гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розказує власну історію, в якій він фігурує як персонаж), гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, що розповідає власну історію) [20, с. 397]. Даних дефініцій дотримується й В. Шмід, який розмірковує, що «дієгетичним будемо називати такого наратора, який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгезисі. Дієгетичний наратор фігурує у двох планах – і в оповіді (як її суб'єкт), і оповідній історії (як об'єкт). Недієгетичний же наратор оповідає не про самого себе як про фігуру дієгезису, а лише про інші фігури» [73, с. 81]. Л. Мацевко-Бекерська наголошує, що «ключовим для встановлення типів наратора можна вважати як двояке його поводження у реальній для фікційного світу події, так і двоякий спосіб здійснення розповіді про цю подію» [53, с. 39].

Важливим функціональним призначенням наратора є його здатність контамінувати зміст і форму. Перебуваючи в психологічному контексті автора (оскільки є його витвором), він поступово набуває власного «голосу» і впливає на текстуальне оформлення змістової концепції автора, таким чином диференціює присутність кількох площин, які розрізнені за мовленнєвою ознакою. «Формально-суб'єктна організація тексту – це співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, яка визначається за формальною ознакою (ступінь виявленості у тексті); змістовно-суб'єктна організація тексту – співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, які визначаються не стільки ступенем виявленості, скільки за світовідчуттям і стилем, тобто за змістовою ознакою» [31, с. 42].

Для романного полотна характерна наявність ієрархічно впорядкованих «мовних» шарів (М. Бахтін), головним із яких є

авторський. Голосу автора підпорядкований голос героя, що може різнитися від авторського та сповідувати інші ідеали. Голос автора і героя можуть збігатися, тоді наративні функції виконує герой, розчиняючись у авторській свідомості. «Проблемний» романний герой (Д. Лукач), котрий перебуває в конфлікті з дійсністю, із якою водночас нерозривно пов'язаний, характеризується амбівалентністю, що полягає у дезорієнтації в просторі, відсутності окресленої життєвої мети, неспроможності віднайдення істини тощо. Крім голосу автора, персонажа, невід'ємною романною складовою є «голос дійсності», який у поєднанні із означеними, відтворює сюжетні колізії роману. «Голос дійсності» складається із голосів усіх персонажів, позитивно чи негативно налаштованих до героя. Такий ракурс є третім наративним шаром роману, який довершує існуючу романну ситуацію. Про тривимірність роману (герой, мікрооточення та макрооточення) писала у роботі «Типологія роману» (1991) А. Есалнек. Вона стверджувала, що сутність романного героя виявляється у стосунках із найближчим оточенням та суспільством загалом [75, с. 18].

Отже, існує безліч ознак, які мають вплив на нарацію в художньому тексті, особливо у літературі ХХ-ХХІ століття. На нашу думку, доречним при аналізі наративних стратегій у літературному творі окреслювати жанрово-стильові особливості, що впливають на романні акценти у творі і витворюють різновид романної форми. Важливим елементом романного полотна є наявність хронотопу, який є формоутворювальним чинником, що окреслює межі художнього тексту. Визначальною є позиція оповідача, який «веде» сюжетну оповідь, оскільки саме через його світобачення подається художній світ твору та втілюється авторський задум.

* * *

Середина ХХ століття ознаменована значним інтересом до великих жанрових форм, оскільки вони відповідали читацьким потребам доби. Наразі в літературознавстві (Г. Косіков, П. Грінцер, М. Римарь, Є. Мелетинський, Н. Тамарченко, Н. Бернадська, Т. Бовсунівська та ін.) не вщухає дискусія щодо «неканонічності» романних форм, їхніх структурних ознак, що призводить до появи нових розробок у царині жанрології.

Ми долучаємося до дискусії та на матеріалі певних романних зразків кінця ХХ століття – початку ХХІ століття виокремлюємо нарративні тенденції, що характерні для літератури цього періоду. Не претендуючи на остаточність, визначаємо жанр як тип художньої структури, в основу якого покладено певний жанровий зміст (точку зору на світ, концепцію світосприйняття), що має певне жанрове наповнення (тематику, проблематику твору, авторську позицію, тенденцію, пафос, конфлікт, образну систему, сюжетно-композиційні особливості, форму оповіді). Жанровий зміст визначає жанрові форми, характерні не лише для творчості певного письменника, а й такі, що визначають особливості певних літературних угруповань (літературного напрямку, течії, художньої системи). Невід'ємною складовою жанрового змісту є наявність жанрової домінанти, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанрові домінанти утворюють основу структури жанру, визначають особливості функціонування й взаємозв'язку різних жанрових компонентів. Однак, аналізуючи романну форму необхідно враховувати й стильові особливості, що є поєднанням не лише мовних (носіїв стилю), але й надмовних елементів (стилеутворювальних факторів). Стильові константи та домінанти у поєднанні з жанровими складниками витворюють певний індивідуальний малюнок, визначальний при нарації.

Особливо значущою є позицію наратора, що має структурний характер. Ми констатуємо триєдину структуру нараторського світобачення у романі, що проявляються на різних рівнях роману: ракурс героя, ракурс автора, ракурс «дійсності» (А. Есалнек), для яких характерна ієрархічна залежність. Домінантним у даній структурі стає голос автора, що часом збігається із голосом героя, однак може і різнитися, якщо герой є самостійною одиницею, з детальною біографією та життєвою позицією. Дана ознака характерна передовсім для «проблемного» романного героя, що протистоїть соціуму, має стійку життєву позицію та сповідує відмінні від автора ідеали. Ракурс «дійсності» є третім нарративним шаром оповіді, від якого залежить імагогічний аспект, що витворюється саме крізь світовідчуття другорядних героїв, позиція яких іноді передає жанровий зміст твору. У літературі кінця ХХ століття ракурси бачення виформовують складні романні структури, у яких певні компоненти можуть зникати, наприклад, голос автора поступається голосу романного героя, котрий відтворює свій художній світ.

Значущою при окресленні наративних стратегій є часопросторова складова, що дозволяє систематизувати романи форми постмодерного періоду. Дослідники неодноразово дискутували щодо хронотопічної складової жанрових форм загалом, створюючи власні класифікації (Ю. Лотман, В. Хализев, М. Бахтін та ін.). Літературознавці вдаються до розподілу художнього часу і художнього простору, виокремлюючи види художнього простору (побутовий, фантастичний, замкнений, реальний, близький тощо), часу (біографічний, історичний, добовим, сезонним), однак єдиної часопросторової класифікації не існує й наразі. Ми окреслюємо хронотоп художнього твору як один із чинників наративних стратегій, оскільки саме місце і час впливає на перебіг оповіді, саме хронотоп є тим наративним акцентом, котрий впливає на читацьку інтенцію.

РОЗДІЛ 2

НАРАТИВНІ ДОМІНАНТИ У РОМАННИХ ФОРМАХ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Хронотоп як наративна константа у романі «Колекціонер» Д. Фаулза

Ім'я британського письменника Джона Фаулза наразі відоме у всьому світі, оскільки його творчість викликає значну зацікавленість. Романи «Маг» («The Magus» – 1965), «Подруга французького лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman» – 1969), напівбіографічний роман «Даніель Мартін» («Daniel Martin» – 1977), «Мантиса» («Mantissa» – 1982), «Черв'як» («A Maggot» – 1985) знані поціновувачами літератури та перекладені багатьма мовами світу. Проте найбільшого визнання авторові приніс його перший опублікований роман «Колекціонер» (1960), що користується популярністю серед читачів та дослідників літератури й наразі. Самобутність творчої спадщини Джона Фаулза наразі викликає значну зацікавленість серед літературознавців та пересічних читачів, оскільки його творам характерна «надзвичайна поетичність, поєднана із реалістичністю, майже жорстокістю, у змалюванні життя» [27, с. 293], що супроводжується жанровими експериментами. Одним із найвідоміших творів автора є роман «Колекціонер», «філософсько-психологічний, реалістично-гротескний роман про протистояння масовому суспільству та масовій культурі, про наслідки опору та співіснування споживацько-утилітарного, масового та інтелектуального світоглядів, також уражених вірусом гордоців та пихи стосовно власного антиподу» [27, с. 294]. Сюжет роману «Колекціонер» доволі простий та тривіальний: Фредерік Клегг, клерк, що виграв у лотерею значну суму, закохується у студентку художнього училища Міранду Грей, котру він викрадає і насильно утримує у підвалі свого тільки-но купленого будинку. Клегг вірить, що дівчина, спілкуючись тільки з ним, зможе краще його пізнати, зрозуміти і з

часом покохати. Сюжет роману є традиційним для романтичної літератури, але Д. Фаулз зміщує акценти, переносючи сюжет у психологічну площину, що продукує константність екзистенційних та психологічних мотивів, які витворюють неповторних хронотоп твору.

Саме поняття «хронотоп» у літературознавстві достатньо не вивчене. І словники, і окремі літературознавці окреслюють власні межі цього поняття [43; 47; 48], визначаючи різні типи хронотопів (авантюрний, авантюрно-побутовий, хронотоп «біографічного часу», фольклорний, раблезіанський, хронотоп лицарського роману, ідилічний, сімейно-ідилічний, містерійний тощо). Час і простір визначаються добою написання твору й пов'язуються з певними мотивами. Хронотоп виступає як формотворчий чинник, що окреслює межі художнього світу. Хронотоп у романі виконує й структуро утворювальну функцію: відтворює взаємозв'язок між просторами автора-творця і героя, поєднує точки зору, виявляє ціннісність просторово-часових образів та аналізує макросвіт героїв в єдності просторових та часових аспектів [43, с. 1173]. Кожна доба має свої константні та домінантні хронотопи та пов'язані з ними мотиви. Хронотоп відіграє значну роль у визначенні жанру твору, оскільки виступає як формотворчий чинник, що окреслює межі художнього світу. Він стає організаційним центром подій роману (М. Бахтін) та компонентом, що не лише слугує матеріалом, але й визначає жанр в стиль твору.

Художній простір розподіляється на побутовий і фантастичний, замкнений і відкритий (Ю. Лотман), земний і космічний, реальний і вигаданий, близький і віддалений (В. Хализев), моделюючи «різні зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні і т.д.» [48, с. 414], характеризується неперервністю та взаємозалежністю (Ю. Лотман). Просторові шари між собою поєднані сюжетною та композиційною організацією твору, художнім задумом митця, системою мотивів і образів.

Художній час буває біографічним (дитинство, юність, зрілість, старість), історичним (характеристики зміни діб і поколінь, значних подій в житті суспільства), космічним (уявлення про вічність та всесвітню історію), календарним (зміна пір року, буднів, свят), добовим тощо. Художній час умовно розподіляється на три види: фабульний, наративний та сюжетний [47, с. 726].

Хронотоп у романі «Коллекціонер» неоднорідний та такий, що подається хаотично. Час оповіді проявляється у трьох різновидах.

Межі фабульного часу реципієнт окреслює самостійно, що залежить від особливостей екзистенції особистості. Такий тип часу репрезентується часом утримання Міранди в підвалі, що становить близько місяця (6 тижнів). Фабульний час тісно переплітається із сюжетним, і, хоча ґрунтується на реальному перебігу подій, однак ускладнюється наративними прийомами, котрі уповільнюють, призупиняють, або і загалом, переривають сюжетний час. Третій різновид художнього часу, наративний, додає роману неповторності, стає стильовою особливістю автора, який творить неповторний художній світ. Наративний час характеризується глибоким психологізмом, який проявляється завдяки щоденниковій формі оповіді, що передбачає достовірність та суб'єктивність, і представлений ракурсами бачення Клегга й Міранди. Така специфіка часової структури пов'язана з формою роману.

Оповідь у романі ведеться з позицій ретроспекції, оскільки твір має форму щоденника, точніше щоденника в щоденнику. «Колекціонер» складається з чотирьох частин, де три частини подані крізь ракурс бачення чоловіка, одержимого коханням, а одна частина – сповідь ув'язненої дівчини. Міранда – полонянка Клегга, тому вона описує події з точки зору жертви, проте у її позиції вбачається й суто «жіночий погляд» на ситуацію. Твір створено таким чином, що одна й та ж подія подається з різних ракурсів бачення, які різняться між собою. Дві останні частини – своєрідний фінал трагічної історії, яка подається крізь ракурс бачення психічно хворої людини (Клегга), оскільки у цей час через хворобу (фізичну) Міранда вже не здатна тверезо мислити й аналізувати події. Щоденникова форма роману актуалізує два особистісних хронотопи, що є різко протилежними та демонструють деградацію персонажів.

Соціально-побутовий хронотоп, детально виписаний автором, тісно пов'язаний із особистісними хронотопами героїв, оскільки саме таким чином окреслюється художній час твору. Із розповіді Клегга читач дізнається, що події розгортаються у II половині XX століття, оскільки Фредерік згадує роки, пов'язані з його дитинством і юністю. Наприклад, коли хлопцю було два роки, загинув його батько: «That was in 1937» [76, с. 5]; а дядько Дік помер, коли хлопцеві виповнилося п'ятнадцять, у 1950-му році. Розповідь Клегга подається у хронологічному порядку, проте іноді переривається спогадами героя, які автор вводить, щоб глибше розкрити психологію персонажа.

Соціально-побутовий хронотоп відтворює зовнішні фактори, які вплинули на становлення особистості: це і розповідь про його дитинство (читач дізнається, що герой ріс без родини, його виховувала тітка й дядько), і відтворення його стосунків на службі (герой був замкнений у собі і постійно потерпав від жартів колег), і побутовий хронотоп (змалювання його помешкання після виграшу значної суми грошей). Особливо деталізується побутовий хронотоп, оскільки він стає центральним при змалюванні протистояння героїв. Ув'язнена Міранда зупиняє свій погляд на кожній деталі інтер'єру, оскільки побутові дрібниці – це ще один штрих до портретування героя. Побачивши колекцію метеликів, дівчина позиціонує героя вбивцею, котрий знищує не лише живий організм, але й не має естетичного смаку.

У соціально-побутовий простір органічно вплітаються географічні топоси Лондона, Сассекса, Льюїса (переважають останні два), покликані окреслити достовірність оповіді. Будинок, який Фредерік купив, щоб тримати Міранду, розташований у Сассексі, а в Льюїс Клегг їздив за покупками. З Лондоном пов'язане життя хлопця до викрадення коханої. Усі ці місця допомагають висвітлити соціально-побутовий хронотоп, який перебуває в тісному зв'язку з особистісним.

Особливо деталізовано у романі особистісні хронотопи. Клегг позиціонується пересічною особистістю, котра бачить себе унікальною, однак є досить обмеженою. Герой вважає, що суспільство вороже налаштоване до нього, тому безпечніше почувається на самоті. Клегг – закомплексована особистість, улюбленою справою якої було колекціонування метеликів. Проте раптовий щасливий випадок (виграш значної суми) виводить його із розряду пересічних до унікальних особистостей (як він сам себе позиціонує), що призводить до психологічної деградації. «... he's a victim of a miserable Nonconformist suburban world and a miserable social class, the horrid timid copycatting genteel in-between class» [76, с. 171]. Любов Фредеріка до колекціонування вийшла на «новий рівень»: він вирішив замінити метеликів жінками. Першою жертвою стала Міранда: «I am one in a row of specimens» [76, с. 217]. Характер Клегга яскраво розкривається у побутовому хронотопі, коли хлопець облаштовує кімнату для полонянки. Викравши Міранду, Фредерік намагається в усьому їй догодити: готує їжу, за потреби прибирає, купує різні речі тощо, однак не може перебороти власні комплекси та свою непристосованість до

життя у соціумі. Герой повільно деградує: намагаючись втекти від самотності, він хоче примусити дівчину покохати себе, однак у фіналі стає вбивцею (хоча сам заперечує цей факт) і справжнім маніяком, оскільки знаходить нову жертву для своєї «колекції».

Внутрішній хронотоп Клегга, в якому відтворено деградацію його душі, співіснує із зовнішнім, соціально-побутовим, які у художньому світі роману тісно переплетені. Особистісний хронотоп Міранди переплітається з історичним хронотопом, що ретроспективно відтворений у щоденникових записах героїні. Полонянка датує свої записи, що надає оповіді достовірності. Так читач дізнається, що героїня перебувала в ув'язненні з жовтня до грудня. Час у замкненому просторі має здатність розтягуватися та уповільнюватися: «Seven days ago. It seems like seven weeks» [76, с. 125].

У щоденнику Міранда описує своє перебування в ув'язненні, проте завдяки вкрапленням біографічного хронотопу та прийому ретроспекції знайомить читача зі своїм дотюремним життям. Спогади героїні розширюють простір твору, включаючи, крім Англії, ще Францію й Іспанію. Міранда у своїх спогадах веде читача підвалинами своєї пам'яті, оскільки реальний хронотоп характеризується замкненістю та обмеженістю (героїня не мала можливості вільно пересуватися будинком, була весь час замкненою у підвалі). До того ж їй не можна читати газет, слухати радіо, дивитися телевізор, спілкуватися з кимось, окрім Фредеріка. Міранда була відірваною від світу, однак все ж могла читати книги, малювати, проте відсутність новин і спілкування з різними людьми вели її до деградації: «It is not that I have forgotten what other people are like. But other people seem to have lost reality. The only real person in my world is Caliban (так Міранда називала Фредеріка, інтертекст із «Бурі» В. Шекспіра – Т. К.)» [76, с. 148]. Клегг і Міранда належали до різних соціальних прошарків. Дівчина вважала себе високорозвиненою особистістю, наділеною безліччю талантів, що репрезентували її унікальність. Така зверхність не давала можливості героям порозумітися, прийняти точку зору іншого, зрозуміти психологію інакшого. Дівчина отримала можливість усвідомити своє місце у світі, своє екзистенційне призначення, однак пиha і гордість не дала можливості їй зреалізуватися, оскільки вона не могла змиритися із пересічністю, «масовістю» свого ката. Дівчина вступає у нерівну боротьбу зі своїм поневолювачем, намагається вивільнитися, здобути свободу, однак

всі спроби виявляються марними. Міранда любить життя й не хоче помирати, однак депресія та байдужість Клегга призводять до фізичної смерті героїні (частина III), що фактично означає закінчення її життєвого часу.

Отже, у романі «Колекціонер» Джона Фаулза органічно поєднано кілька типів хронотопу, котрі витворюють неповторний авторський стиль. Центральними стають особистісні хронотопи героїв, які формують особистість персонажів, котрі згодом зазнають трансформації і поволі деградують. Особистісні хронотопи характеризуються замкненістю та обмеженістю (Міранда вимушено обмежена у просторі, тоді як Клегг є соціальним відлюдником). Розкриттю особистісного хронотопу сприяє формальна складова твору, що відтворений у формі щоденника, і дозволяє поглянути на події через ракурс бачення обох персонажів. Всі хронотопи взаємопов'язані та доповнюють один одного, що приводить до глибокого осмислення художньої дійсності. Будь-який вид часопростору в романі (особистісний, історичний, соціально-побутовий) пов'язаний з глибоким психологізмом, що дає можливість відтворити деградацію головних героїв. Ракурси бачення героїв на одну і ту ж ситуацію значно відрізняються, що призводить до непорозуміння між персонажами, їхньої деградації, і, як наслідок, фізичної (Міранда) та духовної (Клегг) загибелі. Такий взаємозв'язок і взаємозалежність хронотопів роману творять не лише складний художній світ другої половини XX століття, а й дають можливість віднести аналізований твір до літератури постмодернізму.

2.2. Національна ідентичність як стильова домінанта у романі «Повітряні змії» Ромена Гарі

Ромен Гарі (Роман Кацев) (1914-1980) – один із найвідоміших та найпотаємніших французьких письменників XX століття. Він привертає увагу широкого кола читачів не лише у себе в країні, але й в усьому світі, оскільки цікавою є не лише творчість митця, а й його постать загалом. Ромен Гарі – це єдиний письменник, який завдяки містифікації обійшов усі можливі правила, двічі отримав Гонкурівську премію. Його творчість – це живий експеримент, історична правда життя, що під різними кутами зору оживає під його пером.

Літературознавці всебічно досліджували творчість митця, зокрема біографію автора (Д. Бон, М. Анісімов, Ф. Лара та ін.), атрибуцію псевдонімічних романів Е. Ажара (А. Павловські, Д. Лаббе, В. Чепіга та ін.), категорію «комічного» (О. Міхільов). Попри те, що творчість Ромена Гарі потрапляла у поле зору дослідників, багато питань ще потребують додаткового тлумачення.

Роман «Повітряні змії» (фр. «Les cerfs-volants») (1980) Ромена Гарі є останнім та одним із знакових творів французької літератури, що обумовлюють національну ідентичність. Оповідь ведеться крізь ракурс бачення Людо Флері, племінника сільського листоноші, який переповідає історію свого життя: кохання до польської аристократки Ліли (Елізабет) Броницької, про своє життя до Другої світової війни, про участь у русі Спротиву і про життя у післявоєнній Франції. Герой-оповідач наче знаходиться між двох світів: мрії та реальності, які незвично переплелися у його особистісному хронотопі. Герої твору, Людо, Ліла, та їхні друзі мріють, подібно повітряним зміям, піднятися вгору, здійснити щось величне. Але повітряні змії, за переконанням їх творця, Амбруаза Флері, не повинні поривати із землею, мають держатися за щось, що буде їх єднати із реальністю. Це передовсім людина, котра «веде» повітряного змія і не дає йому зникнути.

Основною сюжетною лінією стає історія кохання Людо Флері та Ліли Броницької. Часом дослідники вбачають схожість цієї сюжетної лінії та історії кохання історичних персонажів Наполеона та Марії Валевської [14, 138], особливо в ситуації приїзду Людо до Польщі влітку 1939 року, де його радо зустрічають на залізничній станції як визволителя – француза, котрий прийшов на допомогу пригнобленій Польщі. На пероні грає оркестр, звучить «Марсельеза» і польський державний гімн. Дівчинка вручає Людо букет квітів, кольори яких символізують французький прапор. Герой навіть «майже відчував важкість свого вінця француза на голові» [10]. Герой промовляє пафосні слова «Хай живе Польща». Ця сцена виписана в іронічному ключі, про що свідчить реакція Тада, брата Ліли, який у романі стає рупором правди та здорового глузду.

Історичний хронотоп проявляється у романі в ретроспекції: кохання головних героїв подається крізь призму історичних подій. Всі події подаються крізь ракурс Людовіка Флері, який стає орієнтиром моральних цінностей у романі, саме він дає оцінку всьому, що відбувається навколо. Часом його судження, як і його

образ загалом, характеризується амбівалентністю, оскільки він сам, як і його друзі, шукають своє місце в житті. Герої здійснюють вибір, втрапляють у свою «екзистенціальну пригоду» [60], проходять певний шлях самопізнання, корегують свої уявлення про світ і про навколишню дійсність, переживають свого роду ініціацію. Історичний хронотоп у романі подається у сцені маскараду в маєтку Броницьких, коли кожен із героїв приміряє певну маску, яка супроводжуватиме їх протягом життя. Людо одягає мундир уланів, Ліла – сукню бабусі, Тад убрався в костюм повстанця, що загалом має прогностичну функцію.

Історичний хронотоп проявляється у компаративному аспекті: історія кохання головних героїв зіставляється зі стосунками Жорж Санд і Шопена, французенки і поляка [14, с. 138], що у тексті повсякчас підкреслюється. Ліла захоплюється не лише творчістю, але й особистістю Жорж Санд, хоче щось змінити у своєму житті. «Накінець, я мав справу з дівчиною, чийм кумиром був Шопен, хворий на сухоти, котрий подався помирати у вологий клімат Майорки» [10]. У романі з'являється і сам «Шопен», Бруно, музикант, котрий захоплюється творами польського композитора і теж закоханий у головну героїню. І портретується герой відповідно: худий, блідий, з білявим волоссям. Однак автор з іронією повідомляє, що Бруно не поляк, а італієць, син метрдотеля Броницьких, що виховувався у їхньому домі.

Цікавим у романі є образ Ханса фон Шведе, родича Броницьких, теж закоханого у Лілу. В образі героя вбачаються риси представників німецького романтизму, тобто даний образ має змішаний характер. Ханс змальовується ідеальним німецьким офіцером, що має певний кодекс честі, котрий не побоявся виступити проти Гітлера. Даний образ наділений романтичними ознаками та може бути зіставлений із яскравими представниками німецького романтизму. Однак є і певні розбіжності у змалюванні образів – це передовсім героїчна складова, оскільки Ханс разом із Лілою бере участь у змові, оскільки хоче змінити ситуацію у світі. Ліла ще з дитинства мріяла здійснити подвиг, що змінив би хід історії. Тема нещасливого кохання, що характерна для німецького романтизму, присутня і у цьому творі. Ханс, Бруно, Людо закохані у Лілу, котра у свою чергу кожного з них кохає по-своєму. Кожен із героїв наділений певним талантом, який він не зміг достатньо розвинути. Ханс захоплюється літературою, його хвилює творчість Г. Гейне і помирає він із томиком поета в руках. Герой мужній і

благородний, здатний відстоювати свої інтереси, однак має характер поступитися своїми принципами, щоб не зашкодити іншим. Веде себе благородно щодо Людо, навідує Лілу влітку 1939 року, нелегально перетинаючи польсько-німецький кордон, рятує Людо, коли того звинувачують у підпалі маєтку Броницьких, від переслідувань німецької влади.

Значне навантаження у романі несуть образи Амбруаза Флері, дядька Людо, творця повітряних зміїв, ідеаліста, мрійника і його товариша Марселена Дюпра, господаря ресторану «Чарівний куточок», чудового кулінара. У романі вбачається певна схожість між цими образами та героями Мігеля де Сервантеса Дон Кіхотом та Санчо Пансою.

Амбруаза Флері, як і Дон Кіхота, вважають диваком і божевільним. Повітряні змії у руках майстра стають витворами мистецтва і несуть певне смислове навантаження. Вони мають різні форми: це і змії для розваг із жартівливими іменами: Страшила, Пузир, Хромуша, але є і такі, що викликають у пам'яті певні асоціації – Монтень, Дідро, Руссо та ін.

Запускаючи зміїв у небо, Амбруаз Флері нагадує читачам про глибоке культурне коріння Франції, що було надзвичайно важливо у період окупації. У цих образах фокусується «історична пам'ять», що допомагає боротися із ворогом і залишатися людиною. Носіями «історичної пам'яті» у романі є усі члени родини Флері ще з давніх-давен. Про них розповідає дядько своєму племіннику, а той – читачеві. Людо Флері теж стає носієм «історичної пам'яті», що у певний історичний час є досить небезпечним. Під час Другої світової війни ця родина бореться із завойовниками по-своєму. У руках Амбруаза Флері повітряні змії стають тією зброєю, що здатна повести за собою. Так, герой на свято виготовляє змія під назвою «Патен» і просить німецького офіцера його потримати. Світлини потрапляють у газету, а герой ледь не потрапляє у застінки гестапо, лише божевілля рятує йому життя. Однак всі, хто бачив світлину, зрозуміли послання Флері: історичний діяч того часу Патен виконує волю німецьких окупантів.

Образ Амбруаза Флері змальований неоднозначно. На початку оповіді оповідач коротко згадує про те, що після служби у війську його дядько дуже змінився: він захищав тих, хто не хотів воювати, засуджував мюнхенську угоду, а дізнавшись, що влада видала нацистам єврейських дітей, запускає у небо сім зміїв у вигляді жовтих зірок. Він залишає Людо, щоб допомогти рятувати

єврейських дітей, за що потрапляє в Освенцім, а потім у Бухенвальд. І у таборі він запускає повітряних зміїв, «символ нескореної віри і надії» [10]. Він, наче блаженний, робить зміїв і для дітей своїх гнобителів, німецьких офіцерів. Один із полонених розповідав: «Мабуть, у мене завжди перед очима буде стояти ця людина... котра запускає у небо «судно» із двадцяти білими вітрилами, що тріпотіли над печами крематоріїв, над головами в наших палачів» [10].

Образ Амбруаза Флері виписаний у реалістичній манері, портретується у ретроспективному ключі крізь ракурс бачення головного героя, його племінника, котрий стає у романі людиною, котра зберігає пам'ять. У маленькому французькому містечку Клері є музей, присвячений видатному земляку, який, однак, наразі ніхто не відвідує, оскільки це місце більше пам'ятне для «своїх», ніж для туристів. У всіх путівниках значиться «Чарівний куточок» як одна із найвизначніших пам'яток французької кухні, що пережила значні негаразди від часу свого відкриття. Однак музей для мешканців стає своєрідним символом «пам'яті», яка допомагає нації пам'ятати свої корені. Музей Амбруаза Флері це скромний будиночок, у якому зібрано колекцію робіт сільського листоноші, котрий пережив війну, окупацію, визвольні бої – всі тяжкості і коловороти, що випали на долю французького народу.

У романі домінує зовнішнє портретування, оскільки образ героя виписаний крізь ракурс бачення головного персонажа. Читач знайомиться із Амбруазом Флері спочатку через світлини. «Він стоїть у формі сільського поштаря – кепі, мундир, грубі черевики, шкіряна сумка на животі – між повітряним змієм у вигляді сонечка і змієм, що нагадує Гамбетту, чиї голова і тулуб утворюють балон і корзину повітряної кулі, на якому він здійснив свій знаменитий переліт під час осади Парижа» [10]. Герой зображується і на інших світлинах, які ще більше розкривають образ «схибленого листоноші із Клері». У минулому господар «Чарівного куточка» замовив поштові листівки, на яких був зображений Флері серед своїх повітряних зміїв.

Оповідач жалкує з того, що монохромна гамма малюнків не передає «веселої яскравості повітряних зміїв... і доброзичливої посмішки старого нормандця, що наче підморгує небу» [10]. Протягом оповіді даний образ все більше укрупнюється, обростає портретними деталями, конкретизується. Кожен із героїв роману скаже своє слово щодо самого Амбруаза Флері та його творинь,

повітряних зміїв, що стають у романі жанровими маркерами та наповнюють кольором безрадінний простір, обпалений війною.

Повітряні змії Амбруаза Флері у романі – це своєрідний символ життя, волі, боротьби, всього того, що є позитивною стороною існування людини. Листоноша називав свої творіння «ньямами», що, за його словами, «позначає все, в чому є подих життя: людей, мошку, левів, слонів чи ідеї» [10]. Невипадковою і символічно стає назва твору, що втілює жанровий зміст: взаємозв'язок мрії та реальності, що здатні не лише піднести героя до небес, але й спустити на землю, оскільки все залежить від самої особистості та обставин, у які вона потрапила.

Кожен герой роману наділений певними чеснотами, всі герої різні, як і кожен повітряний змії, що ніяк не схожий на своїх «товаришів». «Потрібно намагатися робити зміїв, які відрізнятимуться від усього, що уже бачили... І тоді їх треба ще міцніше тримати за мотузку, тому що, якщо відпустиш, вони відлітають у небо і при падінні можуть дуже зламатися» [10]. Єдине, що тримає змія в небі, це людина, що його веде. Цей вислів має символічне значення, оскільки у кожної людини є певні мрії і бажання, які дають їй наснагу жити. І не випадково оповідач додає: «Іноді мені здавалося, що це зовсім не Амбруаз Флері тримає повітряного змію за мотузку, а навпаки» [10]. Саме мрії, сподівання та плече близьких людей утримує особистість від зривів, надихає на гарні вчинки, формує особистість.

Ще одним знаковим образом роману, що має власні незмінні життєві переконання, є Марселен Дюпра, власник ресторанчика «Чудесний куточок». На відміну від Амбруаза Флері, котрий створює повітряних зміїв, що є складовою мотиву «верху», Дюпра творить матеріальне – кулінарні шедеври, що є складником мотиву «низу». Ідентичність нації виформовують не лише люди, але й дещо інше: місцини, винаходи, кулінарія, все те, що витворює культурний простір певної місцевості.

Марселен Дюпра упевнений, що культурний простір країни окреслює її кулінарне мистецтво. Він не розрізняє «своїх» і «чужих» у своєму ресторані, вважає, що мистецтво приготування їжі вище за будь-які катаклізми, і під час тяжких років окупації продовжує працювати, ставши символом справжньої нескореної Франції. Дюпра у своєму ресторані приймає офіцерів та генералів німецької армії, оскільки не вважає себе зрадником. Герой намагається відмежуватися від оточуючих його негараздів,

створити в «Чудесному куточку» місцину, вільну від будь-яких страждань. «Зараз як ніколи кожен має віддати частину самого себе тому, що він уміє робити якнайкраще» [10]. Дюпра був справді майстром своєї справи, «продукти оживали у його руках, блюда набували можливості розмовляти, і у кожній назві звучав голос непохитної, вільної Франції» [10]. Однак автор змальовує свого героя з іронією, через монологічне мовлення і портретується даний персонаж. «Війну виграє... не Черчиль, не Рузвельт і не той, як його, котрий говорить з нами із Лондона! Війну виграє Дюпра і його «Чудесний куточок». Хвалькуваті речі героя несуть у собі негативну семантику, однак вчинки героя позиціонують його справжнім патріотом, котрий береже історію та свободу Франції не лише на словах, але й на ділі. Маргінальність героя «утрачає зміст будь-якої негативної конотації і стає синонімом природності, справжньої суті людської особистості» [60]. Він бере до себе на роботу дівчину-підпільницю, котра слухала розмови німців та передавала їх своєму командуванню. Німці намагалися арештувати Дюпра, чим ще лише більше укріпили віру героя у правоту своїх переконань. Автор часто іронізує над Дюпра, іноді ледь відчутно підсміюється, однак цей образ стає символом справжнього майстра, що представляє свою країну. Даний персонаж виписаний крізь ракурс бачення оповідача, котрий зберігає «історичну пам'ять», і поповнює когорту «дивних і божевільних» людей у романі.

Для роману характерний цілий комплекс мотивів, які амбівалентно проявляються у творі. Це передовсім мотив мрії, відірваності від дійсності, що втілюється через символічні образи повітряних зміїв. Мотив співвідношення мрії і реальності, ширше «життя – смерті», подається через історії життя всіх молодих героїв роману. Влітку 1939 року Людо, Ліла, Тад, Бруно мріяли про славу, планували майбутнє, подібно повітряним зміям, які тріпотіли в далечінь, однак їхні сподівання стали нездійсненними через страшну реальність, війну, що обпалила кожного із героїв.

У романі вбачають й фольклорні мотиви: це епізод зустрічі Людо із Лілою, котру після першої зустрічі він покохав на все життя. У лісі, на галявині, Людо наче уві сні, зустрічає прекрасну дівчинку, котру пригощає полуницею. Вона обіцяє прийти наступного дня, але так і не приходять. І лише через чотири роки вони зустрічаються знову. Сам Людо наділений фантастичною пам'яттю, що дозволяє йому здійснювати складні математичні розрахунки. Після зустрічі із Лілою він мріє здійснити щось

значиме, залишити слід в історії. Ліла змальована такою собі меланхолійною особистістю, котра постійно мріяла «про себе»: то вона хоче стати акторкою, як Грета Гарбо, то «мадам Кюрі», писати романи, перепливти океан, тобто вплинути на хід історії. Тоді хоче «допомогти людям змінити світ». Бруно наділений музичним талантом і мріє стати новим Шопеном. Ханс фон Шведе стає уособленням справжнього аристократа, військового, котрий має свій кодекс честі та здатен допомогти кожному, хто цього потребує. «Герої французького письменника, погоджуючись зі своїм вимушеним існуванням, одночасно перетворюють власну несхожість з іншими в усвідомлену гру; це стає способом самопізнання і пошуку місця в світі» [60]. Війна знищила їхні плани, зламала їх подібно до того як гинуть повітряні змії, котрих не втримала чиясь рука і вони стрімко летять на землю. Кожен із героїв приносить свою жертву задля того, щоб настав довгоочікуваний мир. Людо вступає в організацію французького Спротиву, Ліла задля порятунку своєї родини стає коханкою багатьох, у тому числі й німецьких офіцерів. Після вигнання нацистів французькі «патріоти» поголили їй волосся, що є своєрідним символом інакшості, наружи над особистістю. Тоді безслідно зникає, беручи участь у польському Спротиві. Бруно втрачає пальці, що унеможливило його мрію стати піаністом, тому герой стає військовим пілотом. Доля Ханса теж є трагічною: він гине після замаху на Гітлера. Людо не вдається самотужки його врятувати, оскільки французькі партизани відмовили в допомозі через власну безпеку. Оповідач засуджує тих, хто не захотів допомогти людині, котра намагалася змінити хід історії. Герої впродовж оповіді намагаються вчинити правильно, захищаючи себе, свої друзів та родину. «Вибір здійснюється щохвилини людського життя, і введення в розповідь «крайньої» ситуації – тільки привід загострити увагу на самій суті і необхідності для кожного цей вибір зробити, відчувши і усвідомивши реальність тих понять і категорій, які в умовах нової дійсності вже стали здаватися лише привидами, «пережитками» давно минувшої епохи. Результат цієї боротьби найбільше цікавить автора» [60]. Автор досліджує психологію людини, її спроможність подолати складну ситуацію, не зрадивши своїм принципам.

Герої попри все залишаються вірними своїм ідеалам, вони борються з фашизмом усіма доступними методами. У романі зустрічається фольклорний мотив «наділення героїв чудесними

силами», які допомагають їм вийти зі скрутного становища. Цей мотив упродовж оповіді набуває реальних рис і трансформується для декого із героїв у мотив втрати мрії, життєвих орієнтирів. Однак герої, хоча і не змогли втілити в життя своїх бажань, все ж залишаються не зломленими. Ліла, наприклад, перед весіллям сама збриває своє волосся і мріє знову займатися історією мистецтв. А Людо, від же оповідач, зберігає пам'ять не лише про своє кохання, а і про все, що його оточувало, тобто зберігає пам'ять про історію Франції загалом.

Центральним мотивом роману стає мотив пам'яті і божевілля, що трактується у романі неоднозначно. Концепт «історична пам'ять» втілюється у кожному образі, але центральним хранителем спогадів вважається Людо, предки якого теж мали цю цінну властивість. Один із предків Флері брав участь у Французькій революції 1989 року, інший був розстріляний після розгрому Парижської Комуни. За словами Амбруаза Флері, саме пам'ять допомагає прийняти людині правильне рішення та дає наснагу боротися за щастя людей. А божевілля полягає передовсім у вірності своїм ідеалам, глибокому пацифізмі та праві боротися за свої ідеали. Вбачається певна схожість з героями В. Шекспіра (Гамлет), М. де Сервантеса (Дон Кіхот). Таке божевілля возвеличує, надихає на благородні вчинки, про що свідчить жертва, принесена Амбруазом Флері задля порятунку єврейських дітей.

Нетрадиційно у романі подається мотив війни. Військові дії не відтворено у творі, однак так чи інакше війна торкається кожного персонажа. Автор змальовує страшні наслідки вторгнення, ставлення фашистів до представників різних національностей, активну боротьбу підпільних організацій проти загарбників. Читача не полишає відчуття деякої схожості у змалюванні німецьких військових та французьких партизанів. Одні – явні вороги, здатні здійснити жорстокі вчинки, хоча й серед представників німецького війська були люди із певним кодексом честі та гуманістичними переконаннями (Георг фон Тиле, Ханс). Інші – хоча і прикриваються гуманістичними принципами, однак вчиняють злочини. Учасники Спротиву часто з'являються на сторінках роману, однак їхні вчинки є ганебними, жорстокими і не припустимими. Вони не захотіли допомогти Хансу, дивно, що і Людо не спробував, і незрозуміло, чи мають вони якийсь стосунок до його смерті. Вони ж знищують й Ісідора Лефковица, інформатора мадам Жюлі, котрий часто допомагав підпільникам.

Хтось із них влаштував привселюдну наругу над Лілою за її зв'язки з німецькими офіцерами. Оповідач через ракурс бачення Людо подає своє ставлення до таких «патріотів», уподібнює їх німецьким окупантам, і наголошує, що фашизм не має національності, оскільки жорстокість притаманна і деяким французам.

І символічними є слова Амбруаза Флері, котрий повернувся із таборів смерті, щодо знищених у його майстерні повітряних зміїв. «Деякі ще можна відремонтувати, але за історичну серію доведеться братися заново... Але потім необхідно знайти щось нове, бачити далі, дивитися у майбутнє...» [10].

Невипадковими є останні слова Людо Флері, які свідчать про його ідеальну «історичну пам'ять». «Закінчуючи насамкінець свою повість, я хочу ще раз написати слова: пастор Андре Трокме і Шамбон-сюр-Ліньон, тому що краще не скажеш» [10]. Герой-наратор використовує ретроспекцію, оскільки саме такий прийом допомагає окреслити історичний хронотоп і позиціонує жанровий зміст твору. Шамбон-сюр-Ліньон був тим містечком, де мешканці на чолі із пастором Андре Трокме і його дружиною Магдою врятували кілька сотень єврейських дітей, жертвуючи своїм життям заради їхнього порятунку. Людо часто повторював імена мешканців Шамбона, не забувши жодного, оскільки «говорять, що серце потребує вправ» [10]. Саме в цей час Амбруаз надсилає племіннику світлину, на якій він зображений в оточенні дітей, із повітряним змієм в руках, з написом на звороті: «Тут все йде добре». Слово «тут» було підкреслене, з чого стає зрозумілим, що саме це місце є осердям доброчестя, гуманізму та справедливості. Цей вислів стає мотивом-мовленням, яке хоча використовується у творі лише раз, зринає у свідомості повсякчас, коли мова йде про людську небайдужість, жертвність, гуманізм.

Попри те, що у романі змальовуються тяжкі воєнні будні, хронотоп роману не обтяжений трагізмом ситуації, у соціальному хронотопі змальовуються герої, котрі створюють класичний образ Франції, що склався в історії світової літератури: романтичної, веселої, безжурної, такої, що любить земні насолоди та не опускає руки у найскладніших ситуаціях. Оповідач побіжно змальовує суспільну трагедію, акцентуючи увагу на особистісних хронотопах героїв, котрі окреслюються упродовж оповіді та розгортаються на фоні подій війни.

Таким чином, останній роман «Повітряні змії» французького письменника Ромена Гарі можна окреслити як соціально-

історичний роман ретроспекція, жанровий зміст якого втілюється через комплекс мотивів, основний із яких закодовано у назві твору. Повітряні змії у романі – символ, що скеровує долю людини, мрія, що справджується (чи не справджується) у кожного героя індивідуально. У романі вбачається потужний соціальний та історичний хронотоп, оскільки доля кожного героя розглядається на фоні історичної ситуації, яка детально вимальовується. Роман побудовано у формі ретроспекції, оскільки історія подається через ракурс бачення головного персонажа, котрий стає носієм «історичної пам'яті», та наділений такими рисами, які дозволять здійснити читачеві правильні висновки, що ґрунтуються на загально визнаних морально-етичних цінностях. Для роману характерний комплекс мотивів, які взаємопов'язані між собою та амбівалентно проявляються у тексті. Це передовсім мотив мрії, відірваності від дійсності, що втілюється через символічні образи повітряних зміїв. Мотив співвідношення мрії і реальності, ширше «верху – низу», «життя – смерті», подається через історії життя всіх героїв роману. Константними у творі є соціальні, екзистенційні та історичні мотиви: божевілля, «історичної пам'яті», майстерності, самотності, сенсу буття, жертвності, душі, кохання, «матеріальне-духовне» тощо. У романі яскраво виражений компаративний аспект: кохання головних героїв має спільні риси зі стосунками Наполеона та пані Валевської, Жорж Санд та Шопена, що виписується текстуально. Головні герої асоціюються із персонажами Дон Кіхотом та Санчо Пансою М. де Сервантеса, Гамлетом В. Шекспіра і поповнюють когорту «божевільних» та «дивних» персонажів.

РОЗДІЛ 3

НАРАТИВНІ ТЕХНІКИ У ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Дидактичні елементи у романі «Вбити пересмішника» Гарпер Лі

Ім'я відомої американської письменниці Гарпер Лі є досить відомим у всьому світі, оскільки її проза має потужний дидактичний стрижень, завдяки якому виховувалось не одне покоління читачів. Наразі ця книга включена до шкільної програми в українських школах, і лише зараз вітчизняний читач має змогу ознайомитися із творчістю Гарпер Лі (1926-2016 рр.), авторки роману «Вбити пересмішника» («To Kill a Mockingbird», 1960), що була удостоєна Пуліцерівської премії 1961 року та перекладена багатьма мовами світу. У 1999 році твір було визнано найкращим романом ХХ століття, а сама письменниця отримала безліч відзнак у різний час від різних президентів. Фільм, відзнятий за цією книгою, отримав три Оскари, Золотий глобус та премію в Каннах, а головний актор, Грегорі Пек, вважав роль у ньому найкращою у своєму житті. Дослідники неодноразово зверталися до аналізу творчості Гарпер Лі, всебічно досліджуючи доробок письменниці (В. Приходько, А. Жданова, І. Пятенко, Ф. Керашева, В. Злиднева, С. Брикіна та ін.), однак все ще залишається багато лагун, що потребують детального розгляду.

Роман виховання – особливий тип літератури, в ідейно-тематичний центр якого покладено процес формування особистості, образ «людини у процесі становлення» (М. Бахтін). Ознаки роману виховання є константними у літературі ХХ-ХХІ століття, оскільки сама ідея виховання є одним із провідних та формоутворювальних чинників у сучасних романних формах. Даний тип роману має давню історію, що починається ще з часів Просвітництва, де константною ознакою жанру був складний дидактизм. Теоретичним обґрунтуванням роману виховання займався М. Бахтін, котрий у праці «Роман виховання і його значення в історії реалізму» одним з

перших дослідив теоретичні основи даного типу роману, визначив його специфічні особливості й відмінності від інших жанрових форм, запропонував власну класифікацію, простежив його проблематику. Розглядаючи жанрові різновиди такого типу, вчений зіставив роман випробувань і роман виховання, окресливши у першому типі незмінність героя, що випробовується вже готовим ідеалом, і наявність у другому ідеї становлення героя, яка організовує художню структуру твору [6, с. 202]. На сучасному етапі риси роману виховання стають константними у романних формах, оскільки наразі саме характер людини, його змінність та становлення ставали предметом зображення і закладалися у сюжет твору. У літературі ХХ – початку ХХІ століття константним стає домінування біографічного часу, що характеризується циклічністю, прискоренням чи уповільненням, що відтворюють певні віхи становлення особистості.

Суттєву роль у вирішенні проблем, що розробляються в романі виховання, відіграють автобіографічні моменти, які підсилюють особистісне начало. Твір «Вбити пересмішника» має значне автобіографічне підґрунтя: Гарпер Лі, як і головна героїня, народилася у маленькому містечку штату Алабама. Її батько теж був юристом, а прототипом Ділла став її друг та однокласник Трумен Капоте. Історія, що лягла в основу сюжету, мала місце у реальному житті маленької письменниці. У романі описані події 1935 року, що вразили дитину настільки, що через багато років вона вилила свої спогади на папері. Лі змальовує шлях становлення особистості, формування тих понять і уявлень, які визначають саму її сутність.

Стильовими особливостями полотна є розмірена, повільна, лінійна нарація, що характеризується хронологічною послідовністю. Сюжет твору має сповідальний характер, оскільки оповідь ведеться від імені маленької дівчинки через ракурс бачення дорослої жінки. Підтвердженням цьому стає епіграф твору: «І юристи, гадаю, колись були дітьми». Абсолютній більшості таких оповідей властивий усний, сповідальний характер, що ґрунтується на автобіографічному матеріалі та призначені для окреслення проблем минушини.

У сюжетно-композиційній структурі роману виховання використовується метод інтроспективного зображення подій, допускається ретроспекція, принцип моноцентричної композиції тощо. У центрі сюжету даного твору покладена історія зростання

дівчинки Джін-Луїзи, для близьких Скаут, яка мешкає у провінційному містечку Мейком, штату Алабама, дочки юриста Атікуса Фінча. Події відтворені крізь ракурс бачення Скаут, однак часто в тон оповіді втручається голос уже дорослої письменниці, котра дає свої коментарі у тій чи іншій ситуації. Ось як, наприклад, з позицій уже дорослої письменниці, описана реформа освіти в Америці тих років: «...міс Керолайн махала в нас перед носом картками, на яких було виведено друкованими літерами: «кит», «кіт», «дім», «дим». Від нас, вочевидь, не вимагалось жодних коментарів, і клас мовчазно приймав ці імпресіоністичні одкровення» [45, с. 11]. Авторка іронічно коментує навчання за новою системою, яка передбачала відсутність книжки у позашкільному житті дитини.

Переповідана історія здобрена авторськими вкрапленнями, що налаштовують читача на ґрунтовне осмислення ситуації. «Відтоді сплигло достатньо років, щоб можна було поглянути на них як на минуле, й ми іноді обговорювали події, що призвели до того нещасного випадку» [45, с. 6]. Для роману характерна нульова фокалізація, яка межує з авторським мовленням, що передбачає відтворення подій крізь ракурс оповідача, котрий говорить більше, ніж будь-який персонаж.

Структура роману містить елементи інших жанрових різновидів роману – пригодницького, шахрайського, соціально-психологічного, філософського, сатиричного, подорожі, які при поєднанні витворюють жанрову модифікацію. Однією із центральних у романі стає пригодницька складова, що стає складником «дитячої» лінії твору. Читач знайомиться із родиною Фінчів: батьком, Атикусом, дітьми: Джимі та Скаут, їхньою домогосподаркою, чорношкірою мешканкою Мейкома Келпурнією, тіткою Олександрою, дядьком Джеком, друзями, сусідами головної героїні. Кожен із мешканців містечка автором детально портретується, оскільки вони всі долучалися до виховання головних героїв. Діти відтворюються у соціумі: у школі, вдома, у стосунках з іншими мешканцями містечка. Найбільше пригодницька складова укрупнюється при описі сусідів Фінчів, родини Редлі, котра викликала у дітей жвавий інтерес. Редлі жили самітниками, ніколи нікого не запрошували до себе, навіть із сусідами спілкувалися мало. Історія Артура Редлі, і загалом саме його існування, викликало зацікавлення у дітей. Всі дитячі розваги були побудовані на спробах дізнатися щось більше про Примару

Редрі, чи хоча б побачити, чи почути його. Примара Редлі у творі постать загадкова, з ним пов'язана певна таємниця, що не дає дітям спокою. З героїнею пов'язані різні цікаві та дивні історії, які у тому віці здавалися їм чудесними та таємничими. Наприклад, історія із дуплом у дереві, де вони знаходили дивні і «потрібні» подарунки (ляльку з мила, зламані окуляри, монетки). Діти на інтуїтивному рівні розуміли, хто з ними таким чином спілкується, але вголос цього не озвучували. Пригодницька складова укрупнюється у фіналі роману, коли Артур Редлі виходить зі свого добровільного ув'язнення і рятує двом дітям життя, вбивши нападника.

Ще однією складовою жанрового наповнення стає соціальна «лінія», оскільки у романі ґрунтовно описуються соціально-історичні зміни в американському суспільстві початку ХХ століття. Атикус Фінч, юрист за освітою, призначений у суді захисником чорношкірого чоловіка, котрого, попри беззаперечні докази, апіорі усі вважають винним. Він взявся за безнадійну справу – довести невинність «негра», оскільки перед судом «білих» вони були винні завжди. Атикус здійснює героїний вчинок: він, попри осуд оточуючих, сміх і постійне приниження, добросовісно і справедливо робить свою справу.

Для цієї лінії характерний історичний, соціально-побутовий хронотоп, що ґрунтується на реальних топосах. Історичний хронотоп проявляється передовсім у авторських вкрапленнях, назвах, які письменниця вживає не випадково. Для тексту константним є слово «nigger», що дозволяє відтворити міжрасові стосунки того часу, а також «negro», слово із негативною семантикою, яким означували темношкіру расу людей. Хронотологічні межі оповіді виписані детально, читач бачить перед собою американську глибинку 1930-х років із ґрунтовно прописаним побутовим хронотопом. Перед читачем розгортається історія «утомленого старого міста» Мейкома, у дощові дні якого вулиці перетворювалися на руду багнюку, тротуари поросли травою, а будівля суду перехняблена [45, с. 8]. Хронотоп міста характеризується замкненістю, задухою, занепадом і «одвічною втомою». «Чомусь здавалося, що тоді було спекотніше: чорний пес знемагав улітку; сухоребрі мули, запряжені у двоколки, відмахувалися від мух у задушливій тіні віргінських дубів на центральній площі. Накрохмалені комірці чоловіків розкисали вже о дев'ятій ранку. Пані брали ванну до опівдня і після пообіднього сну, але увечері все одно були схожі на глевкі бісквіти, глазуровані потом і ароматним тальком» [45, с. 9]. Люди у цьому просторі вели

неспішний спосіб життя, байдикували і нікуди не поспішали. «Доба мала двадцять чотири години, але здавалася довшою» [45, с. 9]. На фоні такого «задушливого» хронотопу вимальовується неординарна ситуація, яка «сколихнула і розбурхала» часопросторовий вакуум.

У романі константний мотив «пересмішника», закодований у назві твору, що виконує не лише змістоутворювальну функцію, але й стає символом певних життєвих настанов та цінностей, зокрема актуалізує проблеми толерантності та справедливості. Батько купив у подарунок дітям рушниці для спортивної стрільби, однак він знав із власного досвіду, що дітям не уникнути стрілянини по птахам. Атикус дозволяє повправлятися на сороках, однак ніяк не на пересмішниках, оскільки вважає це найбільшим гріхом. «Пересмішники не роблять ніякої шкоди, тільки співають і веселять нам серце. Вони не розкльовують ягід по садах, не гніздяться у клуні, нічого – тільки виспівують людям на радість. Ось чому вбити пересмішника – гріх» [45, с. 125]. До фіналу роману цей мотив розростається до рівня притчі, коли безкомпромісному юристові Атикусу, здатному захистити в суді темношкірого Тома Робінсона всупереч суспільній думці рідного містечка, доведеться поступитися своїми принципами і піти на компроміс. Атикуса переслідують, йому погрожують, вночі нападають на його дітей, котрі повертаються зі шкільного вечора, і вступається за них «Примара Редлі», Артур Редлі, котрий почув їхній крик, цілком десоціалізований, відівчений від спілкування з людьми, хворий хлопець. Захищаючи дітей у п'ятні, Редлі вбиває нападника, Боба Юела, грубого, жорстокого, злого, неосвідченого мешканця Мейкома, котрий поклявся поквитатися з адвокатом Фінчем. У сутичці дуже постраждав Джімі, брат Скаут, але завдяки Артуру Редлі він вижив. Атикус категорично не збирався замовчувати правду, однак обставини та горе чужої родини змушують правника дещо приховати. А героїня запевняє батька, що все зрозуміла. І на батькове запитання: «Що ти хочеш цим сказати?» – відповідає: «Ну, це як убити пересмішника, так?» [45, с. 377].

За цими словами стоять зовсім не дитячі роздуми щодо добра і зла, справедливості, толерантності, героїзму тощо, які й окреслюють ще одну жанрову лінію роману, психологічну, яка й утілює жанровий зміст твору. Маленька дівчинка, як і її старший брат, проходить складний шлях розвитку, становлення, долають страшні випробування, щоб усвідомити своє місце у суспільстві та засвоїти прості правила життя, що ґрунтуються на справедливості, толерантності та героїзмі.

Наскрізним мотивом-мовленням цього твору стає вислів Скаут у фіналі твору: «Атикус мав рацію. Колись він сказав, що не можна зрозуміти людину поки не влізеш у її шкуру. Мені вистачило постояти на веранді у Редлі» [45, с. 381]. Ця афористична думка вкладена в уста дитини звучить переконливо, адже у дітей загострене почуття справедливості. Дівчинка доходить таких висновків, які усвідомлюються людиною протягом усього її життя: «Сусіди приносять їжу, коли в домі хтось помирає, дарують квіти, коли хтось хворіє, і всілякі дрібнички поміж цим. Примара був нашим сусідом. Він подарував нам двох ляльок з мила, кілька монеток на щастя – і наше життя. Але сусіди дарують щось навзаєм. Ми нічого не поклали у дупло на місце того, що забирали: ми ніколи йому нічого не подарували» [45, с. 380]. Скаут розуміє, що Артур Редлі, попри всі свої дивацтва, ладен був життя віддати за те, щоб «його» діти жили. А у фіналі роману дидактичні мотиви стають домінуючими, оскільки намір перевіряється методика виховання в окремо взятій сім'ї, де основним принципом стосунків стає довіра і правда. «Коли дитина про що-небудь запитує, заради всього святого, не ухиляйся, а відповідай. І не заговорюй зуби. Діти є дітьми, але вони помічають викрутаси не гірше за дорослих, і будь-який виверт збиває їх з пантелику» [45, с. 121].

Мотив виховання у романі стає наскрізним мотивом, оскільки життєві переконання дітей повсякчас піддаються випробуванням. Страшним випробуванням для дітей стає безпрецедентним судовий процес, де їхній батько стає захисником чорношкірого чоловіка, каліки, який вважався винним ще до початку процесу. Дітей ображають однолітки, їхнього батька не розуміють не те що односельці, але й власна сестра, називають чорнолюбцем. Однак родина Фінчів твердо тримається за власні переконання, високо тримаючи голову. «-Ходімо, Скауте, – прошепотів він (Джемі – Т.К.). – Не звертай на неї уваги. Просто високо тримай голову і будь джентельменом» [45, с. 140]. Однак відстоювати свої переконання було дедалі важче, діти іноді зривалися: Скаут часто встрявала у бійки, а Джемі одного разу знищив розарій однієї з сусідок, за що був, на його думку, жорстоко покараний. «Пізніше, через багато років, я іноді питала себе, що примусило Джемі так вчинити, чому він не дотримався девізу «Будь джентельменом, сину», чому відійшов від правил непоказної шляхетності, які почав сповідувати. Вочевидь, Джемі не менш за мене потерпав від балачок про те, що наш батько обстоює негрів, і я звикла, що він

тримає себе в руках: від природи він мав характер лагідний і незапальний» [45, с. 141]. Джемі певний час мав ходити до місіс Дьубоз і читати їй книгу, що, на думку їхнього батька, мало виховний характер. Лише згодом хлопчик дізнається, що батько хотів показати синові справжню мужність, яка часом виявляється по-різному. Місіс Дьубоз потерпала від страшних болей і відволікалася лише читанням книги, яке переривалося щойно у неї починалися напади. «Я хотів, щоб ти побачив в ній дещо, – хотів, щоб ти побачив справжню мужність, зрозумів, що мужність – це не чоловік зі зброєю в руках. Мужність – це коли знаєш, що програв свою справу, ще не розпочавши, але все одно берешся до неї. Перемагаєш тут нечасто, проте іноді перемагаєш. Місіс Дьубоз перемогла, перемогла цілковито. Згідно з її поглядами, вона померла нікому нічим не зобов'язана. Вона – наймужніша жінка з усіх, кого я знаю» [45, с. 154].

Мотив героїзму репрезентується і в образі Атикуса Фінча, оскільки одна особистість здатна змінити світ. «... на світі є люди, котрі народжуються виконувати за нас неприємні справи. Ваш батько – один із них» [45, с. 294]. На той час такий судовий процес був безпрецедентним, оскільки ніколи ще не було такого, щоб хтось із присяжників замислився і засумнівався. Хоча нічого героїчного в зовнішності Атикуса Фінча не було, однак він мав стійкі переконання, що були незмінними. І хоча він не просив такої справи, однак мав її виконувати, оскільки «Джон Тейлор (суддя – Т.К.) вказав на мене і промовив: «Це-твоє» [45, с. 122]. Він чесно виконує свій обов'язок, оскільки вважає «Але хіба я міг би інакше дивитися в очі своїм дітям?» [45, с. 122]. Він хвилюється за своїх дітей, які мають пройти разом із ним цей шлях і не озлобитися, а головне, не підхопити «віковічної мейкомської хвороби».

Головний герой був настільки непересічною особистістю, що люди, котрі знаходилися коло нього, переймалися його ідеями та з часом змінювалися. Яскравим прикладом такої зміни є сестра Атикуса Фінча, тітка Александра, котра приїхала до будинку брата з метою допомогти виховувати дітей, але з плином часу змінилася сама. Тітка повсякчас нагадувала Атикусу, що він неправильно виховує дітей, особливо Скаут, котра аж ніяк не нагадувала «маленьку леді». Дівчинка виховувалася «на вулиці», у товаристві свого брата та його друга, постійно носила комбінезон, який так дратував тітку. Атикус ніколи не підвищував голос, лише раз різко відповів на чергові тітчині докори щодо комбінезону: «Сестро, я

виховую їх, як можу!» [45, с. 113]. Попри те, що діти Атикуса Фінча не відповідали вимогам тогочасного суспільства, батько їх дуже любив, вони були «сонячним променем у самотньому житті» [45, с. 113] чоловіка.

У романі мотиви виховання стають домінантними, оскільки всі герої роману, а не лише головна героїня проходять складний шлях становлення. Лі показує, як змінюється уявлення дітей про світ. Динамічним виявляється навіть уявлення про їхнього батька. Спершу вони вважають його старим, майже соромляться того, що він не грає у футбол і не полізе на дах, як батьки інших дітей. Але після випадку зі скаженим псом вони дізнаються про те, що їхній батько був колись найкращим стрільцем штату. Вони не здатні ще оцінити його мудрого і шляхетного рішення ніколи не брати до рук смертоносної зброї, бо рано чи пізно вона може принести нещастя. Вони не розуміють, що у його несуетній поведінці під час пожежі полягає істинна мужність, але на їхніх очах розгортаються всі події, пов'язані зі справою Тома Робінсона, і вони бачать, що насправді означають батькові слова щодо справжнього героїзму та мужності.

Вплив батька і участь у драматичних подіях роману дозволяють головним героям відмовитися від узагальнень і штампів, що видаються істинними багатьом мешканцям містечка і здійснити власні висновки на користь індивідуально-особистісного. Це можливо завдяки фізіологічному відтворенню ідіоми «влізти у чужу шкіру» та буквально усвідомити сенс виразу «точка зору». Герої усвідомлюють проблеми, пов'язані із расовою дискримінацією, бачать расову нерівність, котра зазвичай призводить до трагедій. У людях, котрі їх оточують, вони бачать індивідуальне та усвідомлюють, що кожен, хто їх оточує, особистість, варта поваги. «Якщо існує тільки один тип людей, чого ж вони не можуть порозумітися? Якщо вони всі схожі, чого ж вони зі шкіри пнуться, аби дошкулити одне одному? ...Я (Джемі – Т.К.) починаю розуміти, чому Примара Редлі всякчас сидить удома під замком... Він просто не хоче до людей» [45, с. 310].

Таким чином, роман «Вбити пересмішника» Гарпер Лі ми окреслюємо романом виховання, оскільки у творі формується світоглядна позиція героя у результаті уроків життя, практичного досвіду. Наратор описує родину, котра не вписується у межі суспільної моралі, проте така іншість призводить до прозріння і внутрішньої гармонії. Головні герої під дією внутрішніх та зовнішніх чинників проходять певний етап становлення, що

передбачає усвідомлення власного «я» та свого місця у суспільстві. Герої долають безліч випробувань (втрата ілюзій, соціальна несправедливість, расова нерівність, моральні протиріччя, внутрішньо-сімейні проблеми), що символізують певну ініціацію особистості, котра досягає «очищення». Роман насичений екзистенційними мотивами, що утілюють загальнолюдські цінності: мотиви добра, зла, ненависті, самотності, дружби, справедливості, толерантності та ін. У романі вбачається тенденція до ліризації, що підсилює особистісне начало у його розвитку, автор часто зливається з героєм, утворюючи конструктивний тандем, що увиразнює голос дієгетичного наратора.

3.2. Особливості поетики «дитячої прози» Роальда Дала

Творчість англійського письменника Роальда Дала (1916-1990) довгий час була невідомою широкому загалу читачів, лише на початку 90-х років з'являються переклади його доробку. Роальд Дал – знаний англійський письменник, творчість якого наразі доволі популярна та актуальна. «У його творах поміркований читач знайде передусім оригінальну візію сучасності і нас самих у різних життєвих ситуаціях» [54, с. 268]. За словами самого митця, творити він почав «для себе», для своїх доньок Олівії і Тесс для читання перед сном. Так з'явилася його книга «Джеймс і гігантський персик» (1961), «Чарлі та шоколадна фабрика» (1964), «Матильда» (1988), які й принесли йому всесвітню славу. Даль зазначав, що процес читання надто важливий для дітей: «Я дуже хочу навчити дітей стати гарними читачами, навчити їх відчувати разом з книгою... Книги повинні бути смішними, захоплюючими і дивовижними» [32, с. 55]. Письменник неодноразово зазначав, що писати для дітей досить важко, оскільки тяжко підтримувати цікавість дитини та втримати його біля книги, коли у сусідній кімнаті є телевізор.

Дитяча проза Роальда Дала вписується в концепцію літератури кінця ХХ століття, яка прочитується крізь призму постмодернізму. Для літератури даного періоду характерна наявність художнього тексту – повідомлення, спрямованого автором читачеві. У дитячій літературі, а особливо у казках, текст несе певну мораль, повчання. В художньому тексті життєвий матеріал трансформується в міфологічно-авторську модель суспільства, що має передовсім ірреальний стрижень. Основним

принципом фантастичної літератури є настанова на «двоємир'я», розподіл світу на реальний і ірреальний, при цьому зміст кожного визначається авторською свідомістю та читацьким сприйняттям, а також типом суспільної свідомості. У фантастичних творах відбувається коливання природного і надприродного, фантастичний герой виходить за межі мімесису.

Дитяча проза Роальда Дала ґрунтується передовсім на ірреальному хронотопі, який часом межує з реальним і трансформується в казку. Жанр казки, що вийшов із фольклорних джерел, доходить у творчості британського письменника до індивідуально-авторського міфу, якому притаманні ознаки жанру «фентезі». Особливість «фентезі» в тому, що при казковості сюжету твори не стилізуються під зразки усної народної творчості, їхні персонажі говорять сучасною мовою, часто є пересічними особистостями, які випадково опинилися в незвичному казковому світі. Наприклад, у повісті «Джеймс і гігантський персик» (1961) однойменний пересічний персонаж під тиском обставин (загибель батьків, нестерпне існування в тіток) потрапляє в іншу реальність, яка має ознаки ірреальності. Після чергових тітчиних образ Джеймс зустрічається з чоловічком-коротуном, який дарує хлопчикові мішечок з маленькими зеленими кристаликами, що поводяться наче живі істоти. Завдяки чарам герой поринає у казку: на його подвір'ї виростає гігантський персик, у якому Джеймс разом із гігантськими Зозулькою – Божим Сонечком, Старим – Зеленим – Коником, пані Павучихою, Стоніжкою, Черв'яком, Шовкуном, Світлячком-Хробачком подорожує світом. Долаючи перепони, герої намагаються вижити у несправедливому світі. І лише завдяки дружбі, єднанню їм вдається вийти переможцями з життєвих перипетій. Кожен з них у фіналі повісті отримує бажане: персик приземляється у Нью-Йорку на П'ятій авеню, усі герої «розбагатіли й досягли успіху у своїй новій країні» [15, с. 221]. Стоніжка стала віце-президентом з торгівлі у величезній взуттєвій фірмі. Черв'яка, що мав «чудову рожеву шкіру, найняла компанія, що виготовляла жіночі креми для обличчя, рекламувати її вироби по телебаченню» [15, с. 221]. Шовкопряд і пані Павучиха навчилися виробляти замість шовку нейлон, заснували удвох фабрику й почали випускати канати для канатохідців [15, с. 221]. Світлячка-Хробачка стала освітлювати зсередини смолоскип на статуї Свободи [2, с. 221], інші - теж втілили в життя свою мрію. Жанровий зміст оповіді полягає у засудженні негативного ставлення до будь-якої істоти та відстоювання права кожної особистості на власне щастя.

Ірреальний хронотоп, що має казкові риси, у повісті «Чарлі та шоколадна фабрика» проглядається протягом усієї оповіді. Головний герой твору Віллі Вонка відпочатку портретується казковим героєм, якому належить випробувати дітлахів, що втілюють певні людські вади. Сюжет повісті, як і загалом у Р. Дала, не складний і, на перший погляд, навіть простакуватий. Власник шоколадної фабрики Віллі Вонка після багатьох років самотницького життя влаштовує екскурсію своєю фабрикою. Щасливі п'ять квитків отримують діти, що змальовані автором носіями певних негативних рис: Август Глуп (англ. *Austus Gloop*) – жадібний і ненажерливий хлопчик, «їжа – його улюблене заняття»; Верука Солт (англ. *Veruka Solt*) – розбалувана дівчинка із сім'ї власників фабрики з переробки горіхів, звикла, щоб усі її примхи виконувались; Віолетта Борігард (англ. *Violet Beauregarde*) – дівчинка, що постійно жує жуйку, її світовий рекорд – жування однієї гумки протягом трьох місяців; Майк Тіві (англ. *Mike Teavee*) – хлопчик, що зранку до ночі дивиться телевизор, обожає гангстерські бойовики; Чарлі Бакет – бідний хлопчина, єдиним подарунком на День народження якого стає щороку плитка шоколаду. Саме Чарлі Бакет стає головним героєм даного твору.

Даль зображує дітей носіями смертних гріхів: жадібний Август Глуп (ненажерливість), балувана Верука Солт (жадібність), любителька жуйки Віолетта (гордині), телефанат Майк Тіві (ледарства), Чарлі Бакет (бідність).

Іноді здається, що портретуються діти гіперболізовано, а Чарлі стає позитивним героєм завдяки смиренності та відсутності поганих якостей, оскільки безліч розваг йому не по кишені. Однак у повісті існує чіткий розподіл героїв, я і у фольклорних зразках, на позитивних і негативних, що визначає сюжетні схеми твору. Всі герої твору піддаються випробуванням на шоколадній фабриці, і лише Чарлі з гідністю долає всі перепони, хоча кому як не йому, завжди голодному хлопчині, хотілося поласувати смаколиками.

Дійсність із «підтекстом» характерна для творчості Роальда Дала і створюється завдяки пейзажним замальовкам («Джеймс і гігантський персик») чи значними за обсягом описами шоколадної фабрики («Чарлі й шоколадна фабрика»), через які передається внутрішній стан персонажа чи автора. Особливо значущою при тлумаченні тексту стає ейдологічна складова, оскільки саме через неї автор досить часто «кодує» дійсність. Дитяча проза Роальда Дала є досить показовою у цьому плані. Кожен текст автора має

«іншу» реальність, яка у процесі читання відкривається інтуїтивно, а образна система, передовсім у творах «Чарлі й шоколадна фабрика» та «Джеймс та гігантський персик», складна та розгалужена, оскільки значна кількість героїв сприяє деталізації хронотопу, що допомагає читачеві-дитині вималювати в уяві художню реальність.

Повісті «Джеймс і гігантський персик» та «Чарлі та шоколадна фабрика» ґрунтуються на ірреальному хронотопі, який містить елементи «фентезі», однак дещо різняться між собою. Маленький герой із повісті «Джеймс і гігантський персик» існує спершу у соціально-побутовому часопросторі, в якому йому до певного часу комфортно. Однак після сімейної трагедії він змушений переїхати до будинку своїх родичок: «Самозакохані, ледачі й жорстокі, вони тільки те й робили, що безпричинно лупцювали бідолашного Джеймса» [15, с. 5]. Читач бачить тіток Шкварку та Шпичку (промовисті імена безпосередньо пов'язані з їхнім характером та зовнішністю) літньої пори на шезлонгах в саду, де працює їх маленький племінник: коле дрова для кухонної плити. Досить детально Р. Дал портретує тіток Джеймса, причому його портретні характеристики досить яскраві та носять явно негативну семантику. Тітонька Шкварка була «неймовірно жирна і куца. Вона мала маленькі поросячі оченята, запалий рот, біле обвислодраглисте обличчя і скидалася на величезний білий качан розвареної капусти» [15, с. 10]. Зате тітка Шпичка була «худюща, довжелезна й кістлява, а її окуляри в металевій оправі трималися на кінчику носа на спеціальній защіпці. У неї був скрипучий голос і вузесенькі, довгій слизові уста, з яких повсякчас бризкала слина, коли вона сердилася чи хвилювалась» [15, с. 10]. Істоти, що знущаються зі свого племінника, органічно вписуються в сумний безрадісний простір, у якому доводиться жити героєві. Для художнього простору твору характерна наявність бінарної опозиції «свій – чужий». Пагорб, на якому стояв дивний хиткий будинок тіток із занедбаним садом з єдиним старим-престарим персиковим деревом, стає для персонажа «чужим». А все, що існувало поза пагорбом (розкішні гаї й поля, малесенька сіра цятка батьківського будинку, «довжелезна чорнильно-синя смуга в небесній оправі» (океан – Т.К.) [15, с. 6]), представляє «свій» простір, в якому було комфортно героєві, доки він не потрапив до тіток. В творі залучені реальні топоси (Джеймс з батьками жили поблизу Лондона, дивний хиткий будинок тіток на височенному пагорбі у південній Англії,

кінцева подорож до Нью-Йорка), що додає оповіді реалістичності. Деталізація побутового хронотопу та портретування героїв підкреслює гнітючу атмосферу безрадісного існування дитини. Соціально-побутовий хронотоп, деталізований автором, передує ірреальному, такому, що виходить за межі уявлення читача. Примітно, що побутовий хронотоп раптово змінюється фантастичним, причому це відбувається після дивної зустрічі маленького героя з чарівником. Відтоді герой ніби переноситься в ірреальність, де й починає нове життя, відмінне від попереднього: безрадісного, самотнього.

Провідним мотивом повісті стає мотив дружби, віднайдення якої сприяє здійсненню бажань. Герої оповіді різняться своїми характерами, кожен із них наділений певним комплексом характерних рис, притаманних саме цьому персонажу. Кожен образ – це певний тип особистості, персоніфіковано перенесений на певну комаху. Героям важко знайти спільну мову, однак вони змушені порозумітися, оскільки саме від цього залежить їхнє майбутнє. Мотив випробування злими силами, характерний для фольклорних зразків, стає центральним у творі. Подолання перешкод (шторм, акули, що намагалися з'їсти персик, чайки, Хмарулі тощо) об'єднує героїв, спонукає до віднайдення спільних інтересів.

Автор створює певну модель суспільства та намагається навчити читачів, передовсім дітлахів, співіснувати у соціумі. Для казки загалом характерний дидактизм, даний твір не є винятком. Автор упродовж усієї оповіді повчає юного читача, виносить на розгляд певні сентенції, заставляє замислюватися. Проста, доступна для розуміння казкова форма, дозволяє багатогранно розглянути певні ситуації, а ірреальний хронотоп – знайти нестандартне рішення. Наприклад, читача не дивують розміри персика, це сприймається на рівні фантастики, основним є те, що це чарівний засіб, на якому Джеймс та його супутники здійснюють свою мандрівку.

У повісті «Чарлі й шоколадна фабрика» часопростір є соціально-побутовим, однак дана побутовість має фантастичні риси та виводить читача до основного в сюжетному коді – до випробування персонажів на шоколадній фабриці. Вигравши омріяний квиток на фабрику, опинившись у царстві шоколаду, маленький герой та його дідусь демонструють усі чесноти, які виділяють їх серед інших гостей Віллі Вонки. Один за одним дітлахи, запрошені королем шоколаду, не проходять випробування і

вибувають із гри. Випробування для героїв стають свого роду ініціацією, яку вони проходять через свої гріхи. Августус Глуп «ніби оглух і не чув нічого, крім поклику свого велетенського шлунка. Він простягся долі на весь зріст, витяг шию і по-собачому сьорбав з річки шоколад» [17, с. 111], потім впав у шоколадну річку і потрапив у трубу. Віолетта Борегард без дозволу господаря фабрики спробувала експериментальний варіант жуйки й перетворилася на велетенську чорницю: «Її тіло роздималося й змінювало форму з такою швидкістю, що вже за хвилину перетворилося на величезну круглу темно-синю кулю – власне, на велетенську ягоду чорниці, – а від самої Віолети Борегард лишилося тільки по парі крихітних ніжок та ручок, що стирчали з величезної круглої ягоди, та ще малесенька голівка нагорі» [17, с. 145]. Верука Солт забажала мати у домашньому звіринці дресировану білочку із «Горіхового цеху» шоколадної фабрики. Однак білки, які перевіряли горіхи на гнилість, визначили, що у голові Веруки пусто і викинули її сміттєпровід. Майк Тіві теж був некерованою дитиною, яка звикла чинити як заманеться. «Хлопець летів мов навіжений, а добігши до величезної телекамери, відразу підскочив до рубильника, порозкидавши навсібіч умпа-лумпів» [17, с. 203]. Він захотів перевірити на собі телепортацію телевізійного шоколаду, що призвело до фізичного спотворення. Кожен із дітлахів чинив так, як звук у звичайному житті, що було на шоколадній фабриці Віллі Вонки не припустимим. Шоколадний магнат своєрідно виховує героїв, вчить їх не піддаватися негативному впливу середовища.

Художній простір повісті автором детально вималюваний та має ірреальне підґрунтя: мандри героїв шоколадною фабрикою Віллі Вонки вражає описовістю, детальною конкретизацією. Маленькі герої бачать шоколадні ріки, карамельні берега, знайомляться з новими технологіями («Лизальні шпалери для дитячих кімнат», «Гаряче морозиво для холодних днів», «Летючі шипучки», «Корови, що дояться шоколадним молоком», «Масловіскі і маслджин», «Водяні пістолети з полуничним соком», «Ірискові яблуні для вашого саду», «Вибухові цукерки для ваших ворогів», «Карамелькові пломби», «Губосклеювальна халва для балакучих батьків», «Невидимі шоколадки, щоб їсти на уроці», «Глазуровані олівці для смоктання» тощо), проходять безліч спеціалізованих кабінетів («Горіховий цех», «Шахта з видобування драже «Морські камінчики»», «Льодяникова ковзанка»,

«Лимонадні басейни», «Телевізійний шоколад») та ін. Герої, як не дивно, не губляться у чарівному світі шоколадної фабрики, однак потрапляють у певні просторові лакуни, що стають пасками для героїв. Чарлі ж не спокусився жодним із див, хоча й виріс у бідній родині, яка часто не доїдала. Маленький герой переборює себе і стає переможцем, що отримує омріяну винагороду.

Господар шоколадної фабрики уважно стежив за гостями, адже основною метою організованої ним екскурсії на фабрику було знайдення спадкоємця: чесною, розумною і доброю людиною, яка б гідно управляла гігантською фабрикою. Віллі Вонка зрозумів, що саме Чарлі Бакет саме той, хто йому потрібен. Кінець повісті нагадує фінал зразків усної народної творчості, коли головний герой, наділений чеснотами, пройшовши безліч випробувань, отримує бажане. Чарлі Бакет як справжній казковий герой у фіналі отримує винагороду – царство шоколаду – фабрику Віллі Вонки. Ірреальний хронотоп у творі носить фантастичний характер і дає можливість створювати, конструювати дійсність, що дозволяє абстрагуватися від реальності та активно її перетворювати.

Ще одним твором, у якому героїня, існуючи у ворожому соціально-побутовому хронотопі, не відмежується від нього, а намагається боротися, є повість «Матильда» (1988). Це історія про маленьку дівчинку, Матильду, геніальну дитину, котру не розуміють власні батьки та постійно принижує директорка школи.

Художній простір твору поділяється на має двояку структуру: сім'я, де дитина приречена на самотність і бібліотека та школа, де Матильда знаходить товаришів. Мотив сім'ї у творі звучить напрочуд гучно. Письменник виводить два типи внутрішньосімейних стосунків: обожнюючий, коли батьки не бачать у своїй дитині недоліків, і байдужий, коли дитина в сім'ї – тягар. Родина Матильди – це другий тип внутрішньосімейних стосунків. Батьки не цікавляться життям своєї дочки, не знають про її феноменальні здібності. Батько героїні – шахрай, що торгує старими машинами і не розуміє, для чого взагалі потрібні книги, якщо є телевізор. Мати – домогосподарка, яка щодня грає в бінго, годує сім'ю напівфабрикатами та більш за все полюбляє телевізійні мильні опери. Промовисто автор портретує матір героїні: «Це була дебела жінка з фарбованим у яскраво-біле волоссям, хоча біля коренів воно мало рудий мишачий відтінок. Була вона густо намазюкана косметикою і мала неоковирно розпухлу фігуру – з тих, що здається, стягнені пасками власної плоті, які не дають тілу

остаточно розвалитися [16, с. 28]. Негативна семантика у змалюванні батьків героїні проектується на соціально-побутовий хронотоп, що виявляється передовсім у внутрішньосімейних стосунках. Головна героїня змальована такою-собі просвітницею, що насаджує передові ідеї і впевнена, що «якби ж їм (батькам – Т.К.) хоч трохи почитати Діккенса чи Кіплінга – тоді б вони швидко збагнули, що в житті буває і щось краще, ніж ошукування людей та сидіння перед телевизором» [16, с. 29]. Дівчинка полюбляє читати, книги розкривали перед нею досі не бачене життя. Вона обожнювала Ч. Дікенса, Ш. Бронте, Д. Остін, Т. Гарді, М. Веб, Р. Кіплінга, Г. Велса, Е. Хемінгуея, В. Фолкнера та інших класиків світової літератури, причому дівчинці ледь виповнилося п'ять років. Однак рідні називали її дурною і тупою, що спричиняло непокору з боку героїні: щоразу, коли дівчинку ображали, вона вигадувала покарання для кривдників (намазала клеєм капелюха батька, щоб відірвати якого довелося зрізати волосся, влаштувала фокус із папугою, якого різні прийняли за привида тощо).

Іншим просторовим топосом в повісті стає школа, де Матильда почувається краще, ніж вдома, оскільки знаходить там друзів та улюблену вчительку – міс Гані. Авторське ставлення до керівництва школи має автобіографічне підґрунтя, оскільки малий Дал в дитинстві багато натерпівся від директора школи, який пропагував фізичні покарання. Пані Транчбул – директорка Матильдиної школи була чемпіонкою з метання молота, а тепер тренується на учнях, серед яких особливо потерпає малеча. Директорка у фіналі виявляється тіткою міс Гані, що звела в могилу її батька, а над дівчинкою із самого дитинства нещадно знущалася.

Хоча для повісті характерний реальний хронотоп, часом він межує з ірреальним, відбувається вкраплення фольклорних мотивів, як-от: наділення героїні чудесними силами, які дозволяють їй боротися із несправедливістю. Матильда наділена чудесним талантом – телекінезом, що дозволяє рухати предмети, і стає своєчасним у здійсненні правосуддя. Героїня за допомогою свого таланту виганяє з міста ненависну всім пані Транчбул, повертає батьківський маєток міс Гані та влаштовує своє подальше життя. Батько дівчинки був пов'язаний з шахраями, тому під тиском обставин сім'я змушена тікати в іншу країну. Матильда попросила залишити її з міс Гані, на що вони легко погодилися. Мотив самотності та сирітства, що продукувався упродовж всієї історії, у фіналі знаходить своє логічне завершення: дві споріднені душі, які страждали від несправедливості, знаходять одна одну.

Чудодійна сила, яку розвивала головна героїня оповіді, на відміну від фольклорних джерел, де вона залишається із головним героєм назавжди, в оповіді Р. Дала зникає так раптово, як і з'являється. Її виникнення, ймовірно, має разовий характер. Виникнувши раз, виконавши відведену їй роль, вона зникає, оскільки більше не потрібна. Матильда, маючи гострий розум та безпрецедентні здібності, може протистояти соціуму й сама, без залучення казкової сили.

Домінантними в оповіді стають бінарні мотиви добра і зла, що є традиційними для фольклорних джерел. Зло представляють дорослі, які не вміють цінувати і любити дитину та намагаються виховувати її за своїми, часом несправедливими та жорстокими, законами. Діти у Дала завжди праві й завжди перемагають. Засуджуються автором і сучасні соціальні прояви: любов до грошей, зароблених будь-яким шляхом, бездумні розваги, відсутність сімейних цінностей. Досить часто негативні прояви доволі гіперболізовані, що зближує дану оповідь із зразками усної народної творчості.

Таким чином, дитяча проза британського письменника Роальда Дала репрезентує індивідуально-авторський міф, що ґрунтується на народній традиції: використанні сюжетних схем (позитивний – негативний герой, мандрівка героя за чимось незвіданим, випробування героя), мотивній структурі (мотиви добра – зла, лабіринту, дива тощо), що залучає фольклорно-міфологічний матеріал. Даним модифікаціям притаманна наявність казкових помічників, здібностей чи чарівних предметів, які допомагають герою у здійсненні задуму (дар Матильди, персикове дерево на подвір'ї тіток Джеймса, шоколадна фабрика Віллі Вонки). Дидактика виводить дані твори до текстів-притч, розрахованих на те, що дитина, яка їх прочитає, зможе зробити сама певні висновки.

Хоча твори Роальда Дала й вибудовані за фольклорним принципом, однак мають і певні особливості, зокрема ірреальний хронотоп, який проявляється крізь фантастичні, казкові елементи, ознаки жанру «фентезі». Часто такі твори виглядають реалістично, фантастичність у них створюється певним штрихом. Хронотопічна складова хоча й ґрунтується на певних реальних топосах, однак характеризується ірреальністю: заплутаністю, незрозумілістю сюжетних переміщень, рухливістю меж, розчленуванням та поєднанням просторів, рухом по колу, розподілом простору на «свій» та «чужий».

Наративна складова повістей даного типу характеризується неоднорідністю, що передбачено передовсім ірреальністю хронотопу. В основі наративного бачення лежить ракурс автора, оскільки саме з цієї просторової площини подаються події і твориться індивідуально-авторський міф. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (Ж. Женет) розповідає історію, в якій він участі не бере – саме такий принцип лежить в основі творів Роальда Дала. Образна система творів даного сегменту вибудована за принципом бінарної опозиції: чіткий поділ на позитивних і негативних персонажів (дещо осторонь стоїть образ Віллі Вонки, якому притаманна певна амбівалентність).

РОЗДІЛ 4

ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ В РОМАННИХ ФОРМАХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

4.1. Різновекторне фокусування як стильова константа у романі «Олівія Кіттерідж» Елізабет Страут

Елізабет Страут (нар. 1956 р.) – сучасна американська письменниця, котра уже встигла зібрати безліч літературних премій, зокрема Пуліцерівську за роман «Олівія Кіттерідж» («Olive Kitteridge») у 2009 році. У червні 2010 року італійські видавці присвоїли саме цій книзі премію Remio Bancarella. Елізабет Страут стала першою американкою, що отримала нагороду після Ернеста Хемінгуея. Дослідники одностайні щодо заслуг авторки в царині художньої літератури, адже роман «Олівія Кіттерідж» є новаторським у форматі змісту та форми, що й принесло йому всесвітню популярність

В основу сюжету роману «Олівія Кіттерідж» Елізабет Страут покладено історію життя типової мешканки містечка Кросбі штату Мен, такої як усі, зі своїми проблемами та складним характером. Головна героїня немолода і за зовнішнім портретуванням несимпатична жінка. Її характер розкривається не лінійно, а фрагментарно, неначе сплески в пам'яті наратора. З іншого боку, вона не стільки головна героїня, скільки домінуючий персонаж твору: у минулому вчителька математики, що тридцять років присвятила школі. Більшість мешканців містечка чи то її учні, чи то батьки учнів, чи то сусіди. Чоловік Олівії, Генрі Кіттерідж, власник аптеки, тому логічним є те, що героїня часто опиняється в епіцентрі всіх місцевих подій.

Наративна складова роману є різновекторною, оскільки оповідь ведеться крізь ракурс бачення різних персонажів, іноді навіть незнайомих між собою. Різка зміна фокалізації – стильова особливість твору, що дозволяє інтерпретувати вчинки, характери, стосунки між героями із взаємовиключних позицій. Кожна з історій

характеризується вільним наративом, оскільки оповідь різко обривається. Для роману характерний гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідає історію, у якій він не виконує функції персонажа) [20, с. 397], котрий ставить безліч риторичних запитань, на які не дає відповіді. Свідомість оповідача не гарантує композиційної цілісності твору, тому для цього тексту є константним нетрадиційний тип оповіді, що передбачає вільний непрямий дискурс. Дана форма наративу частково витісняє оповідача, оскільки кожне із оповідань подане крізь різне фокусування. Поєднання вільного непрямого дискурсу ґрунтується на складному узгодженні голосів різних персонажів між собою та з голосом оповідача, що передбачає «гру на багатоголоссі».

Вільний непрямий дискурс формально втілений у специфічній жанровій формі, який ми окреслюємо романом в оповіданнях. Недієгетичний наратор занурює читача в буття окремих персонажів, дає можливість побути ними, щоб читач мав змогу побачити «свою» героїню. Новели не повторюються, не дублюють одна одну, а взаємодоповнюють, розгалужуючи та систематизуючи тематичне розмаїття твору, тобто роман вибудований за принципом «матрьошки», коли нова історія відкриває незвідані грані того чи іншого явища. Проблеми героїв проєктуються на читача, саме він вибирає найбільш прийнятні для нього сценарії вирішення певної проблеми. У будь-якого персонажа може бути безліч прихованих мотивів поведінки, читач же вибирає саме той, який у даному випадку прийнятний.

Формальна складова ґрунтується на тринадцяти оповідях, тринадцяти повних історіях, які змальовують життя мешканців містечка Кросбі. Певні оповідання присвячені окремим важливим моментам життя родини Кіттеріджів: «Аптека», «Малий сплеск», «Тюльпани», «Безпека», інші – («Піаністка», «Зимовий концерт») переповідають події із життя сторонніх людей, однак у кожному з них згадується Олівія чи її чоловік. Зустрічаються й історії, у яких Кіттеріджі участі у сюжетотворенні не беруть, однак стають орієнтиром для героїв («Човник у плящі», «Злодійка»).

Образ головної героїні стає стрижневим у романі, він поєднує всі оповідання в єдине ціле, навколо нього закручено «нерв» оповіді. В тринадцяти оповіданнях героїня проходить значний шлях самопізнання, іноді запізнілого, однак неминучого і невідворотного. Протягом оповіді персонажі розвиваються: змінюється їхнє уявлення про світ, змінюється погляд на безліч

речей. Такий прийом дозволяє ретроспективно поглянути на світ героїв, дозволяє досягнути дійсність.

Одним із найважливіших складників жанрового наповнення стає хронотоп, який у романі має реальне підґрунтя, однак є досить типовим. Часопростір виконує структуроутворювальну функцію: репродукує взаємозв'язок між просторами автора-творця і героя, поєднує точки зору, виявляє ціннісність просторово-часових образів та аналізує макросвіт героїв в єдності просторових та часових аспектів [57, с. 1173]. Часопростір роману детально виписаний: це маленьке містечко Кросбі, штат Мен. Сюжети авторкою взяті наче із життя, настільки вони яскраві і живі, а їхня реальність не підлягає сумніву. Простір описаний зі значною кількістю подробиць (тихі широкі вулички, невеликі котеджі, засаджені зеленню, маленькі магазинчики чи то з продуктовими, чи то з промисловими товарами тощо), деталізуються певні топоси. Раптово читач у певний момент уже не відволікається на пейзажні замальовки, а акцентує увагу на подієвій основі твору. У сучасній літературі важливо те, про що особистість думає, а не що робить; справжній сюжет розгортається не у просторі, а у головах та душах головних героїв. У домінуючу позицію виходить психологічна складова, яка з часом лише підсилюється. «Зовнішня плутанина необхідна лише для того, щоб читач перестав звертати увагу на переобтяжений деталями пейзаж, почав вдивлятися в обличчя перехожих і всерйоз прислухатися до того, про що говорять навколо... Щоб місцеві мешканці надокучили настільки, ніби ми зустрічаємо їх щодня багато років поспіль, а імена й обличчя втратили значення, тому що всіх і не згадаєш» [33]. Простір роману депресивний, проникнутий занепадом, єдиною світлою плямою стає постать Олівії, здатної дарувати надію та вивести із мороку песимізму. «Прийшли листівки – небагато і не всі зразу: «Шкодную ... як сумно...», «Співчуваю, тільки дізнався...». Вона відповідала на кожну. «Не співчуйте, – писала вона, – Ми всі знаємо – таке неминуче має статися. Немає у світі ні біса такого, про що варто було б шкодувати». І лише раз чи два, та й то на якусь мить, їй спало на думку, що вона, можливо, не при своєму розумі» [62, с. 17]. Головна героїня сприймає світ багатогранно, проглядаючи ситуації з різних боків. Вона вважає, що багато людей проживає життя бездумно, а усвідомлюється це лише на схилі літ: «Люди, проживаючи своє життя, у більшості своїй не зовсім розуміють, що вони його проживають. Однак тепер у неї

залишилися її спогади... можливо, вони – найчистіше зі всього, що у неї було» [62, с. 18]. Олівія зображена мудрою, обережною, безкомпромісною жінкою, особистістю з непростю долею і безмежною жагою до життя, котра не здається у безвихідних ситуаціях.

У романному тексті константними є філософські мотиви, зокрема мотиви життя, смерті, існування тощо. Часто наратор від імені героя роздумує про сенс життя. Наприклад, Олівія потай вважає, що життя загалом залежить від того, що вона подумки називає «великими сплесками» і «малими сплесками». «Великі події – це передовсім шлюб чи народження дитини, особисті стосунки, що тримають тебе на плаву, але за цими великими сплесками криються небезпечні невидимі течії. Тому людині необхідні ще й малі сплески: скажімо, доброзичливий продавець в магазині Бредлі або офіціантка в пончиковій «Данкін-Донатс», котра пам'ятає, яку каву ти любиш» [62, с. 8]. Протягом оповіді крізь множинне фокусування розглядаються ті філософські проблеми, які услід за героїнею цікавлять читача. У кожній переповіданій історії наратор переконує реципієнта у важливості щомиті радіти життю, цінувати кожну хвилину, проведену з рідними та друзями, просто повноцінно жити.

Художній час роману ґрунтується на біографічному модусі, однак у літературі постмодернізму часовий прошарок має умовний характер. У романі вбачається розбіжність фабульного і сюжетного часу, оскільки сюжетний час, на відміну від фабульного, відтворює події у авторському баченні. Сюжетний час – це «живий» час твору, він максимально конкретизований, ускладнений, «нашарований», характеризується дуалізмом, «розщепленням», паралельністю сюжетних ліній, варіативністю. Сюжетний час призупиняється задля огляду простору. Композиційний прийом затримки розвитку сюжету – ретардація (використання ліричних вставок, екскурси у минуле, описи (пейзаж, інтер'єр, портрет), передісторії, спомини героїв тощо), проявляючись у сюжетному часі, змушує його уповільнюватися. У даному романі у доміантній позиції знаходиться наративний час, характерний для літератури постмодернізму загалом, оскільки твори даного літературного напрямку характеризуються глибоким суб'єктивізмом та психологізмом. «Оповідь від третьої особи найбільш вільно оперує художнім часом: вона може надовго зупинитися на аналізі психологічних станів і дуже коротко інформувати про затяжні

періоди, які не несуть психологічної напруги, а являють собою сюжетні ланцюги. Це дає можливість підвищувати вагу психологічного зображення у загальній системі оповіді» [72, с. 319].

У розділі «Корзина мандрів» головна героїня допомагає поховати свого колишнього учня, чия вдова, Марлен Банні, – її колишня учениця. Авторка вдається до ретроспективи, описує кризь фокус Олівії спогади жінки, яка рано залишилася вдовою. Наостанок головна героїня, наче мати, має виконати прохання своєї учениці: викинути «корзину мандрів», купу путівників, які чоловік перечитував перед смертю, мріючи мандрувати. Події, подані кризь фокусування Олівії Кіттерідж, не розкривають всебічно характер того чи іншого персонажа, однак дозволяють побачити саму героїню із різних ракурсів.

Особливо гучно у романі звучить мотив сім'ї, родини, оскільки кожен із персонажів відтворений у родинному колі. У першому розділі «Аптека» читач знайомиться із головною героїнею, однак не прямо, а кризь ракурс бачення Генрі Кіттеріджа, її чоловіка, котрий «тримав» аптеку у місті. Знайомство із різкою, прямолінійною жінкою спочатку не викликає приємних вражень, однак відданість чоловіка дружині свідчить про багатогранність героїні, її психологічну невизначеність для читача. У даному розділі відстежується історія теплих стосунків Генрі із новою продавчиною ліків, котра була повною протилежністю його дружині. Генрі мав певні почуття до Деніз, однак залишається вірним своїй половині. Протягом багатьох років герої ведуть переписку, в якій Олівія є незмінним адресатом. В останньому листі, перенівши страшну хворобу, дівчина із викликом підписує: «З любов'ю, Деніз». Герой не вважає за потрібне коментувати послання, оскільки вважає себе у повній безпеці поряд із Олівією: «Всі ті роки, допоки він страждав від почуття провини через Деніз, його стримувало усвідомлення того, що у нього все ж є опора, є вона, Олівія» [72, с. 4]. Генрі пробачає дружині її почуття до шкільного вчителя та допомагає пережити звістку про його загибель в автомобільній аварії.

Провідним мотивом роману стає мотив батьків і дітей, оскільки всі герої виписані у цьому взаємозв'язку. Через надто сильну любов і опіку, Олівія втрачає сина Крістофера, якому набрид постійний нагляд та докори матері. Він вирішує порвати з цим і переїздить до іншого міста. Дружиною Крістофера стає

заможна, гарна, самовпевнена дівчина, Сьюзен, котра, на думку Олівії, вважає, що знає Крістофера краще, ніж його мати. «Та вони знайомі всього місяць, не більше, провели деякий час у ліжку, – і ця Сьюзен раптом вирішила, наче вивчила його? Хіба вона бачила його перші кроки, його першу посмішку, знає, як він плакав, розбивши коліно?» [72, с. 8]. Мати сприймає сина як найбільшу цінність у світі, а для дружини він – просто чоловік. Олівія мала рацію, оскільки дуже скоро подружжя розлучилося, однак син так і не повернувся до батьків, оскільки хотів жити власним життям.

Мотив матері визначає характер головної героїні, оскільки портретується вона почасти у родинному колі. Після випадково підслуханих слів Сьюзен про «тяжке дитинство» Крістофера («Тюльпани»), Олівія раптово прозріває і не розуміє, де припустилася помилки у вихованні сина. «Я ж завжди любила його» [72, с. 9], – розмірковує шокована мати, однак у першій історії «Аптека» крізь ракурс бачення Генрі бачаться ази виховання дитини. Олівія дозволяла собі кричати, принижувати не лише хлопчика, але й батька, що не додавало йому авторитету в сім'ї. Не дивно, що у матері і сина різні спогади про дитинство. У оповіданні «Інша дорога» родина Кіттеріджів після відвідин ресторану зупинилася біля лікарні, в яку вдерлися грабіжники. Герої стають заручниками, знаходяться під прицілом револьвера, на щастя залишаються цілими й неушкодженими, однак певний час страждають від посттравматичного синдрому. Саме там Генрі відважився сказати дружині, що син поїхав тому, що вона повністю заволоділа його життям і не залишила йому вільного простору. Хлопець не міг водночас перебувати у шлюбі і в їхньому місті. Олівія розуміє, що щось не так пішло у її житті, намагається виправити ситуацію, однак не може сприйняти теперішнього стану речей. Однак часом у пам'яті героїні зринають слова знайомої, котрій внук зауважив: «Може ти мені й бабуся, однак це не значить, що я зобов'язаний тебе любити!» [72, с. 13]. Повагу та гарне ставлення треба заслужити, що до певного часу для Олівії є незрозумілим.

Для роману характерні екзистенціальні мотиви, що пронизують соціальний модус. Мотиви вмирання, згасання стають константними у романі. У віці семидесяти років помирає Генрі, майже зразу після одруження розлучається Крістофер, а потім знову бере шлюб із жінкою з трьома дітьми від різних чоловіків, котру зустрів на сеансах психологічної реабілітації. Олівія

намагається зблизитися із сином (розділ «Безпека»), однак в останню мить не витримує і зривається (причиною злості стала пляма на сукні, про яку син не повідомив матір). У романі доміантними стають психологічні роздуми щодо існування особистості, її місця у всесвіті, самотності, втрати тощо.

Недієгетичний наратор напрочуд тонко та глибоко відтворює екзистенційний модус. Лейтмотивним є вислів, що «в решті решт, життя – це дар, що важливо розуміти, коли старієш, що так багато моментів у твоєму житті виявилися не просто моментами: вони були дарами» [72, с. 15]. У часопросторі роману саме Олівія Кіттерідж стає стрижневим персонажем, до котрого мимоволі звертаються інші герої у переломні моменти свого життя. Наприклад, герої оповідання «Прилив» повертається додому, щоб здійснити самогубство. Однак в останню мить він зустрічається з Олівією Кіттерідж, колишньою вчителькою, котра наче відчула наміри хлопця. Вона знайшла саме ті слова, які необхідні були, щоб утримати Кевіна на межі. Оповідання характеризується вільним нарративом, оскільки невідомо, чи здійснить герої задумане, однак порятунок його колишньої подруги прогностує втішний фінал. В іншому оповіданні «Голод», переповіданому крізь ракурс бачення чоловіка на схилі літ, Хармона, Олівія постає турботливою жінкою, здатною на співчуття. Герої всілякими способами намагаються врятувати молоду дівчину, що страждає на анорексію, однак хвороба заволоділа нею настільки, що дівчинка помирає. Смерть підопічної підштовхує Хармона до незвичного кроку: він залишає дружину, з якою у нього залишилось мало спільного, і намагається побудувати стосунки зі своєю давньою подругою, Дейзі Фостер.

У переломні моменти життя романні герої згадують чи то саму Олівію Кіттерідж, чи то її слова. У оповідання «Човник у пляшці» читач знайомиться із Джулі Харвуд, з якою відмовляється одружуватися наречений. Дівчина приймає непросте рішення: тікає зі своїм колишнім хлопцем у Бостон, щоб керувати своїм життям самостійно. Поштовхом до такого кроку слугували слова колишньої вчительки (Олівії Кіттерідж), котра переконувала учнів «не лякатися своєї спраги», інакше вони стануть такими ж простаками, як і всі інші [72, с. 23]. Вінні Харвуд, молодша сестра Джулі, крізь ракурс бачення якої ведеться оповідь, не розуміє слів «страшної» вчительки, однак для Джулі вони слугують певним орієнтиром. Символічною стає й назва історії «Човник у пляшці», оскільки батько дівчат будує судно у підвалі свого будинку, навіть не

розглядаючи можливості колись його звідти винести. Човен стає символом відмови від своїх мрій, символом обмеження свободи і нездійсненності намірів.

Відсутність близької людини у переломні моменти життя може довести особистість до межі, і, як наслідок, до злочину. В оповіданні «Злодійка» головна героїня, що була ще й дочкою священика, є настільки самотньою, що не мала з ким поговорити. Протягом оповіді вона щодня телефонує у торгову компанію і замовляє для свого хлопця одяг лише для того, щоб із кимось поспілкуватися. З часом дівчина починає красти різні дрібнички лише для того, щоб відчути свою значимість. Героїня із сумом згадує вчительку, котра відчула потребу дитини з кимось поговорити. Наразі ніхто не допоможе Ребецці втриматися: не зірватися, не втратити здоровий глузд, не дійти до злочину. Поряд немає людини, яка б підтримала, розрадила. Стан самотності притаманний кожному герою твору, причому самотність – це не тоді, коли людина залишилась на самоті, це порожнеча думок, коли особистість втомилась боротися, змирилась.

У романі відтворено кілька життєвих історій, що мають стосунок до головної героїні. Однак є й такі оповіді, коли головна героїня не є об'єктом нарації. В історії «Піаністка» головним героєм є музикант із феноменальними здібностями, Енджела О'Міра, котра бездумно проживає своє життя, граючи щодня в ресторані містечка. Вона наділена неабияким хистом: може відтворити будь-яку мелодію, не володіючи при цьому музичною грамотою. Однак героїня всього боїться у своєму житті, навіть грати перед публікою. Вона навмисно не робить перерви між музичними номерами, щоб не починати все спочатку (вставати, виходити тощо), а свою слабкість вуалює алкоголем, який щодня вживає для сміливості. Вона не має сім'ї, нормальних стосунків, однак в один день вирішує змінити своє життя. Це був неабиякий крок з її боку, оскільки «забита» всіма жінка наче прокидається на схилі літ. Більше ніде не згадується в романі героїня, однак її психологічний стан продукує позитивний фінал. Існування, а не життя, героїні подано на фоні життєпису Олівії Кіттерідж, яка, на думку автора-наратора, нізащо не стерпіла б такого ставлення до себе і неодмінно б щось змінила, можливо по-своєму, однак беззаперечно.

Фінал роману хоча й наповнений екзистенціальним смутком, однак продукує оптимістичний фінал. На схилі літ Олівія Кіттерідж

зустрічає людину (розділ «Річка»), яка, так само як і вона, потерпає від самотності, вдівця, Джека Кеннісона, з яким неабияк зближується. Покинуті дітьми, самотні, вони знаходять втіху в спілкуванні і починають зустрічатися. Олівія, котра, за її словами, пізнала все в житті, знову спантеличена: «Він збив її з пантелику, цей світ, він її здивував» [72, с. 31]. Наратор наголошує на тому, що особистість у будь-якому віці може бути щасливою, треба лише хотіти цього. Героїня живе далі, знову відчуває себе потрібною, знаходить щастя у найпростіших речах: доторку близької людини, приємному спілкуванні, смачному пончику тощо. Роман характеризується вільним наративом, оскільки невідомо, що чекає героїню у майбутньому, але вона може і хоче бути щасливою саме тут і зараз.

Таким чином, роман «Олівія Кіттерідж» Елізабет Страут ми позиціонуємо як соціально-психологічний роман-«матрьошку», що є мистецьким зразком постмодернізму. Образ головної героїні багатогранний: він пов'язаний з мотивами занепаду та вмирання, але й стає символом відродження, надії (безліч героїв роману починають нове життя завдяки Олівії Кіттерідж). Наративна складова роману є різновекторною, оскільки оповідь ведеться крізь ракурс бачення різних персонажів, іноді навіть незнайомих між собою. Різка зміна фокалізації – стильова особливість твору, що дозволяє інтерпретувати вчинки, характери, стосунки між героями із взаємовиключних позицій. Недієгетичний наратор ставить безліч запитань, на які не дає відповіді. Домінантними мотивами роману стають екзистенціальні (занепаду, згасання, самотності, сім'ї, матері тощо), психологічні (заміщення, сублімації), філософські (життя, смерті, буття, сенсу життя та ін.). Хронотоп роману має реальне підґрунтя, є досить типовим та виконує структуроутворювальну, імагогічну та імагологічну функцію. Художній час ґрунтується на біографічному модусі, однак має умовний характер та характеризується ретардацією.

4.2. Постмодерністський код в романі «Щиголь» Донни Тартт

Донна Тартт – сучасна американська письменниця, з-під пера якої вийшло всього кілька творів («Таємна історія» (1992), «Маленький товариш» (2002), «Щиголь» (2013)), які однак принесли їй всесвітню популярність. Особливо значущим став її

третій роман «Щиголь» («The Goldfinch»), який отримав кілька престижних літературних премій: медаль Ендрю Карнегі за найкращу публіцистичну і художню книгу, видану на території Америки; літературну премію Малапарте, що видається іноземним письменникам в Італії; Пулітцерівську премію 2014 року. «В цій величезній і начебто незграбній книзі маса природної витонченості, що більше, ніж просто блискуча письменницька техніка. Тартт так послідовно, вміло витягує рими, що крізь її прозу починають проступати вірші» [23]. Американська письменниця назвала свій роман на честь картини «Щиголь», написаної у 1654 році талановитим учнем Рембрандта, художником із Голландії Карелом Фабріціусом. Він вважається засновником делфтської школи живопису. На створення роману об'ємом 800 сторінок письменника витратила більше десяти років свого життя.

Доробок авторки підпадає під окреслену літературознавцями добу постмодернізму, яка характеризується глибоким песимізмом, особистісним відчуженням, втратою духовних орієнтирів. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, падіння людства у безодню, де немає шансів на спасіння. Посмодернізм «стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, з тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алузії» [27, с. 258].

Роман «Щиголь» Донни Тартт – зразок твору «нового» формату, хоча й ґрунтується на традиціях постмодернізму, однак має певні відмінності. При всій його традиційності, дослідники однозначні в тому, що з виходом даного твору в літературу повертається сюжетний роман, який до кінця ХХ століття втратив свої позиції, оскільки для зразків постмодернізму характерна колажність, розмитість меж, різнобічна фокалізація, відсутність єдиної сюжетної лінії. Твір має потужний сюжетний стрижень з яскравим дидактичним обрамленням. «Це в певному сенсі книга про життя після. Коли втрата впливає абсолютно на усе життя та водночас приносить щось нове» [28].

Сюжет роману на перший погляд доволі простий: спогади уже дорослого героя, Теодора (Тео) Деккера, який ховається за певних таємничих обставин в готелі Амстердама. Тео хворий, голодний, без документів, не знаючи мови, панічно переглядає шпальти місцевих газет з надією відшукати певну новину. Саме в цьому готелі перед очима героя і читача неспішно проходить все його

життя. Герой згадує себе уже в свідомому віці, в пам'яті зринув Нью-Йорк, багато років тому, коли Тео виповнилося тринадцять років. Відлік часу розпочинається із того моменту, коли він зі своєю мамою на вимогу директора поспішає до школи, оскільки потрапляє у незначні неприємності, які на той час здавалися герою ледь не катастрофою. Перед зустріччю з директором вони заходять до музею Metropolitan, оскільки мати героя за фахом мистецтвознавець, що зуміла привити любов до мистецтва і своєму синові. Роздивляючись картини, Теодор помічає руду дівчинку, яка прийшла до музею зі своїм дядьком. На хвилину мати Теодора відходить до улюбленої картини нідерландського художника Карела Фабриціуса із зображенням щиглика, прикованого до кілка тонким ланцюжком. У цей час раптово лунає вибух: в музеї здійснюється теракт. Тео дивом залишається майже неушкодженим, але на його очах помирає супутник рудоволосої дівчинки, який перед відходом в інший світ передає йому дорогоцінний перстень зі словами «Блекуелл і Хобарт, зелений дзвінок». Крім того, він просить Тео «врятувати» картину Фабриціуса, винісши її з музею. Хлопчик машинально слухається його. Пізніше читач, як і сам герой, дізнається, що мати Тео загинула в музеї. Саме цей момент і поділяє життя Теодора Деккера на «до» і «після» трагедії. Саме з цього часу й починаються поневіряння героя, його самоусвідомлення та становлення. Залишившись сам, хлопчик проходить страшну «школу життя»: спочатку він опинився у будинку заможних батьків свого однокласника, потім потрапляє у Лас-Вегас, куди його перевозить батько, алкоголік, наркоман і гравець. Там він знайомиться з напівукраїнцем-напівполяком Борисом, переймає від нього безліч шкідливих звичок, які й визначатимуть його подальше життя. Після смерті батька, який загинув за дивних обставин в автомобільній катастрофі, герой тікає до Нью-Йорка і оселяється в антикварній майстерні «Блекуелл і Хобарт», де й починає працювати продавцем. У нього це настільки вправно виходить, що він починає порушувати закон: видавати за антикварні речі навіть ті предмети, які змайстрував сам власник. Протягом усієї оповіді ставлення до героя не змінюється, він так і залишається особистістю, життя якої зруйнував терористичний акт.

Назва роману акумулює в собі ідею твору. «Щиголь» – це гімн туги за довершеністю, відображення того, що сила мистецтва ніколи не піддається старінню чи забуттю. Вона може супроводжувати людину протягом усього її життя, дарувати у

хвилини життєвих перипетій душевний спокій, втіху та душевну рівновагу. Картина Карела Фабриціуса стає своєрідним символом життя, яке продовжується не дивлячись ні на що. Щиголь у романі стає головним героєм, а головний герой – щиглем, що опинився у неволі, однак продовжує своє безрадісне існування.

Сюжет твору ґрунтується на реальному хронотопі, який характеризується певною умовністю. Просторова складова подається уточнено: це Нью-Йорк, Лас-Вегас та Амстердам з укрупненими топосами, зокрема досить детально описаний музей Метрополітен, у якому сталася трагедія, авторська увага зупиняється на помешканні головного героя (причому кожне з помешкань, де опинятиметься Тео буде детально виписане крізь ракурс бачення головного героя). Хоча простір у творі реальний, однак сама реальність є досить умовною, що доводиться детальним аналізом. Наприклад, людина, яка пару днів переховується в номері готелю, ніяк не зможе переказати своє життя за кілька днів, до того ж з такою зоровою і психологічною переконливістю, до найдрібнішої деталі, яка під силу лише професійному письменнику. Однак саме в цьому й криється майстерність авторки, яка змогла з такою переконливістю відтворити «втрачений час», що у читача виникає враження «присутності».

На відміну від простору, який ґрунтується на реальних топосах, час у романі умовний та достеменно не визначений: вибуху в музеї Метрополітан ніколи не було, а терористичний акт одинадцятого вересня згадується лише побіжно. Побутові умови в оселі батька в Лас-Вегасі можуть бути відображенням світової економічної кризи 2008 року, а подальше життя героя, у такому випадку, подається з позицій майбутнього. Тобто, часопросторова складова, що є визначальною ознакою жанру, має реальне підґрунтя та характеризується певною умовністю та прогнозуванням.

Константою роману є потужний інтелектуальний стрижень, що проявляється передовсім у мотиві мистецтва, цінності речі, її душі. Ресторатор Хобі повертає привабливий вигляд і надзвичайну чарівність речам, які мали бути давно утилізовані або відправлені на звалище. Зламани та безнадійно зіпсовані антикварні меблі в його умілих руках перетворюються на шедевр і наче вбирають частинку його душі. Лейтмотивом роману стає наскрізний мотив-мовлення, який інтерпретується героями: «У чому ж сенс гарних речей?». Протягом оповіді авторка доводить, що «їхнє призначення – служити провідником якійсь вищій красі» [64, с. 934].

Життя головного героя підпорядковане радості володіння рідкісним скарбом – картиною, написаним великим майстром, який зобразив самотню птаху на жердинці. Для малого Тео картина стає справжнім оберегом у життєвому неспокої і променем сонця у мороці відчаю. Однак картина стає і центром небезпеки, оскільки за її викрадення герой міг опинитися за ґратами. Для героя втратити картину означало втратити себе, тому герой всіляко оберігає картину та навіть зберігає її у визначених для даних зразків мистецтва умовах.

Для даного роману характерний потужний психологічний струмінь. Авторка навмисне нагнітає обстановку, коли смерть руйнує спокійний та непорушний всесвіт. Надії на щасливе життя майже немає, а існування головного героя скеровує гіркота втрати близької людини. Думки про невідворотність кінця здатні обернути повсякденне життя людини у безглузде існування із постійним очікуванням трагічного кінця. Психіка дитини найбільше схильна до деструкції, тому зацікавлення мистецтвом може мати значний психологічний ефект. Мистецтво сприяє духовному зростанню і моральному очищенню людини. Ідея твору полягає у констатації сили зразків мистецтва та їхнього впливу на життя і світовідчуття людини.

За структурою твір наближається до зразків сучасного кінематографічного мистецтва, зокрема серіалу, оскільки історія, переповіdana авторкою, настільки повна, що про кожного з героїв можна зняти окремий епізод. Твір жанрово нагадує «матрьошку»: в ньому упаковано кілька потенціальних романів різних жанрів. Наприклад, перша лінія – історія хлопчика Тео, котрий під час терористичного акту втрачає матір і згодом поневіряється світом. Це трагічний психологічний роман про посттравматичний синдром і одночасно зразок сирітського роману, для якого характерний старий дивак, котрий пригрів самотню дитину.

Для даного типу роману характерний глибокий психологічний стрижень, що передає переживання дитини від втрати матері. Тео залишається наодинці зі своїм нещастям. Ще не дорослий, але вже й не дитина, він болісно переживає трагедію. Щоразу прокидаючись, хлопчик усвідомлює, що вже не буде так, як колись: не чути маминих ласкавих слів, лекцій з історії мистецтв, котрі вона так любила, її розповідей про коней і дитинство на фермі. «Ледве вірилося, що світ рухнув, а когось ще хвилюють ці дурнуваті заняття... ледь вірилося, що світ колись не був мертвим...», –

вислів, що промайнув в думках Тео при прочитанні шкільних оголошень, стає наскрізним девізом-мотивом всього життя головного героя. Ніхто не в змозі допомогти дитині, ні шкільні психологи, ні батько з мачухою, ні друзі, лише безмежне почуття кохання до рудої дівчинки та велика сила мистецтва.

Наратор тонко відтворює психологічний стан хлопчика після трагедії. Прикметним стає другий розділ першої частини, коли Тео після вибуху повертається додому, але там не застає матері, яка уже загинула, але дитина про це ще не знала. Детально відтворюється топос дому, батьківського будинку, який постає перед героєм ще «своїм», однак з часом переходить в дуальну позицію «чужий». Час у даному локусі ретардується, психологічна складова виходить у домінуючу позицію. Герой поринає у спогади, оскільки усі предмети у квартирі несуть почуттєво-пам'ятний штамп матері, у кожному куточку «свого» простору вбачається душа берегині. У романі органічно поєднані три ракурси бачення тієї трагічної події: дорослого чоловіка, який згадує трагедію багато років потому, підлітка, який щойно пережив шок, зазирнувши в обличчя смерті, та психологію дитини, яка чекає повернення матері. «Ретардований час для героя майстерно сплітається із вузько локалізованим художнім простором» [30, с. 5]. Художній час ретардується завдяки аудіо-візуальній складовій, монологічному мовленню, які градаційно нанизуються та призводять до кульмінації: повідомлення про смерть матері. Нагнітання психологічної складової призводить до шокового стану головного героя, абстрагування та відчуження.

Протягом усього твору автор-наратор роздумує про наслідки посттравматичного синдрому, оскільки особиста трагедія передувала цілій низці психологічних зрушень, що відбулися не лише в душі, але й голові героя. Власне трагедія призводить до асоціальності головного героя, до захоплення шкідливими звичками, які, хоч і ненадовго, але допомагали пережити біль втрати. Герой за болем не помічав тих людей, котрі хвилювалися за нього та хотіли допомогти. З часом герой розуміє, що багато втратив, заглибившись у безмежність свого горя: «Зараз це я розумію, але тоді мені й на думку не йшло, що я роками не вилазив зі свого кокона горя і самозакопування, і за цією своєю аномією, за ступором, апатією, замкненістю і душевними стражданнями я втратив безліч повсякденних, маленьких, непомітних проявів доброти; і навіть це саме слово, доброта, нагадувало вихід із коми,

від гудіння датчиків – в лікарняну дійсність голосів і людей» [30, с. 575]. Психологічна складова, що є доміантною на початку роману, є визначальною протягом усього твору, оскільки авторка за допомогою різноманітних психологічних прийомів відтворює стан героя у різні періоди життя.

Інша сюжетна лінія, яка могла б стати повноцінним романом, це історія заможної інтелігентної родини Барбурів, яка з плином часу занепадає та вимирає. Батько, голова родини страждає нападами божевілля та має суворий норов, що призводить до трагедії на яхті, коли гине їхній молодший син Енді, друг Теодора, що був опорою хлопцеві одразу після трагедії. Мати, завжди стримана та сувора жінка, у фіналі настільки прив'язалась до головного героя, що вважала його за сина та мріяла бачити своїм зятем. А старший син, багатий і розбещений на початку оповіді, у фіналі постає «побитим життям» та намагається потоваришувати з уже дорослим успішним Тео.

Окремою сюжетною лінією є історія Бориса, безпритульного сина чи то українського, чи то польського емігранта, з яким Теодор Деккер знайомиться в Лас-Вегасі. Герой говорить кількома мовами і стає на певному етапі життя другом для хлопчика. Він наче казковий помічник завжди приходиться на допомогу головному героєві. Це типовий пікаро, герой шахрайського роману, що в усьому шукає вигоду і не замислюється про наслідки. Саме він стає поводителем героя у наркотичному періоді життя героя, в Лас-Вегасі. Саме він, як виявляється у фіналі роману, викрадає картину Фабриціуса та «піднімається» з її допомогою. Саме він допомагає повернути її, але уже не героєві, а державі, що дозволило уникнути покарання.

Ще однією сюжетною лінією, що змогла б перерости у повноцінний сюжет, є історія про торгівлю антикварними меблями уже дорослого Тео. Наратор детально відтворює способи реставрації різних порід дерев, подає методи визначення, а також збуту підробок. Детективна складова, безперечно, стає доміантною у даному творі, однак вона поступається місцем іншим складовим, таким же значущим, як і провідна.

Для даного роману характерна інтертекстуальність, авторка часто звертається до Ч. Діккенса, Ф. Достоєвського і Дж. Ролінг, а сам головний герой неодноразово порівнюється із Гаррі Поттером, з яким у нього багато спільного. Тео – «хлопчик, що вижив» під час вибуху в музеї, однак його мати загинула, хоча мала бути далеко

від епіцентру трагедії. Казкові мотиви чудесного спасіння є константними для роману: герой врятувався під час вибуху, не збожеволів від горя, не втратив себе у похмільному Лас-Вегасі, не «опустився на дно», не загинув у розбірках між різними кримінальними кланами, не сів у в'язницю за викрадення картини. На шляху героя зустрічаються чарівні помічники, які допомагають йому подолати складні моменти життя. На початку оповіді старий Велті, помираючи на руках хлопчика, дає йому дорогоцінний перстень наче для того, щоб Тео і його друг Хобі зустрілися і врятували один одного від самотності та від розорення. Одночасно Велті посмертно, руками розгубленого Тео, краде із музею шедевр, копія якого у дитинстві була окрасою його заможного будинку в Каїрі. «Щиголь» передається ніби оберіг від іменитого антиквара осиротілому хлопчику, щоб урятувати останнього від життєвих незгод. Саме завернута в стару наволочку картина, викрадення якої загрожує тюремним ув'язненням, стає і оберегом, і прокляттям, що скеровує долю персонажа. Автор протягом всього роману доводить, що саме мистецтво є основним фактором сублімації особистості, яке може вивести із пограничного стану та дарувати надію. У романі утверджується думка в те, що справжнє мистецтво особливо цінне, оскільки майстер у них вкладає свої емоції, душу. Антитетичною є тема сучасного мистецтва, що ґрунтується на певних процесах, техніках. На глибоке переконання авторки, сучасне мистецтво в основному створюється швидко, на замовлення, часто без емоцій, тому не становить ніякої цінності. Водночас одним із головних образів роману є образ майстра, вчителя, Хобі, який так відновлював антикварні речі, що навіть досвідчені фахівці не помічали різниці.

Константним мотивом у романі стає мотив любові до речі, що стає синонімом спокою і антонімом життя, яка залишається після смерті людини. Автор-наратор наголошує на тому, що все тлінне, все проходить. Значущими є роздуми ще живої матері героя про натюрморти: «... найдрібніші речі щось означають. Коли бачиш мух і комах в натюрмортах, зів'ялу пелюстку, чорну цятку на яблуці – це значить, що художник передає тобі таємне послання. Він говорить тобі, що життя триває недовго, що все – тимчасово. Смерть при житті. Тому-то їх називають *natures mortes*» [30, с. 32]. Цікавими видають роздуми матері щодо побачених картин, що вносить у роман потужну інтелектуальну складову. Кожна деталь, навіть найдрібніша, щось та й означає, це таємне постання автора

своїм нащадкам. І досвідчений мистецтвознавець намагається донести красу застиглої деталі до свого сина. Не випадковою є зустріч у музеї з рудою дівчинкою, таким собі променем життя у царстві застиглих речей: «У цієї (дівчинки Піппи – Т.К.) було яскраво-руде волосся і стрімкі рухи, обличчя її було різким, пустотливим, дивним і очі дивовижного кольору – золоті, медово-коричневі. І не дивлячись на те, що вона була худорлявою – суцільні лікті – і майже простачкою на вигляд, було в ній щось таке, від чого в животі у мене все похолело. ... В руках у неї був потертий футляр для флейти, який вона то підкидала, то перекачувала з одного боку на інший» [30, с. 35]. Образ пустотливої дитини є антитетичним не лише до змісту картин, а й до мистецтва як такого, оскільки не лише мистецтво, але й кохання стає чистилищем для головного героя. «Вона осяювала все золотим світлом, вона була лінзою, що укрупнює красу, так, наче весь світ змінювався на краще поряд з нею, з нею однією» [30, с. 565]. Протягом усього твору головний герой проносить кохання до рудоволосої дівчинки, потім дівчини і жінки, однак воно не стає взаємним. Піппа після трагедії на підсвідомому рівні прив'язується до Тео і вважає його близьким другом. Трагедія наклала свій відбиток на життя дівчинки: вона довго знаходилась між життям і смертю, довгий час жила у тітки, хоча рідним вважала Хобарда, до фіналу роману залишалася скаліченим трагедією дівчам. Перед поїздкою в Амстердам Теодор зізнається дівчині в коханні, залишивши їй на згадку по собі дорогу прикрасу і листа. Піппа в листі до нього відповідає відмовою, хоча і стверджує, що по-своєму його кохає, однак, на її думку, дві «знищених» трагедією людини не можуть жити разом, оскільки це буде постійною згадкою про лихо.

У романі утверджується думка про те, що життя несе в собі смерть, а думка про смерть передбачає нескінченність життя. Завмерла картина стає метафорою цієї нескінченності. Вона зупиняє мить, парадоксальним чином дозволяючи життю продовжуватися, переживає майстра і зберігає його душевні якості. Лейтмотивом роману стає цитата: «У розпал нашого вмирання, коли ми прокльовуємося з ґрунту і в цьому ж ґрунті безславно зникаємо, яка це шана, який тріумф – любити те, над чим Смерть не владна. Не лише катастрофи і забуття слідували за цією картиною крізь століття – а й любов» [30, с. 953]. Ліричні відступи часом містять авторські роздуми щодо болючих питань буття, основними з яких залишаються мотиви життя – смерті: «Мені необхідно

сказати, що життя – яким би воно не було – коротке. Що доля жорстока, однак, можливо, й не сліпа. Що Природа (тобто – Смерть) завжди перемагає, але це не значить, що необхідно схилитися і плазувати перед нею. І якщо нам тут не завжди весело, необхідно зануритися глибше, відшукати брід, перепливти цю стічну канаву, з розплющеними очима, з відкритим серцем» [30, с. 952]. Книга перенасичена ліричним відступами, однак це цілком логічно, оскільки домінантним мотивом стає мотив виживання у надскладних обставинах. Мотиви життя – смерті стають дуальними у творі, оскільки вони настільки близькі та так часто переплітаються, що часом межа між ними розмивається. Доросла людина тяжко переживає трагедію, а дитина особливо вразлива у даній ситуації.

Домінантним мотивом у романі стає мотив смерті, причому смерті банальної та безглуздої. У розквіті сил помирає мати героя, в автомобільній катастрофі гине батько, безглуздо тоне однокласник – вундеркінд, з яким Тео перестав спілкуватися після переїзду до батька, помирає старий собака, що був улюбленцем скаліченої вибухом дівчинки. «Всюди – безглузда журба істот, котрі пробираються крізь життя» [30, с. 179], – даний вислів, що належить головному героєві, стає наскрізним мотивом-мовленням всього роману. Викрадена картина стає у цій ситуації єдиною константою в житті, деталлю, що пов'язує Тео з реальністю: «Вона була для мене опорою і виправданням, підтримкою і суттю» [30, с. 668].

Трагедія в житті героя зміщує його життєві орієнтири: родинні стосунки заміщуються химерною метафізикою: для героя нормальним станом є відхід у небуття за допомогою наркотичних засобів. Причому у його соціальному становищі такий спосіб існування вважається нормою (наприклад, безліч дітей у школі Лас-Вегаса вживають наркотичні препарати). Герой, хоча й не може зупинитися, однак розуміє шкоду такого способу життя, тому не випадково він тікає назад до Нью-Йорка до свого знайомого, реставратора меблів Хобі, у якого після довгих поневірянь знаходить прихисток. Примітно, що після загибелі батька, Тео не може залишити з мачухою її собаку, і, як йому не важко подолати з твариною довгий шлях, бере її з собою. Даний факт актуалізує мотив душі, яка, безперечно, не зачерствіла у головного героя, а навпаки, починає відроджуватися.

У романі досить потужно звучить мотив Учителя, саме Хобі стає уособленням творця, батька, чарівника та рятівника. Про свою майстерню герой говорить як про «шпиталь», речі, що мали вже не одного господаря, для нього живі та мають душу. В Хобарда в одного з небагатьох у романі є душа, саме він, як ніхто, розуміє горе Теодора, саме він наперекір суспільній думці прихистив сироту. Хобі стає для героя батьком і вчителем. Тео вбачає міфічні риси у своєму рятівникові: він у своєму маленькому «кабінеті» під сходами, наче Гефест, дарує друге життя зіпсованим речам, у яких, на глибоке переконання наратора, є душа. Будинок Хобі стає прилистом для героя, він вважає його своєю домівкою: «Майже сам того не помічаючи, я міг іноді вислизнути прямо в 1850-ті, де цокає годинник і скриплять мостини, де на кухні стоять мідні каструлі та кошики з бруквою і цибулею, де полум'я свічки хилить вліво від протягу з прочинених вікон, а завіси на високих вікнах у вітальні тремтять і розвіваються, ніби подоли бальних суконь» [30, с. 209]. Учитель повертає душу не лише зіпсованим речам, але й головному героєві. Він живе так, наче час для нього нічого не значить, а рух не завжди приводить до смерті. Мотив друга-вчителя є константним для даного твору, з'явившись на початку, до середини книги зникає, щоб потім у фіналі роману вийти на домінуючу позицію.

Таким чином, роман «Щиголь» Донни Тартт яскраво виражений зразок літератури постмодернізму, який однак має певні особливості. Герой – самотня особистість, що потерпає від посттравматичного синдрому та замкнулася в собі. Композиція роману має кільцеву структуру з ретроспективною основою, оскільки події початку і фіналу відбуваються в одному топосі. Твір характеризується сюжетністю, зокрема лінія головного героя є прямолінійною, хронікальною та репрезентується у домінуючій позиції. Сюжетна складова удобрена психологічними моментами, причому нарративна складова часто зміщується: події подаються то крізь ракурс бачення автора, то крізь фокус героя. Хронотоп має реальне підґрунтя, однак характеризується певною умовністю та прогнозуванням. У романі вбачається система мотивів: психологічні мотиви (сирітства, відчуження, заміщення тощо), інтелектуальні мотиви (мистецтва, майстра, душі та ін.), екзистенційні («свій – чужий», «живий – мертвий» тощо), що часом переплітаються та поєднуються. Для даного роману характерна інтертекстуальність, авторка часто звертається до Ч.Діккенса,

Ф.Достоевського і Дж.Ролінг, а сам головний герой неодноразово порівнюється із Гаррі Поттером. Роману притаманна міжжанрова дифузія, коли літературний твір зближається з іншими видами мистецтва, зокрема з кінематографічним. У романі вбачаються риси телевізійного серіалу, де історія становлення особистості подається багатогранно і укрупнено.

4.3. Фантастика як одна із форм нарації в романі «Карта часу» Фелікса Пальми

З-під пера сучасного іспанського письменника Фелікса Пальми вийшло безліч творів, що уже здобули всесвітню популярність і перекладені багатьма мовами світу. Наразі найвідомішими є романи «Карта часу» і «Карта неба», що виформовують фантастичний цикл автора. Дослідники неоднозначні щодо художньої цінності даних творів. Одні – вказують на майстерність автора як фантаста, який «вічний» мотив подав із дуже незвичного ракурсу, створивши історично-авторський міф, інші – натякають на відверту «стилізацію» та сюжетну недосконалість доробку автора. Правильність тверджень науковців спростується або підтвердиться з часом, а наразі романи даного автора популярні в усьому світі та отримують престижні літературні премії. Ми ж маємо на меті детально проаналізувати прозу Ф. Пальми, зокрема роман «Карта часу», окреслити наративні домінанти твору, зацентрувавши увагу на фантастичній складовій структури твору.

Фелікс Пальма – сучасний іспанський письменник, творчість якого витримана в постмодерністському ключі та потребує детального тлумачення. Роман «Карта часу» – один із центральних творів, що приніс йому всесвітню популярність та викликає численні дискусії серед літературознавців. Жанр роману визначити доволі складно, оскільки у ньому вбачається декілька потужних шарів, що пов'язані між собою. Сюжет ґрунтується на фантастичній основі, однак роман багатосаровий і багатовимірний. Тут і детективна, і пригодницька складова, і фантастика, і потужний ліричний струмінь. Всі сюжетні перипетії у романі не випадкові. Автор майстерно поєднує сюжетні колізії, тонко передає світовідчуття героїв, тому читач миттєво поринає у вир часових переміщень.

Ключовим показником жанру є хронотоп. Роман вибудовано в певній історичній площині, в історичному хронотопі, що дозволяє виокремити жанрологічну складову. Основні події відбуваються в Лондоні кінця ХІХ століття, що активізує історичний модус. Період межі ХІХ-ХХ століть стає добою очікувань, наукових відкриттів, різноманітних винаходів, які стимулювали людську уяву. Даний історичний період детально репрезентується автором за допомогою соціально-побутового хронотопу, який особливо значущим стає при портретуванні героїв.

В історичну складову майстерно вплетено й фантастику, оскільки за допомогою ірреального письменник намагався осмислити взаємозв'язок побуту і буття, особистості і соціуму, минулого, теперішнього і майбутнього. Фантастика допомагає адаптуватися до нової реальності, слугує засобом осмислення і гармонізації світу, оскільки у даний період актуалізуються мотиви «хаосу – гармонії», що поширювалися і у творах із фантастичною складовою.

Загалом термін «фантастика» є досить дискусійним. П.-Ж. Кастекс вважає, що фантастичне характеризується раптовим вторгненням таємничого в реальне життя. Ц.Тодоров пропонує розподіляти «фантастичне», «незвичайне» і «дивне» й зазначає, що «фантастичний жанр передбачає інтеграцію читача у світ персонажів і визначається двояким сприйняттям подій читачем [66, с. 23], тому читач стає основним репрезентантом означеного роману.

Твір ґрунтується на авантюрному сюжеті із вкрапленнями ірреального хронотопу, який кільцює реальний. Події відбуваються в Лондоні кінця ХІХ століття. Основним героєм оповіді стає Герберт Веллс, котрий щойно видав книгу «Машина часу». У місті тільки й розмов, що про мандрівки в часі, які не лише описані в романі, але й здійснюються завдяки конторі пана Мюррея, котрий возить експедиції у 2000-й рік, у той самий день, коли сміливий капітан Шеклтон наносить смертельний удар генералу армії автоматів Соломону. Спосіб мандрівки, до якого вдається Мюррей, дещо сумнівний та дивний (особливо викрадення порталу у паралельний вимір), однак лондонці охоче вірять у мандрівки в часі та викладають чималі суми, щоб поглянути на майбутнє. Веллс знає таємницю цих мандрівок: Мюррей виявляється шахраєм та вбивцею. Всі сюжетні лінії зводяться до головного героя, Герберта Веллса, саме з ним відбуваються три чудесні історії, переповідані

автором. Письменник рятує два життя, використовуючи свою славетну уяву. В першій історії фантасту доводиться вдавати, що він володіє машиною часу, щоб урятувати молодого хлопця, що вирішив піти з життя через втрачене кохання (його дівчина була закатована Джеком Різником). У другій історії Веллс зіграє роль героя із майбутнього, щоб урятувати молоду дівчину, котра, «помандрувавши» у 2000-й рік, закохалася у капітана Шеклтона. А в третій книзі письменник все-таки здійснює мандрівку в часі й зустрічається з підступним прибульцем із майбутнього, так званим *homo temporis*, що хотів його знищити.

Фабула твору містить безліч сюжетних ходів: це й історії з вікторіанських часів, це і романтична лінія, африканська мандрівка до незвичних племен, екскурсія у четвертий вимір, де час не властивий над живими істотами, це і події 2000-го року, коли відважний ватажок вимираючої раси людей б'ється із королем автоматів, це і детективна лінія, що веде до загадкових убивств, які розслідує молодий інспектор Скотленд-Ярда і сам письменник Веллс, що приводить їх до хранителів часу, і, безпосередньо, лист Веллса із майбутнього до Веллса із теперішнього.

Детальний аналіз роману дає змогу говорити про фантастику не як прийом (застосування фантастичних засобів та елементів фантастики у нефантастичних текстах), а як концепт («синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанроутворювальних чинників художньої фантастики» [63, с. 6]), що дозволяє віднести аналізований твір до пригодницької фантастики. Фантастичне у тексті втілюється у науково-фантастичних, футурологічних, світоформаторських принципах. Митець вибудовує авторський міф, дає прогнози щодо майбутнього, веде постійний діалог із читачем, спонукаючи останнього до філософських роздумів.

У кожного індивіда, як зазначає автор, свої уявлення щодо часових мандрівок. «Знаєте, чому мандрівки так хвилюють людей? У кожного із нас є заповітні бажання, мрії. Мандрівки у часі – заповітна мрія людства» [58, с. 110]. Автор-наратор подає кілька можливих варіантів мандрівок у часі: це і пізнання нових вражень, зацікавлення незвіданим, можливість розповісти іншим, що став учасником експедиції, де вирішувалась доля людства; чи глобальніше, бути не спостерігачем, а учасником подій, коли є можливість впливати на часопростір. «Дивовижніше всього був сам шанс спасіння, шанс виправити помилку, взяти на себе відповідальність і все змінити» [58, с. 111]. Цікавими стають

роздуми наратора щодо самого поняття «час» та його ставлення до часопросторових переміщень. Авторські розмисли репрезентуються в усіх трьох частинах роману, які міцно сюжетно «спаяні», зі своїми героями, їхніми вчинками, мріями і надією на те, що одна людина може змінити світ. Час від часу автор «кидає» натяки: «А чи справді всім потрібні мандрівки в часі?». І сам дає відповідь: «Можливо, він не здійснив нічого значного протягом свого недовгого життя, однак він був здатен зробити щасливою іншу людину і назавжди залишити слід в її серці» [58, с. 457].

Наратор подається постаттю багатоликою, його позиція відзначається багатоголоссям, носить риси «суб'єктної багатоплановості» (В. Виноградов), виконує деміургічну функцію, але водночас займає нейтральну позицію. Всезнаючий автор стоїть поза простором роману, ніби «зверху» споглядає за діями своїх героїв, час від часу коментуючи їхні вчинки. Наприклад, у першому розділі, що переповідає про душевні муки Ендрю Харрінгтона, який досить довгий час страждає через загибель від руки Джека Різника своєї коханої Мері, яка в реальному, а не вигаданому персонажем житті, була повією, автор-наратор подає події крізь власний фокус, часто коментуючи певні факти чи вчинки героя та виводячи риторичні твердження. «Настав черговий тяжкий момент, коли молодому чоловікові (Ендрю Харрінгтону – Т.К.) належало вибрати з великого гардероба один-єдиний капелюх і одне-єдине пальто, щоб гідно виглядати в свій смертний час. Поки Ендрю вивчає вміст гардероба – знаючи його, можна сміливо стверджувати, що цей процес розтягнеться щонайменше на чверть години, – дозвольте привітати вас, дорогі читачі, і заодно пояснити, чому я після довгих роздумів вирішив почати оповідь саме так і не інакше; у відомому сенсі мені самому довелося покопатися в шафі, зверху донизу набитій різними можливостями. Читач, у якого вистачить терпіння дістатися до кінця моєї розповіді, можливо, запитає, чому я волів вихопити з клубка першу-ліпшу нитку, замість того, щоб піти в звичному хронологічному порядку і почати з історії міс Хаггерті» [58, с. 57]. Автор-наратор веде сюжет на свій розсуд, тому історію можна перечитувати із різних ракурсів, крізь ракурс бачення різних персонажів. Така манера написання тексту ріднить даний твір із «комп'ютерними» романами, які можна читати з будь-якого місця, переставляючи розділи, що не вплине на змістовну складову. Історія Ендрю Харрінгтона, для прикладу, хоча і не є центральною у сюжетному наповненні, однак виконує імагогічну функцію,

репрезентує образну систему та підіймає значний шар філософських проблем, які стають стильовими константами твору.

У романі вбачається недієгетичний наратор, котрий подає події різнопланово, з різних ракурсів бачення, що дозволяє сюжетному часу перериватися, поступаючись місцем наративному. Автор-наратор впливає не лише на сюжетну складову, але й керує вчинками персонажів та коригує їхню підсвідомість. Часто пряма мова персонажа передається у авторському трактуванні, що дещо змінює ракурс бачення. «Сподіваюсь, читач дозволить мені вдатися до невинних письменницьких хитрощів і передати розповідь Гілліама Мюррея не від першої особи, а від третьої, як у пригодницьких романах, на героїв яких оповідач, безумовно, хотів би бути схожим» [58, с. 134]. Голос автора, що стоїть вище усіх інших голосів, коригує перцепцію тексту. Однак часом авторське «бачення» зникає, наративний час поступається місцем сюжетному, що характеризується плавністю та неперервністю.

З девальвацією авторської свідомості пов'язано ряд мотивів: гри, маски, ляльки, маскараду тощо. Гра як одна з основних ознак літератури постмодернізму («принцип творчої співгри з читачем» (І. Хассан) [27, с. 257]) стає домінантою стилю Фелікса Пальми. «Іронічна авторська свідомість реалізує себе в інтертекстуальній грі з читачем, вигадливо організованій і свідомо прихованій позиції, розкриттю якої слугують підтекст і контекст твору» [27, с. 281]. Гра письменника з реаліями буденності та літературними архетипами порушує глибинні зв'язки та дає можливість переосмислити дійсність, переграти ситуації, щоб знайти відповіді за певні питання. Субмотиви, що виходять із мотиву гри (ляльки, маски, маскараду), стають константами у художній прозі Пальми. Кожен із героїв стає лялькою, котру смикають за мотузки ляльководи: Ендрю під впливом Чарльза, Мюррея та Герберта Веллса вірить у те, що за допомогою машини часу він врятував кохану, учасники експедиції в майбутнє впевнені в тому, що вони дійсно потрапили у 2000 рік і по поверненні намагаються змінити дійсність, щоб уплинути на майбутнє (Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Колін Гарретт та ін.). Кожен із персонажів носить маску, за якою приховує своє справжнє ество. Наявність однієї маски не дає можливості розгледіти особистість багатогранно, ґрунтовне портретування унеможлиблюється. Однак певні персонажі наділені багатьма масками, зокрема головний герой роману постає і талановитим письменником, і добропорядним господарем та відданим

чоловіком, і героєм-коханцем, і рятівником не лише певної особистості, але й усього людства. У даному випадку мотив маски виконує імагологічну функцію, оскільки допомагає вибудувати художній образ у певному ейдологічному середовищі.

Стильовою домінантою роману стає іронія. Автор крізь фокус іронії переповідає події, незалежно від того, про що говорить (описує вбивства Джека Різника, самогубство героя чи портретує персонажа). Наприклад, наратор, він же автор, зупиняє свій погляд на Ендрю Харрінгтоні, який стоїть перед вибором, яким чином здійснити самогубство. Герой детально розглядає револьвери із батьківської колекції, оскільки кожен зі зразків має свою історію, що деталізує часовий модус. «Ендрю дістав із спеціальної скриньки набой і зарядив револьвер. Швидше за все, йому вистачило б і однієї кулі, але нічого не можна знати наперед. Зрештою, це було його перше самогубство» [58, с. 15]. Наратор переповідає події граючись, іронія характерна для усіх рівнів художнього тексту. Калейдоскоп подій, раптові розв'язки, дотепні діалоги і монологи, детально вималюваний Веллс і хитрий Гілліам Мюррей, смілива реінкарнація багатьох історичних подій, цікавий досвід поглянути в минуле через призму майбутнього, – все подано крізь призму іронії.

Гра наратора із реципієнтом теж має іронічний відтінок. Мандрівки в часі стають фікціями, подаються автором у відповідному ключі. Так, Герберт Веллс за допомогою акторів і «машини часу» допомагає Ендрю Харрінгтону повернутися в 1888 рік, щоб запобігти вбивству Джеком Різником повії Мері Келлі. Коли Харрінгтон повертається, Веллс пояснює, чому в газетній вирізці так і залишилась стаття про вбивство – для цього автор виводить теорію паралельних просторів. Харрінгтон повернувся в паралельний всесвіт, тому що не міг не повернутися, якщо уже вийшов із нього, а в іншому всесвіті Мері Келлі продовжує жити разом із іншим Ендрю. Реципієнту доводиться вірити в авторські роздуми, допоки не з'ясується, що це розіграш. Такою собі грою виявляються і мандрівки в 2000-й рік, які організовує цинічний ділок та вбивця Гілліам Мюррей. Він влаштовує розважальні екскурсії в майбутнє, де декілька людей-бунтарів б'ється з машинами, що знищили майже все людство. У третій частині мандрівки в часі, що завчасно позиціонуються як фікція, подорожі стають реальним явищем, випадкові здогади Веллса підтверджуються, а сам письменник разом із двома не менш знаменитими колегами поринає у просторово-часові переміщення.

Для означеної модифікації характерна наявність особистісного хронотопу, оскільки герой під тиском обставин переглядає свої погляди і психологічно «зростає», еволюціонує, щоб усвідомити своє місце у всесвіті. Три частини роману поєднані провідним персонажем, Гербертом Веллсом, зачинателем жанру наукової фантастики, що, на нашу думку, не є випадковим. Кожна частина має свою сюжетну лінію (історію та героїв, які її творять). Це і реально існуючі історичні постаті – Брем Стокер, Джек Різник, Людина-Слон, що мають неабияке значення у плетінні Карти часу, і вигадані автором (Ендрю Харрінгтон, Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Мюррей, Том Блант та ін.). Всі герої протягом оповіді проходять певну еволюцію, однак особливо значущим стає життєвий шлях Герберта Веллса, оскільки мандрівка у часі впливає на психологічну складову означеної особистості.

Для даного роману характерні інтермедіальні тенденції, оскільки безліч сцен мають міждисциплінарний характер. Детальне змальовання автором вікторіанської доби подається ніби крізь призму стародавнього кінооб'єктиву. Кожен із героїв роману детально портретизований, що дозволяє візуалізувати образну систему, що є характерним для кінематографічного жанру. Певні сцени подаються укрупненим планом та залучають органи чуття реципієнта, зокрема зір, нюх та ін. Колористична складова є провідною з-поміж аудіо-візуальних ефектів. «Ніч спускалася на маєток Харрінгтонів легко і безшумно, наче невагома вуаль. Тьмяно-білий місячний диск заливав молочним світлом доглянутий сад з гротами, рівними доріжками і помпезними фонтанами з німфами, сатирами та іншою міфологічною фауною... вночі їхнє неголосне дзюрчання здавалося ніжною, вкрадливою колисковою, покликаною стулити втомлені очі, відмовитися від денних турбот і печалей. Неподалік, серед бездоганно підстриженого газону, височіла велична, немов лебідка на водній гладі, альтанка, в якій місис Харрінгтон постійно проводила свій вільний час, зачарована солодким запахом привезених з далеких колоній квітів» [58, с. 79].

У романі вбачаються алюзії на сучасну літературу та інші види мистецтва. Зокрема історія капітана Шеклтона, рятівника світу від роботів, що прийшов із майбутнього, щоб закохатися у дівчину Клер Хаггерті, уже відома у кінематографі (фільм «Термінатор»), і, звичайно ж, алюзії на оповідання Рея Бредбері «І грянув грім». Історичні сюжети теж наявні в романі: будинок із привидами на Берклі-сквер, феї із Коттінглі, жертви Джека Різника.

Таким чином, на нашу думку, роман іспанського романіста Фелікса Пальми «Карта часу» має мистецьку цінність та ідентифікується як зразок постмодернізму. Жанр роману визначити доволі складно, оскільки він характеризується багатошаровістю та багатовимірністю. Провідним у романі стає історичний хронотоп, оскільки період межі ХІХ-ХХ століть в Англії поданий досить детально. Поряд із реально існуючими особистостями (Герберт Веллс, Брем Стокер, Джек Різник, Людина-Слон) в авторський міф вплетено безліч вигаданих персонажів (Ендрю Харрінгтон, Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Гілліам Мюррей, Том Блант та ін.), що детально портретизуються та вписуються у поданий історичний період. Жанровою домінантою стає фантастика, що доходить рівня концепта, що передбачає синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанроутворювальних чинників, і дозволяє віднести даний зразок до рівня пригодницької фантастики. Фантастичний хронотоп твору несе значне смислове навантаження, актуалізуючи філософську складову. Константним у тексті є потужний ліричний струмінь, що впливає на стиль автора. Гра, що є провідною ознакою постмодернізму, стає жанровою домінантою у романі і проявляється на різних рівнях художнього тексту. Недієгетичний наратор подає події різнопланово, крізь іронічне фокусування та позиціонується поза часом і простором. Для твору характерний певний комплекс субмотивів, що виходять із мотиву гри: маски, ляльки, маскараду тощо. Для означеної модифікації характерна наявність особитісного хронотопу, оскільки герой (Герберт Веллс) під тиском обставин переглядає свої погляди і психологічно «зростає», еволюціонує, щоб усвідомити своє місце у всесвіті. Для даного роману характерні інтермедіальні тенденції, оскільки безліч сцен мають міждисциплінарний характер (колористика, сцени укрупненим планом, детальне портретування, алюзії на уже існуючі мистецькі зразки), що уможлиблює відтворення даного літературного зразка в інших видах мистецтва.

4.4. Наративні техніки в художній прозі Джуліана Барнса

Джуліан Барнс – один із найвідоміших нині письменників Британії, котрий отримав безліч літературних премій та нагород (Премія Сомерсета Моема, Шекспірівська Премія та Австрійська державна премія з європейської літератури, Букерівська премія).

Його доробок налічує понад десять романів, серед яких «Метроленд», «Папуга Флобера», «Історія світу в десяти ½ розділах», «Англія, Англія», «Артур і Джордж», «Відчуття закінчення» та багато інших, відомих в усьому світі творів. Творчий доробок Джуліана Барнса постійно перебуває у полі зору літературознавців, аналізу піддаються різні аспекти творчості митця: це і жанрові, і стильові особливості, поетика творів тощо (Т. Михед, О. Тупахіна, В. Крамар, О. Дойчик та ін.). Однак творча спадщина британського письменника достатньо не вивчена, тому ми маємо на меті здійснити ґрунтовний аналіз формальної складової у романах «Як усе було» («Talking it over», 1991), «Кохання і так далі» («Love, etc.», 2000), щоб окреслити нарративні техніки, використані автором при написанні даних творів, що дозволить віднести творчість аналізованого митця до літератури постмодернізму.

Загалом проблеми наратології наразі досить актуальні в сучасному літературознавстві, причому нарративні складові текстур досліджуються на різних рівнях. Твори постмодернізму наразі викликають значне зацікавлення у літературознавців, оскільки вони створені за допомогою нових нарративних технік, які передбачають гру з формально-змістовними компонентами. Для даного сегменту літератури характерним є не те, про що йдеться в тексті, а те, як цей текст конструюється. Твори сучасних авторів вирізняються особливою поетикою, яка передбачає взаємодію автора із текстом. У британській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття Джуліан Барнс – найяскравіший представник постмодернізму, кожен твір якого виписаний в особливій манері, що передбачає гру із читачем. Письменника називають «хамелеоном» британської літератури, оскільки він настільки непередбачуваний, що його творча манера не піддається уніфікації. У кожному творі митець «інший», використовує інші нарративні стратегії, що не дає змоги систематизувати його доробок.

За допомогою нових нарративних технік виписані романи «Як усе було» («Talking it over», 1991) та «Кохання і т.д.» («Love, etc.», 2000). Основи нарративної стратегії романів закладено уже в назві творів, яка відтворює не лише жанровий зміст романів, але й окреслює формальний чинник. Сюжетно твори пов'язані між собою: мелодраматична історія, що має ознаки комедії нравів та комедії дель арте, про історію кохання, подружньої зради, що подається із ракурсу героїв-оповідачів крізь призму ретроспекції.

Герої роману (Стюарт, Джиліан і Олівер) детально обговорюють певні проблеми, у напруженому діалозі намагаються знайти вихід із складних ситуацій, запевнити когось у правильності своїх тверджень. Назва романів, як і його сюжет передбачає безліч інтерпретацій, де стрижневими стає складна система суб'єктів оповіді.

Наративна стратегія романів ґрунтується на відсутності ракурсу автора, що передбачає певну «свободу» у читацькому сприйнятті, не обтяжену авторськими інтенціями. Важливим наративним відкриттям автора у романі є сповідальний, майже товариський, тон героїв, які звертаються безпосередньо до читача: «Мене звати Стюарт... Стюарт Хюз, якщо повністю» [4, с. 5]. «Привіт, я Олівер, Олівер Рассел. Сигарету хочете? Ні, звісно, я так і думав» [4, с. 12]. Така опозиція «наратор-читач» дозволяє мати уявлення про певного персонажа, розставити пріоритети у читацькому сприйнятті, оскільки система цінностей та манера спілкування у персонажів різна.

Портретування героїв ґрунтується на імагологічному модусі, оскільки персонажі упродовж оповіді один одному дають перехресні характеристики. Наприклад, Стюарт суб'єктивно портретує Олівера: «Мовляв, мені дуже пощастило, що у мене такий друг. Олівер справляє на людей враження. У нього добре підвішений язик, він бував в різних країнах, володіє іноземними мовами, розбирається в мистецтві – і не як-небудь, а всерйоз, – носить просторі костюми, немов з чужого плеча, це мода така, як стверджують знавці моди» [4, с. 20]. У творі спостерігається не лише перехресне портретування, але й самопортретування, коли герой визначає власні домінуючі риси. Наприклад, Стюарт портретує себе у протиставленні до свого друга: «У мене все не так. Я не завжди умію так складно виразити те, що думаю, – лише як на роботі, зрозуміло; я був у Європі і Штатах, однак в такі глибини як Ніневія і Далекий Офір, не добирався; на мистецтво у мене взагалі немає часу...» [4, с. 21]. Портретування у романі характеризується глибокою іронічністю, причому цей аспект притаманний більшості героїв, чий голоси присутні в творі.

Портретування героїв здійснюється й через монологічне мовлення або роздуми другорядних, епізодичних персонажів, котрі потрапляють в оповідь випадково, однак виконують певну характерологічну функцію. Для такого виду портретування характерне суб'єктивний ракурс, оскільки персонажі перебувають у

тісному емоційному взаємозв'язку. Продавчиня квітів у магазині, Мішель, дає незалежну, незаангажовану оцінку випадковому покупцю квітів, у якому читач впізнає Олівера. «Якби він мовчав, то інша справа. Він увійшов, я зразу подумала, що з таким би пішла на «шалені» танці у будь-який вечір тижня» [4, с. 87], – що було з її боку найліпшим компліментом. Однак, поспілкувавшись кілька хвилин із персонажем, вона коротко резюмує, що він «звичайнісіньке барахло» [4, с. 88]. Такий спосіб портретування описує персонажа часом із несподіваного ракурсу, відтворюючи такі його риси, які часом не помічають близькі люди або і сам персонаж.

Романи побудовані за принципом поліфонії, поєднання окремих голосів у складний «організм», що нагадує симфонію: герої то сперечаються, то переривають один одного, то погоджуються із твердженнями інших. У романі вибудовується складний напружений діалог, зіштовхуються кілька думок та життєвих позицій. У романі домінантним стає поняття фокалізації, оскільки надзвичайно важливим стає поняття точки зору: персонажі представляють свій ракурс бачення, який, на їхню думку, є найоб'єктивнішим та беззаперечним.

Кожен голос у романі – це певний характер, детально вималюваний автором. Стюарт представляє у творі стабільність, надійність, достаток, оскільки володіє набором позитивних ознак, які й позиціонують його як «правильного» персонажа. Олівер – творча особистість, начитана, спонтанна, весела, майже завжди іронічна, та така, що не має постійних захоплень та певної роботи. Джиліан вималювана автором досить суперечливо: у першій книзі це молода дівчина, закохана у Стюарта, а потім у Олівера, у другій – дружина Олівера, знаний мистецтвознавець, що не може розібратися у своїх почуттях. Джиліан звертається до читача з викликом: «Я знаю, що маю відповісти на одне запитання. Ваше право його поставити, і я не здивуюсь, якщо у вашому голосі прозвучить скептична... нотка» [4, с. 166]. Ця героїня не боїться не сподобатися читачеві, вона має свою власну точку зору на всі події і не чекає схвалення від реципієнта.

Часом герої портретуються крізь ракурс бачення другорядних чи випадкових персонажів, характеристика яких є незалежною та об'єктивною. Одна із давніх знайомих Стюарта Вел подає своє бачення головної героїні, яке суперечить оцінкам закоханих у неї чоловіків та матері. «Основна дійова особа тут – Джиліан. Такі тихі,

розважливі люди, які вважають, що «просто іноді так трапляється, і все», і є справжніми маніпуляторами. А Стюарт, між іншим, уже звинувачує себе – чималий успіх, погодьтеся» [4, с. 176]. Часом на відстані ситуація бачиться по-іншому, тому у висловах випадкової героїні є зерно раціоналізму. Не все, на думку героїні, може сприйматися як «доля», люди своїми вчинками витворюють навколо себе простір, спираючись на власні життєві орієнтири. Наскрізним мотивом-мовленням роману стає сказаний Джиліан вислів: «Просто іноді так трапляється, і все», що відтворює її життєву позицію. Вона має на все власну думку, має владний характер, прояви якого знаходимо у манері спілкування: «Гепер слухайте мене. Мене слухайте» [4, с. 222]. Вона не допускає своєї провини у ситуації з двома чоловіками, на її думку, все у житті визначено і не треба корити себе за те, що зруйновано не одне життя. Героїня часто виголошує, що їй прикро за те, що так склалися обставини, намагається щось виправити, однак ці спроби є марними, а то і непотрібними. Наприклад, ключова ситуація роману, коли Джиліан провокує Олівера до фізичного насилля над собою посеред вулиці у маленькому французькому містечку, щоб заспокоїти Стюарта, виглядає маніпуляцією, яка скеровує долі багатьох персонажів. Вона кілька днів «допікає» свого чоловіка, щоб той привселюдно її вдарив, щоб догодити Стюарту, котрий, на її думку, був би радий від того, що у її сім'ї не все гаразд.

У фіналі роману зустрічається алегоричний образ глухого рудого пса Пулідора, котрий постійно вискакує із двору на дорогу, на думку Джиліан, з надією на те, що його слух повернеться. Усі прохання сусідів до мсьє Лажиске прив'язати собаку є марними, оскільки пес на прив'язі втрачає інтерес до життя і тихо чахне. Тож господар вважає за краще дати волю собаці, щоб він нею встиг насолодитися. Ця ситуація неабияк хвилює Джиліан, вона часом роздумує над тим, що краще, чи певні заборони, чи вільне існування. Із роздумів героїні видно, що вона схильна приймати такі рішення, котрі роблять її «вільною». У фіналі роману, уже після від'їзду героїв, сусідка мсьє Лажиске зазначає, що собаку все ж таки збила машина, котра проїздила повз, що продукує фінал історії загалом.

Твори постмодернізму вирізняються особливою поетикою, оскільки автор взаємодіє із текстом, як із цілим світом. Одна з основних ознак постмодернізму «текст як світ» передбачає використання численних ремінісценцій, алюзій, цитат, які на думку

автора, мають об'єднати «розбитий на шматки» світ у єдине ціле. Саме формальний чинник, що є складником естетичної гри письменника, покликаний віднайти втрачений зв'язок між подіями, думками, почуттями особистості у певній наративній ситуації. Формальний складник романів теж характеризується відмінністю. У першому романі у домінантній позиції стоїть змістовна складова, тоді як форма твориться на кшталт драматичного твору, де кожен герой проголошує монолог, який чується й іншими героями роману, і читачами. У другому романі змістовий складник виходить у константну позицію, поступаючись місцем формальному чиннику. Роман «Кохання і так далі» формально являє собою структуру, яка складається із безлічі коротких монологів, які проголошуються кількома нараторами. Герої роману спілкуються наче у форматі сучасних відео («ток-шоу») чи інформаційних технологій (вайбер тощо), які передбачають обмін розлогими повідомленнями між багатьма користувачами. Діалог ведуть кілька головних героїв: Стюарт, Джиліан та Олівер, до яких часом приєднують діти: Марі і Софі, колега Джиліан та коханка Стюарта Еллі, колишня дружина-американка Стюарта Террі, мати Джиліан мадам Уайетт та ще кілька епізодичних персонажів. Героями різнобічно, крізь різне фокусування висвітлюється меладраматична історія кохання і зради. Події, довжиною в життя, героями детально проглядаються та аналізуються. Персонажі полемізують щодо минувшини, намагаючись розібратися у складній ситуації.

Цікавим є епіграф твору – «Бреше, як очевидець», – який відпочатку передбачає відносність будь-якої об'єктивної реальності. У першому романі кожен розділ має назву, яка у процесі оповіді обігрується. Це передовсім вислови Олівера, котрий у романі є найбільш начитаним та творчим персонажем, здатним здійснити глибокі висновки. Наприклад, одного разу він порівнює себе з Євгенієм Онегіним, котрий покохав дружину князя, Тетяну Ларіну. Такі запозичення чужого тексту дають можливість глибше осмислити ситуацію, зробити певні висновки, що продукуються персонажами.

Для роману характерні інтертектуальні вкраплення, жанри-вставки, композиційно автономні тексти у структурі романної форми, що виконують характерологічну, імагогічну функцію. Жанри-вставки у художньому творі, як правило, акумулюють в собі жанровий зміст твору. «Гліють в попільничці дві сигарети, / Ми сидимо удвох, коханням зігріті... / Але приходить третя, чужа

людина» [4, с. 154], – пісня, що зрина із вуст одного із головних персонажів, стає мотивом-мовленням, що окреслює сюжет твору загалом. Після трагедії в особистому житті, Стюарт досить часто цитує тексти сучасних авторів, зокрема одну із пісень співачки Патсі Клайн «Блукаю вночі»: «Плачуча верба плаче за мною / Птахи нічні щебечуть уві сні / Мені так гірко, так самотньо» [4, с. 155]. При відтворенні поетичних рядків в тексті не витримуються правила пунктуації, оскільки для героя, котрий переживає глибоку душевну кризу, правильність написання не важлива. Він перебуває у власному герметичному просторі, де визначальним є лише зміст сказаного. Такі наративна техніка ще більше зближує героя і наратора, додає оповіді суб'єктивності, нівелюючи поняття «автора-наратора».

Текст другої частини диалогії розбитий на дев'ятнадцять частин, кожна з яких має власну назву, що відображає жанровий зміст розділу. До полеміки між головними героями часто підключаються й інші персонажі, котрі іноді навіть не знайомі між собою. Основний мотив твору – мотив кохання у всіх його проявах, що так по-різному бачиться персонажами. Одні вважають, що «існує лише одне кохання - перше» (Стюарт) [5, с. 201], інші, що «існує тільки одне кохання – по можливості більше кохання» (Олівер) [2, с. 201] чи «є лише одне кохання – справжнє» (Джиліан) [5, с. 201]. «Кохання міцне і надійне, кохання котре не підведе, котре буде з тобою завжди, щодня», [5, с. 201] – домінуючий мотив роману, який автором детально досліджується. Сюжетна складова у тексті відсутня, всі події проглядаються крізь ракурс бачення одного із героїв, а то і декількох одночасно. У другому романі історія реконструюється з моменту приїзду Стюарта із Америки, де він робить кар'єру та збагачується. Однак не може прижитися в чужій країні, забути свою колишнє життя. Через десять років він повертається до Англії, щоб допомогти тим людям, котрі йому не байдужі. Стюарт віддає колишнім друзям будинок, що залишився у нього після розлучення, допомагає перевести дітей у більш престижну школу, бере Олівера на роботу та допомагає йому подолати депресію. Стюарт поданий таким-собі «прогресивним» чоловіком, котрий знає, що робить, і чого хоче від життя. Олівер був повною протилежністю Стюарту: він людина творча, глибоко інтелектуальна (ці якості детально змальовано у першій частині диалогії), однак ця колись духовно багато особистість з часом змінюється, на що вказує певна зацмленість бачення певних

ситуацій, вживання нецензурної лексики тощо. Олівер – приклад «богемного» маргінала, який «випадаючи з однієї культури, виявляється непридатним вписатися в іншу» [67, с. 13].

Герої дискутують щодо причин повільної деградації особистості та каталізатора духовного спотворення. Чи це, можливо, генетичний фактор (оскільки мати Олівера померла рано, а свідоцтво про її смерть не збереглося, що може бути свідченням самогубства), чи це невлаштованість у житті (герой ніде не працює і мало чим цікавиться). Він гарний батько, котрий опанував ази ведення господарства. Ці запитання зостаються без відповіді. Олівер із приреченістю зустрічає зміни у своїй родині. Він розуміє, що не може відмовитися від допомоги колишнього друга, однак припускає, що з цього нічого доброго не вийде, і починає бунтувати: то блазнює перед Стюартом дома і на роботі, то закривається в собі і впадає у депресію, то виливає свою душу, часом у непристойних виразах, перед уявним читачем, якому, на його думку, він уже набрид. У 16 розділі «Що б ти вибрав?» герой сам роздумує щодо природи своєї депресії: чи вона у нього ендогенна чи реактивна. Чи він має вроджену патологію в генетичному коді, що дісталася від батьків, чи має соціальну, спровоковану самим існуванням, «життєвими подіями» [5, с. 215] аномалію.

Образ Джиліан у другій частині діалогії набуває нових, амбівалентних рис, характер і професійні якості котрої подані крізь ракурс бачення Еллі, двадцятидвохрічної напарниці героїні. Необхідно зазначити, що у першій книзі портретування цієї героїні відбувається крізь ракурс бачення закоханих у неї чоловіків (лише одного разу героїня портретується негативно крізь ракурс бачення Вел). Еллі поважає Джиліан, вважає її прекрасною реставраторкою, котра із першого разу розпізнає підробку у творах мистецтва. Однак вона не розуміє, як така прозорлива жінка не бачить «підробки» у своєму чоловікові. Крізь ракурси бачення різних персонажів дається оцінка не лише певним подіям, але й коригується ставлення персонажів один до одного. Ставлення героїв до Джиліан теж різне, однак у висловлюваннях беззаперечним є її професійність та безапеляційність у прийнятті рішень. Ставлення героїні до чоловіків характеризується амбівалентністю, оскільки одну і ту ж подію вона може переглядати крізь різні фокуси. Для постмодерного твору характерною є гра на різних формально-змістових рівнях, тому відтворення однієї і тієї ж

події у діаметрально протилежних фокусах є цілковито обумовленим. Героїня не може усвідомити свого ставлення до колишнього чоловіка, з яким вони у фіналі роману зближуються: чи це є наслідком взаємної симпатії, чи це є актом насильства.

Автор грається із читачем не лише на формальному рівні, але й на змістовому, зокрема залишає фінал твору відкритим. Ніхто із персонажів не береться прогнозувати майбутнє, що із ними буде, як складуться їхні долі. Кожен із героїв має своє бачення майбутнього, яке характеризується розмитістю, нечіткістю. Олівера поглинули власні проблеми, його свідомість затьмарюється, він втрачає цікавість до життя, однак намагається боротися за своє майбутнє: «Тому, вперед, на битву? Поборімося за те, що моє по праву, по честі і взаємній клятві. Добивайся, і переможеш знову. Вперед – на захист свого роду» [5, с. 280]. Для Олівера характерні патетичні промови, які викликають у читача певну емоцію, що часом є прямо протилежною сказаному. Олівер ніколи прямо не пише про ту чи іншу подію, він її певним чином вуалює, виводить із даного контексту. Стюарт розмірковує щодо свого ставлення до Джиліан: він упевнений у своєму коханні до «тієї» дружини, однак «нова» Джиліан для нього є загадкою. Сама ж героїня не може розібратися у власних почуттях, що відбивається у її монологічному мовленні. Вільний наратив роману спроектований другорядним персонажем, мадам Уайетт, матір'ю Джиліан, яка завершує оповідну частину: «Ні про що мене не запитуйте. Щось буде. Або зовсім нічого не буде. А потім – один за одним, ще зовсім не скоро – ми всі помremo. Може бути, що першим будете ви. А що до мене – я почекаю. Того, що буде. Чи не буде» [5, с. 285].

Риторичність стає стильовою особливістю діалогії. Герої спілкуються у сповідальному форматі з уявним слухачем, часом запитують його про щось, повчають, вимагають пояснень чи поради. Риторичність прози збільшується ближче до фіналу, де майже у кожному монологі присутні різні форми звертання. Мотив-мовлення – «а як ви думаєте?» – зустрічається майже в кожному монологі, оскільки стосунки героїв зайшли у глухий кут і достойно вийти із ситуації вони не можуть. Цілком логічним є останній монолог матері Джиліан про те, що житті саме розставить всі «крапки над і», треба просто жити, насолоджуючись кожною миттю, оскільки ніхто не знає, коли годинник кожного зупиниться.

Таким чином, наративні техніки, використані Джуліаном Барнсом у романах «Як усе було», «Кохання і так далі», відтворені

у постмодерністському ключі, де домінують стає деконструкція та подрібнення наративу. Формальна складова романів дещо відрізняється одна від одної, оскільки перший роман поданий за принципом драматичного твору, коли кожен із героїв має право голосу і проголошує певні монологи, що чергуються між собою. Хронотоп твору витворюється у хронотопах героїв, які детально вимальовуються. Особистісні часопростори стають домінуютьними у романі, оскільки кожен із персонажів живе у власному, тільки для нього характерному просторі, що має свої закони та моральні орієнтири. Другий роман відрізняється від першого формальною складовою, яка має риси сучасного сценічного чи розмовного жанру і що витворюється за принципом «talk show», з характерними ознаками ризомності (Ж. Дельоз), що ґрунтується на позаструктурності та нелінійності формування художньої цілісності. У часопростір діалогії вклинюється безліч голосів, які чують одне одного і мають на меті знайти відповіді на певні запитання. Обидва романи характеризуються ретроспективністю, що репрезентується усіма персонажами. Однак у першому романі герої всебічно осмислюють існуючі у їхньому соціумі проблеми за допомогою відповідних художніх засобів, то у другому – йде «сухий» виклад подій та дається відповідна реакція персонажа. Для діалогії характерне перехресне та самопортретування, що ґрунтується на суб'єктивності персонажів, які намагаються справити позитивне враження. Часом у творах вбачається голос випадкового гостя, чийі характеристики набувають об'єктивного статусу та додають нових несподіваних рис до образів героїв. Наративно виправданим є використання інтертексту, зокрема поетичних рядків із сучасного музичного мистецтва, що слугує додатковим засобом портретування персонажа та акумулює жанровий зміст твору загалом. Наративні техніки, використані Джуліаном Барнсом, допомагають глибше осмислити добу, сучасну культуру, психологію особистості, а художні прийоми – поглиблюють філософське наповнення творів, розширюють можливості наратора, активізуючи інтелектуальні здібності читача.

4.5. Форми нарації у художній прозі Ієна Мак'юєна

Творчість сучасного британського письменника Ієна Мак'юєна (Ian Russell McEwan – 1948 р.н.) наразі відоме у всьому

світі. Автор – лауреат численних премій (1998 р. – Букерівська премія за роман «Амстердам», у 2008 році журнал «The Times» зарахував письменника до «п'ятдесяти найвидатніших британських авторів, починаючи від 1945 року»), член Королівського літературного товариства і Британської гуманістичної асоціації. Наразі творчість митця викликає численні дискусії серед літературознавців (А. Борисенко, Д. Дроздовський), оскільки тяжіє до психологізму та «нейроестетики» [19]. Попри значну кількість наукових праць, що висвітлюють творчість даного автора, безліч питань ще потребують наукової інтерпретації, зокрема проблеми наратології. Метою нашої роботи є аналіз художньої прози Ієна Мак'юена, зокрема романів «Амстердам», «Спокута» та ін., що передбачає виокремлення наративних стратегій у творчості митця, зокрема імагологічного аспекту, що є складником компаративного аналізу.

Творчість Ієна Мак'юена, сучасного британського письменника, представника «сердитої молоді» семидесятих, є досить цікавою та ініційованою у наративному модусі, який ми окреслюємо як імагологічний. Письменника цікавить особистість, котра перебуває «на межі», тому переважна більшість його романів («Цементний садок» / «The Cement Garden», 1978), («Розвага мандрівників» / «The Comfort of Strangers», 1981), («Невинний, або Особливі стосунки» / «The Innocent», 1990) виписані саме у психологічному фокусі.

Значний психологізм постмодерністської прози призводить до того, що надзвичайно важливим стає формальний чинник художнього тексту: важливим є не те, про що йдеться в тексті, а те, як цей текст конструюється. Постмодерні твори вирізняються особливою поетикою, яка передбачає взаємодію автора із текстом, а також його гру із реципієнтом на різних рівнях. Надзвичайної актуальності в літературі постмодернізму набув прийом естетичної гри. Саме на ігровому началі ґрунтується наративний модус творів Ієна Мак'юена, де основним стає імагологічний стрижень.

Переважна більшість творів аналізованого автора побудовані саме за компаративним принципом, передовсім протиставляються образи-персонажі з яскраво вираженими дуальними характеристиками. Відомим твором Ієна Мак'юена, що побудований на протиставленні образів, є роман «Амстердам» («Amsterdam», 1998), що приніс йому всесвітню популярність та отримав кілька престижних літературних премій. Головні герої

твору, два товариша, що були колись закохані в одну жінку, не можуть змиритися з її смертю. Моллі, ресторанный критик, фотограф, «особистість з невичерпною дотепністю, смілива садівниця, коханка міністра закордонних справ, здатна легко пройтися «колесом» у свої сорок шість років» [50, с. 1] раптово захворіла, швидко занурилася у безумство і невдовзі померла у нестерпних муках. Клайв Лінлі і Вернон Холлідей – два товариша, котрі знали один одного ледь не все життя, вирішують допомогти померти один одному у разі потреби.

Клайв Лінлі портретується визначним музикантом, композитором, котрому держава доручила створити «Симфонію тисячоліття», твір, що за масштабністю мав зрівнятися із шедеврами світового мистецтва. Герой має вразливу душу, гостро переживає смерть не лише колишньої коханки, але й подруги, котра була поруч у найскладніші періоди його життя. Він жалкує, що не одружився з нею, однак, як стає відомо у процесі портретування, Моллі не з тієї «породи» людей, котрі керуються емоціями. Вона багато років була заміжня за Джорджем, котрий знав про її зради і мирився із ними. Як не дивно, і героїня не збиралася розлучатися із чоловіком. У хворобі Джордж був поряд із нею та всіляко «оберегав» дружину від відвідувачів, особливо тих, із ким у неї були близькі стосунки. Час прощання із подругою приніс герою не лише душевні муки, але й творче натхнення. Клайв в уяві вибудовує складні партитури майбутнього музичного твору. Однак увесь час, коли він мав натхнення і бачення нових музичних варіацій, йому хтось заважав.

Вернон Холлідей, товариш Клайва, теж автором детально портретується. Читач дізнається, що герой був непересічним журналістом, головним редактором відомого журналу, який у момент оповіді переживав фінансову кризу. Головний редактор разом із своїм колективом мав щось вчинити, щоб врятувати видання, оскільки рада директорів збиралася звільнити керівника.

Ейдологічна складова у романі розкривається завдяки імагологічному модусу, який передбачає зіставлення головних героїв, двох протилежностей. За допомогою авторського фокусування читач знайомиться із героями: «Клайв Лінлі пізнав Моллі першим, у шістдесят восьмому, коли вони були студентами і жили одним будинком, хаотичним і хитким, у Вейль-оф-Хелті», «Вернон Холлідей прожив із нею рік в Парижі сімдесят четвертому, коли вперше потрапив на роботу в «Рейтер», а вона пописувала для

«Вога» [50, с. 2]. Із відвертої розмови між друзями стає зрозумілим, як кожен із них ставився до своєї коханки, адже вони по-різному відреагували на її смерть. Якщо для Клайва Моллі була частиною життя і він довго не міг отямитися після її смерті, то для Вернона вона була лише черговою «розвагою». Клайв «з відразою проштовхався крізь натовп і, ...зупинився, щоб оглянути друзів і знайомих, зайнятих розмовами. Здається, він єдиний відчував втрату» [50, с. 2]. Хоча говорити про об'єктивність ракурсу бачення було б недоречним, оскільки кожен із героїв проглядав ситуація із позиції «свій», що автоматично виключало правильність і доречність позиції «інший». Лише ракурс бачення наратора можна окреслити об'єктивним і таким, що претендує на істинність.

Герої порівнюються у стосунках із коханкою: Клайв був самотнім і не мав сім'ї, тому міг дозволити собі стосунки із цікавою жінкою, у той час як Вернон був одружений і тихцем зраджував дружині. Клайв був обдарованим композитором, котрий черпав натхнення у єднанні з природою. «У простоті мелодії – усе, досягнуте за життя. Не було сумнівів у тому, що уривок музики не просто чекає відкриття; Клайв творив його, допоки йому не завадили, виковував із крику птахи, використавши на користь чуйну пасивність творчо зарядженої свідомості» [50, с. 30]. Змістом життя Клайва було мистецтво, музика, що дозволяла єднання зі Всесвітом, бо саме так він міг створювати світові шедеври. Вернон же не поділяв самотності товариша і не розумів його замкненості.

Після смерті Моллі Лейн після довгих роздумів друзі обіцяють один одному допомогти, якщо хтось із них втрапить у таку ж ситуацію, як і їхня подруга: якщо один помиратиме, інший в Амстердамі позбавить його від страждань, скориставшись цілком законною в цьому місті евтаназією. «Якщо я раптом дійсно захворію, почну розпадатися, робити жахливі помилки, втрачу здатність розумно мислити, стану забувати назви предметів, забувати, хто я такий... я б хотів бути впевненим, що є людина, здатна покінчити з цим. ... Це складна справа, і я можу просити про це лише друга» [50, с. 18]. Недовго розмірковуючи, Вернон погодився виконати прохання в тому випадку, якщо друг зробить для нього те ж саме: «В студії горіло світло, однак Вернон вирішив не дзвонити у двері. На ганку він написав записку, спеціально незрозумілу, оскільки вирішив, що економка прочитає його першою, склав її вчетверо, засунув під двері і побіг до машини. «Так, але при одній умові: якщо ти зробиш це і для мене. В» [50, с. 20].

Герої проходять складний шлях від міцної чоловічої дружби до лютої ненависті та зневаги, оскільки у руки Вернона потрапляють світлини, що компрометують міністра закордонних справ Великобританії, давнього знайомого Моллі. В імагологічному ключі подається ставлення двох товаришів до однієї ситуації: Клав Лінлі вважає публікацію матеріалів прямою зрадою Моллі, тоді як Вернон міг залишитися при посаді за умови гучного скандалу і підняття тиражу журналу. «Всі не любили Гармоні, а він їй подобався. Він довіряв їй, і вона поважала його довіру. Це була їхня приватна справа. Це її світлини, вони не стосуються, ні тебе, ні мене, ні твоїх читачів. ... Якщо чесно – ти її зраджуєш» [50, с. 26]. Клайв намагався «відкрити очі» другові на те, що його використовує Джордж, котрий має намір помститися коханцям дружини.

Протягом усієї оповіді характери персонажів постають в імагологічному ракурсі. Герої часто дають характеристики один одному, що не лише портретує того чи іншого персонажа, а й визначає доміанти дієгетичного наратора. «Якщо чесно, що принесла йому, Клайву, ця дружба? Він давав – але чи отримував щось? Що їх пов'язувало? Спільною у них була Моллі, прожиті роки та звичка дружби, а у серцевині – нічого, нічого для Клайва. Поблажливо цю нерівновагу можна було пояснити пасивністю Вернона та егоцентризмом. Однак зараз, від учора, Клав бачив лише деталі загального феномену – безпринципності товариша» [50, с. 22]. Часом й інші герої додають до характеристики образів певні деталі. Наприклад, місіс Гармоні так відгукнулася про журналіста: «... душа шантажиста і моральні принципи блохи» [50, с. 41]. У романі виокремлюються мотиви «свого» і «чужого», які стають стрижневими у наративній техніці письменника. Герої часто зосереджуються на «чужому», «іншому», такому, що не піддається їхньому розумінню, тому заздалегідь неправильному, тоді як «своє» – завжди виписане у позитивному ключі. Обопільні звинувачення не дають помітити негативних рис у власному характері, на що часом вказує недієгетичний наратор. Примітним є випадок, коли у намірі створити «симфонію доби» Клайв не допомагає дівчині втекти від нападника, і, як останній боягуз, ховається в горах, лише б від нього не втекло натхнення. На його думку, мистецтво важливіше за людське життя і його власне невтручання видається йому єдино вірним рішенням у цій ситуації. Однак такий вчинок все ж не дає йому спокою і після повернення

додому він радиться із другом щодо того, що має далі робити. Свою позицію герой детально обґрунтовує, однак думки чоловіків різняться: Вернон вважає, що Клайв має піти у поліцію і розказати про все побачене. Наратор вимальовує різке протистояння двох характерів, двох світів, двох позицій, які не змогли домовитися, що й призвело до трагедії. Взаємні звинувачення приводять до краху в душах і кар'єрах героїв: Вернона звільнили з роботи, а Клайвова симфонія залишається недописаною, що викликає гнівний осуд у критики та його прихильників. Взаємна ненависть призводить до загибелі героїв, оскільки вони не можуть пробачити один одному зради. Такий ракурс бачення персонажів дає можливість зануритися у психологічний модус, осмислити характери героїв, дослідити особистість багатогранно, оскільки характер розкривається не лише в імагологічному ключі, а й носить риси «саморефлексії». Характер особистості напрочуд глибоко розкривається у межових ситуаціях, коли танатологічні мотиви стають домінантними, оскільки смерть, за І. Мак'юеном, це звільнення від страждань. Така форма розкриття ейдологічної системи виписана в постмодерністському ключі й дозволяє амбівалентно осмислити існування особистості, яка є самотньою у сучасному світі.

Одним із провідних творів Іена Мак'юена є роман «Спокута» («Atonement», 2001), де мотиви смерті – життя стають домінантними. Роман створений на основі документів з архівів Імперського військового музею, в якому митець провів чимало часу під час написання твору. Роман «Спокута» не отримав Букерівську премію, однак отримав кілька інших: премію Бі-Бі-Сі «People's Booker» (2002), премію Генрі Сміта, Національну премію спілки літературних критиків і вищу нагороду «Лос-Анжелес таймс», «Santiago Prize for the European Novel» (2004).

Критики неоднозначно оцінили роман, одні вказували на його недоліки, як-от: багаточисленні неточності в сюжеті, стилізація мистецьких зразків минулих років; інші – відзначали майстерність автора у царині форми та змісту. На думку Адама Біглі, читач отримає насолоду за трьома критеріями: «У романі присутня любовна лінія, історія війни та історія про історію, а тому твір порадує ваше серце, перевірить силу волі та дасть привід для роздумів. Це кращий роман Іена Мак'юена» [78]. На нашу думку, автор майстерно експериментує з формально-змістовою основою, іноді змішуючи непоєднуване. Наприклад, перша частина оповіді подана в дусі романтичної традиції старої Англії, де зачином слугує

епіграф із «Нортенгерського аббачтва» Джейн Остін. Читач поринає в жарке літо 1935 року, в побут англійської садиби, де кожен зайнятий лише собою, із вічно відсутнім головою родини та хворобливою господинею, що традиційно для класичного англійського роману. Для такого типу оповіді характерний мотив таємниці, усвідомлення чогось трагічного, що безперечно станеться, сугістивно навіюється читачеві уже з перших рядків оповіді. Завуальований конфлікт, трагічний випадок, неказаність – стильові константи роману.

Наративна складова роману є досить різновекторною, чому сприяє фіктивна нульова фокалізація, що є складовою постмодерної гри автора із читачем. Для хронотопу характерна внутрішня фокалізація, оскільки вся історія це продукт мислення чи уяви головної героїні роману, чи то тринадцятирічної Брайоні Толіс, чи то зрілої 77-ти річної письменниці.

Перша частина подана крізь ракурс бачення тринадцятирічної дівчинки, Брайоні Толіс, котра мешкає в просторому маєтку і має, як їй здається, хист до письменства. Дівчинка намагається поставити зі своїми кузенами, п'ятнадцятилітньою Лолою та восьмирічними близнюками П'єрро і Джексоном, власну п'єсу «Випробування Арабелли», яку написала на честь приїзду додому свого брата Леона з товаришем Полом Маршаллом. Однак постановка п'єси зірвалася, оскільки головну героїню захотіла зіграти Лола, а близнюкам зовсім не подобалося сценічне мистецтво. У цей час старша сестра Брайоні Сесілія блукає будинком із роздумами про молодого хлопця, Робі, сина прислуги, котрий повернувся із коледжу у Кембриджі і мріяв про кар'єру медика. Молоді люди знають одне одного з дитинства, однак останнім часом між ними вбачається певна прохолода. Наратор підводить читача до того, що між героями зароджується кохання, якому передують спроби відштовхнути одне одного. Погляд наратора зупиняється на моменті розбиття стародавньої вази, шматки якої полетіли у фонтан. Сесілія роздягається і стрибає за ними у воду, що Брайоні здалеку, із вікна будинку, сприймає як наругу Робі над сестрою. Брайоні не розуміє, що бачить, у монологічному мовленні вона зізнається в цьому. У її уяві зринають страшні картини: покірنا Сесілія, котра виконує забаганки Робі. Дівчинка вважає, що тільки вона здатна щось змінити. У своїх підозрах дитина утверджується ще більше, коли читає відверте послання Робі до Сесілії (хлопець досить інтимно писав про свої

почуття), сцени у бібліотеці, що сприйнята дитиною як акт насильства. Героїня в уяві вимальовує нового Робі, злого, небезпечного маніяка, котрий має владу над її сестрою. Тому логічним є те, що злочин, який здійснив невідомий по відношенню до Лоли, дівчинка приписує саме Робі, оскільки свято вірить у його провину. «Правду їй сказали не лише очі – для цього було занадто темно ... Очі лише підтвердили все те, що вона знала, всі її недавні відкриття. Правда полягала в симетрії, вона полягала в здоровому глузді. Правда вказувала зору. Тому, коли вона повторювала знову і знову, що бачила його, вона була абсолютно щира, пристрасно правдива. Але те, що вона мала на увазі, було набагато складніше, ніж здавалося оточуючим, котрі з готовністю сприймали буквальний сенс її слів» [51, с. 216].

Мотив батьків і дітей є константним у творчості Мак'юена, оскільки у кожному з його творів, де героями є діти, головна проблема полягала у відсутності батьківської опіки. У «Спокуті» головна героїня була самотня не фізично, а психологічно, оскільки вона не могла поділитися ні з ким своїми проблемами і переживаннями. Батько був завжди відсутній, мати щодня страждала від мігрені, хоча безмежно любила свою молодшу доньку, однак неналежно за нею доглядала. Мати бачила доньку ще зовсім маленькою, постійно збуджуючи у пам'яті тактильні, призабуті відчуття. Сесілія любила молодшу сестру, однак мало приділяла їй уваги, оскільки в силу вікової різниці (десять років) їхні інтереси не збігалися. Тому ситуацію з Робі Брайоні розуміє по-своєму, як може, зовсім по-дитячому. У суді дівчинка свідчить проти Робі, руйнує його життя, життя сестри і своє, а усвідомлення своєї помилки коштуватиме героїні пожиттєвої спокути. Робі потрапляє у в'язницю, Сесілія назавжди йде з дому, а Брайоні відмовляється від навчання у престижному коледжі, сублімуючись на сестринській справі.

Дослідники часом говорять про «Спокуту» як про роман, написаний для симфонічного оркестру, називаючи його справжнім «будинком із багатьма надбудовами і прибудовами» [19, с. 25]. Перша частина – своєрідний зачин, що є найдовшим у романі, переповідає історію становлення майбутньої видатної письменниці, яка все життя шукала примирення зі своєю совістю. Перша частина виписана в ідилічному модусі з вкрапленням елементів імпресіонізму, художнього напрямку, заснованому на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, переживань.

Хронотоп першої частини ущільнюється і подрібнюється на певні спалахи-враження, що зринають в уяві наратора. Для даного хронотопу характерне множинне фокусування, коли події подані крізь ракурс бачення кожного із персонажів: Брайоні, Сесилії, Робі, Емілії. У першій частині відтворено певні фрагменти, відбиті у свідомості кожного із персонажів. Кожен із героїв наче застиг в замкненому просторі, не є активним стосовно зовнішнього світу, а існує тут і зараз, наче в ізоляції. Хронотоп першої частини роману позиціонується як «остіновський» (Л. Капитанова), «садибний», оскільки родина Толісів відгороджена від зовнішнього світу, існує наче вдалині від цивілізації, куди можуть потрапити лише обрані. У даному просторі час наче зупинився: старий Хардмен ще керує візком на конях, особлива увага відводиться пейзажним замальовкам, які семантично означають топос вічності. У просторі вбачається «відчуття безкінечного, непідвладного часу чудового спокою», який іноді порушують його мешканці, котрі страждають від туги та самотності. Сам будинок відчуває кожен порух повітря та одухотворюється, зокрема господиня садиби постійно відчуває, як будинок «стискається». Емілія змальована таким-собі емпатом, здатним вбирати все, що відбувається навколо, сприймати найтонші фізичні та емоційні порухи людей, котрі знаходяться поруч. Даному хронотопу притаманна «застиглість», що характеризується поступовим занепадом і згасанням.

Стильовою особливістю першої частини є іронічний модус, який проглядається передовсім у дорослому сприйнятті дитячого мистецтва. На честь приїзду брата Леона Брайоні пише п'єсу «Випробування Арабелли», покликану «викликати не сміх, а жах, полегшення і повчання, саме в такому порядку» [51, с. 17]. Уже в ставленні героїні до свого твору закладено певний відтінок, що трактується нами як іронія. Концепт «жах» стає своєрідним маркером, що означає подальшу долю персонажа. Написання п'єси стає зачином трагедії, фінал якої буде опубліковано лише по смерті письменниці.

За різними ознаками першу частину можна ідентифікувати як зразок модернізму. «Гра з нарацією в романі відбувається в модерністській площині, де літературний текст стає життєтекстом» [19]. На нашу думку, говорити про весь текст як модерністський було б хибним і недоречним, оскільки перша частина є лише структурною складовою цілого тексту, що не може репрезентувати увесь твір.

Друга частина роману виписана зовсім у іншому модусі: Робі, відсидівши у тюрмі, потрапляє на фронт. Погляд наратора укрупнюється у момент відступу англійців зі своїх позицій у Дюнкерку. Описи війни вражають своєю правдоподібністю, переважає укрупнений план, коли кожна деталь виписана настільки, що бачиться кожен відтінок, а будь-яка дія репрезентується щосекундно. Навіть незначна деталь, що фіксується у свідомості героя, стає мотивом-символом (важка рана на тілі героя, нога хлопчика, підвішена до дерева, листи-обереги, що додавали наснаги жити, селянин на полі з собакою, що ховався від бомбардувань під деревом тощо). Висновки наратора, що трактує події крізь ракурс бачення Робі, є глобальними та пацифістськими, характеризуються певною відстороненістю, коли події сприймаються наче зі сторони, не впливаючи на емоційний стан особистості. «Гернеру прийшло в голову, що процесія на шосе нагадує стадо, що йде на бійню» [51, с. 278]. Друга частина, на відміну від першої, значно глибше та реалістичніше, описи відступу люду подані з глибокою правдоподібністю, майже повністю відсутня іронія. Постмодерністська складова у романі поступово регресує, на перший план виходять модерністські ознаки, притаманні кращим зразкам ХХ ст. (Б. Брехт, Е. М. Ремарк та ін.). Герой має серйозне поранення та постійно перебуває у глибокому стресі, що доходить до афектного стану. Біль і втрати, загибель людей уже не сприймаються ним гостро, у свідомості залишається лише один імпульс – вижити і вийти з оточення. Тому жарти Робі та його супутників у процесі відступу є підтвердженням мотиву «відсторонення», коли ситуація «межі» відключає в особистості певні функції задля збереження психіки.

Іронічний модус відсутній і у третій частині, де Брайоні замість навчання у престижному коледжі вступає на сестринські курси і потім продовжує роботу у військовому шпиталі. Через п'ять років Брайоні усвідомила свою помилку і вирішила відмовитися від навчання на користь сестринської справи. Наратор крізь ракурс бачення уже дорослої дівчини хронологічно відтворює життя героїні цього періоду: складний час навчання у шпиталі, страшні медичні будні війни, лист від батька із повідомленням про вінчання Лоли та Пола Маршалла, зустріч з Сесилією у неї вдома, де раптово опиняється й Робі. У цій частині, на відміну від попередньої, прийом відсторонення відсутній. Брайоні гостро сприймає буденність: біль молодих хлопців, що прибувають поранені з війни,

вона сприймає як власний. Наприклад, епізоди з обпаленим капралом Макінтайром, котрий переборюючи надлюдський біль, все ж помер, чи вісімнадцятирічним французьким солдатом Люком Корне, котрий отримав тяжке поранення голови і попросився з Брайоні як зі своєю нареченою, не дають сприймати історичний модус відсторонено, а викликають певні психологічні емоції не лише у головної героїні, але й у реципієнта. Ця частина характеризується вільним наративом: Брайоні пішла до станції «Ватерлоо», а Сесилія і Робі наче «розчинилися в повітрі», даючи змогу читачеві додумувати власний фінал історії.

Остання частина – це події 1999 року, коли відома романістка Брайоні Толіс святкує свій сімдесят сьомий день народження. У фіналі роману читач дізнається, що все, що ним було прочитане – це роман видатної романістки, а головні герої – Робі і Сесилія – так ніколи і не зустрілися, оскільки давно загинули. Письменниця не уточнює коли саме, читач вирішує сам, коли обірвалися життя героїв. Можливо, Робі помер від сепсису в селищі Співаючі Дюни першого червня 1940 року, а Сесилія загинула у вересні цього ж року під час бомбардувань на станції метро «Белхем» [51, с. 461]. «Але який же це фінал? Яку надію, яке задоволення може отримати від такого фіналу читач? Хто захоче повірити, що вони так ніколи і не зустрілися й не реалізували кохання? Хто захоче повірити в це – хіба якийсь шанувальник похмурого реалізму? Ні, я не можу так з ними вчинити. Я занадто стара, дуже налякана, занадто закохана у відведений мені клаптик життя. На мене насувається приплив забування, а потім – забуття. Я вже позбавлена відваги песимізму. <...> Я знаю, завжди знайдеться читач, котрий запитає: «А що було насправді?». Відповідь проста: закохані вціліли і живуть щасливо ...» [51, с. 461]. «Сконструйований ідилічний фінал для самої Брайоні постає формою самозбереження на психічному рівні» [19, с. 24]. Героїня у намаганні не втратити себе і здійснити справедливість, все життя виношує ідею написання роману, який би виправдав Робі і допоміг засудити тих людей, які або здійснили злочин (Пол Маршалл), або замовчували правду, покриваючи злочинця (Лола). «Я знаю, що не зможу опублікувати свою книгу, допоки вони живі. А відсьогодні визнаю й те, що не треба її друкувати, допоки жива я сама» [51, с. 460].

Безперечним є той факт, що жанровою особливістю роману стає психологічний модус, що передбачає використання особливого арсеналу прийомів і засобів психологічного аналізу, що

розкриваються у відповідних проявах. Психологізм твору являє собою систему художніх засобів і характеристик, які репрезентують особливості процесів, що відбуваються у свідомості, почуттєвій і підсвідомій сфері персонажів. Роман Ієна Мак'юена ґрунтується на психологічному модусі, який виходить у домінуючу позицію. Можна виокремити кілька факторів, на яких ґрунтується психологізм: імагологічний фокус, портретування крізь призму пейзажних замальовок, різновекторне фокусування тощо. Імагологічний фокус передбачає портретування певного персонажа у порівнянні з іншим, наприклад, Робі і Сесилія належать до різних соціальних груп (Сесилія – старша донька господаря маєтку, Робі – син прибиральниці), що проявляється передовсім у спілкуванні між персонажами, в установці на те, що герої не можуть бути разом. Наратором укрупнюються стосунки в обох родинах. Читач протягом оповіді дізнається, що батько Сесилії – державний чиновник, котрий постійно затримується на роботі, і, можливо, зраджує дружині. Мати Сесилії зазвичай перебуває у ліжку і часто потерпає від мігрені. Від постійної хвороби в Емілії наче розвинулися містичні здібності, оскільки «довгі години вимушеної нерухомості призвали шосте відчуття, здатність невидимими клешнями відчувати будинок, рухатися будинком невидимцем, в усе посвяченим» [51, с. 93]. У психологічному модусі вплетено кілька мотивів (мотив батьків і дітей, мотив самотності), які впливають на становлення особистості та виконують характероутворювальну функцію. Хвороба у матері, більш за все, психологічна, що давала можливість відгородитися від сімейних проблем, зфокусуватися на власних переживаннях. Про родину Робі було сказано значно менше: батько покинув сім'ю і про нього майже нічого не відомо, а мати майже весь час працювала в будинку батьків Сесилії, за що отримала від господарів маленький будиночок у подарунок.

Весь роман вибудований на протиставленнях, причому в імагологічному ключі подані усі персонажі. Найбільше укрупнюються сестри Толліс, які представляють два різні світи, два психотипи, відсутність взаємозв'язку між якими призвело до трагедії. Протиставлення двох особистісних хронотопів, кожен із яких характеризується певними ознаками (Брайоні – логічний, лінійний, впорядкований, Сесилія – хаотичний, нестримний, рішучий) призводить до взаємного непорозуміння. У протиставленні відтворено не лише характери сестер, ставлення матері до кожної з них, але й їхні помешкання. «Брайоні була з тих

дітей, котрі одержимі бажанням бачити світ упорядкованим. Якщо кімната її старшої сестри являла собою страшений бедлам, де були безладно навалені нерозрізані книги, нерозпаковані речі, ліжко ніколи не заправлялося, а недопалки з попільничок не викидалися, то кімната Брайоні була храмом божества порядку: на іграшковій фермі, що розмістилася на широкому підвіконні глибоко вмурованого в стіну вікна, було безліч звичайних тварин, але всі фігурки дивилися в одну сторону – на свою господиню, немов готувалися за її наказом дружно гримнути пісню» [51, с. 13]. Імагологічний аспект продукує трагедію, оскільки «правильна» Брайоні неправильно зрозуміла стосунки сестри і сина служниці Робі, сприйнявши кохання за наругу.

У протиставленні подаються не лише рідні сестри, Брайоні й Сесилія, але й кузини Брайоні та Лола, причетні до трагедії. На відміну від Брайоні Толліс, яка все життя пам'ятала і спокутувала свій гріх, Лола спокійно вийшла заміж за свого гвалтівника, Пола Маршалла (друга Леона Толліс, брата Брайоні та Сесилії), з яким у змові та достатку дожила до глибокої старості. Усі намагання уже дорослої Брайоні розвінчати брехню Маршаллів натикалися на замовчування та судові переслідування і лише написана нею книга уже майже перед небуттям стає лебединою піснею, своєрідною спокутою перед сестрою та її нареченим, що так і поєдналися. «Я знаю, що не зможу опублікувати свою книгу, допоки вони живі. А відсьогодні визнаю й те, що не треба її друкувати, допоки жива я сама» [51, с. 460].

Наратологічно виправданим стає наявність у тексті різновекторного фокусування, яке дозволяє зацентувати увагу на певній ознаці при портретуванні. Наприклад, у романі із різних ракурсів подається одна і та ж подія, яка у подальшому вплине на стосунки між героями, однак спочатку породжує непорозуміння між ними. Це ситуація, наприклад, коли Робі знімає взуття і шкарпетки, заходячи до будинку Толлісів. Сесилія це сприймає як особисту образу, впевнена в тому, що Робі хоче її принизити своїм гордовитим ставленням. Події бачаться крізь ракурс бачення Сесилії, тому характеризуються значною суб'єктивністю. «Робі влаштував цілу виставу: зняв черевики, які зовсім не були брудними, потім, подумав, знав ще й шкарпетки і навшпиньки із демонстративною обережністю пройшовся мокрою підлогою... вона не знала людини більш впевненої в собі, ніж Робі, і розуміла: він над нею знущається» [51, с. 42]. Однак Робі цю ситуацію бачить

з іншого ракурсу: «Нахилившись, щоб зняти брудні робочі черевики, він звернув увагу на свої шкарпетки, з дірками на пальцях і п'ятках, із запахом, і зразу ж стягнув їх. Яким же дурнем він виглядав, йдучи босоніж в бібліотеку через хол! Єдиним його бажанням було тоді зникнути звідти якомога швидше» [51, с. 111]. Відтворюючи подію різнобічно, митець створює ефект «об'ємності», глибини зображення, відтворюючи індивідуальні риси характеру і протиставляючи світовідчуття героїв. Відтворення однієї події крізь різне фокусування – стильова особливість художньої творчості Ієна Мак'юена, що призводить до актуалізації імагологічної функції.

Наративна складова характеризується лабільністю, що проявляється у частих змінах ракурсів бачення, які часом характеризуються антитетичністю. Одна і та ж подія, почасти ключова та найважливіша, у романі подається часто крізь ракурс бачення різних персонажів. Наприклад, сцена біля фонтану показана через фокусування трьох персонажів: Сесилія сприймає ситуацію із викликом, за яким вуалюються справжні почуття дівчини. Робі заляк на місці і здатен лише безмовно дивитися як героїня проявляє свою незалежність та принциповість. А Брайоні все бачиться ніби «з боку», здаля: у діях Сесилії і Робі вона бачить наругу, глумливе ставлення та безмежну владу хлопця над її сестрою. У силу свого віку та освідченості вона не може адекватно сприйняти побачене і вирішує допомогти звільнитися сестрі з-під влади «тирана». Ситуація ускладнюється після листа Робі до Сесилії та сцени у бібліотеці, які ще більше переконали Брайоні у правильності її висновків, тому логічним є те, що дівчинка звинуватила свого давнього друга у злочині, що було запрограмовано заздалегідь.

Портретування героїв у романі відбувається перехресно. Наприклад, Сесилія портретується крізь ракурс бачення закоханого у неї Робі: «Довгасте вузьке обличчя, маленький рот – якби він коли-небудь про неї взагалі думав, то міг би сказати, що у її зовнішності є щось від коня. Тепер він бачив: це своєрідна краса – щось різьблене, застигле, особливо навколо скошених скул, і трепетні ніздрі, пухкі, блискучі, як рожевий бутон, губи. Очі темні й задумливі» [51, с. 153]. Роздуми закоханого Робі характеризуються хаотичністю, нагромадженням епітетів, що відтворюють психологічний стан героя. Однак і Брайоні вбачає тваринні риси у зовнішності Сесилії, що дозволяє об'єктивно

схарактеризувати героїню, причому не лише зовнішньо, але й внутрішньо, оскільки та мала незалежний, стрімкий, вольовий характер та здатність протистояти суспільству. Адже в будь-якому хронотопі (і реальному, й ірреальному (фіктивному)) Сесилія заради справедливості відмовляється від родини, яка так несправедливо вчинила із її коханим.

Внутрішній психологізм у романі не є складним і вишуканим: при портретуванні наратор уникає однозначності та типовості, даючи можливість реципієнтові самому розібратися в ситуації та дати власну оцінку подіям. Читач має сам зорієнтуватися не лише у стосунках героїв та причинах трагедії, але й визначити ступінь вини героїні. «Правду їй сказали не лише очі – для цього було занадто темно ... Очі лише підтвердили все те, що вона знала, всі її недавні відкриття. Правда полягала в симетрії, вона полягала в здоровому глузді. Правда вказувала зору. Тому, коли вона повторювала знову і знову, що бачила його, вона була абсолютно щира, пристрасно правдива. Але те, що вона мала на увазі, було набагато складніше, ніж здавалося оточуючим, котрі з готовністю сприймали буквальний сенс її слів» [51, с. 216]. Психологізм у романі витворює імагогічну функцію, оскільки подає складну, розгалужену, суперечливу канву думок, різноманітних почуттів, переживань та емоційних реакцій, що й репрезентує внутрішній та зовнішній психологізм, що дає підстави для окреслення жанру роману як психологічного.

Часом психологізм оповіді досягається через портретування на лоні природи. Такий спосіб психологічного потрактування тексту є характерним для класичної літератури, зокрема творів романтизму та сентименталізму, де особистість портретується з урахуванням зміни стану природних стихій. Пейзажні замальовки відтворюють емоційний стан персонажа, при зміні якого міниться і стан природи. Відповідно передаються душевні хвилювання Робі, який потрапляє у полон незвіданих йому почуттів: «Небо, замкнене в квадрат вікна над головою, постійно змінювало колір в межах певного спектра: від жовтого до оранжевого; так і одні почуття самого Робі плавно перетікали в інші, раніше незнайомі, а спомини послідовно чергувалися» [51, с. 104]. Примітно, що трагедія стається у темний період доби, вночі, що традиційно є часом, коли трапляються нещастя.

Таким чином, творчість відомого сучасного британського письменника Іена Мак'юена побудована на різких

протиставленнях, що окреслює імагологічний модус твору. Наративні техніки творів різняться між собою, однак незмінним залишається тяжіння образів до амбівалентності та імагології. Наратив має різну фокалізацію, оскільки одна і та ж подія може відтворюватися по-різному, із різних ракурсів бачення. Можливість змінювати точку зору на певну подію сприяє поглибленню психологізму оповіді та ускладнює портретування персонажів. Імагологічний аспект проявляється у різкому протиставленні мотивів «свого», «правильного» і «чужого», «іншого» і, апріорі, «неправильного», що є стильовою константою творчості письменника. Ступінь правдивості в імагологічному модусі відходить на задній план, тому об'єктивність та інформативна цінність певних суджень не є достовірною та беззаперечною. Образи не є сталими впродовж оповіді, вони мають особливість еволюціонувати під дією певних чинників, передовсім при зміні об'єкту рецепції чи при зміні її суб'єктів.

4.6. Риси мультикультуралізму у романі «Не відпускай мене» Кадзуо Ішігуро

Творчість Кадзуо Ішігуро (Kazuo Ishiguro, народ. 1954 р.), наразі знаного британського письменника японського походження, виписана у мультикультурному контексті, що окреслює шар літератури, презентованої англійською мовою представниками інших національностей (Салман Рушді, Відіатхар Найпол, Бен Окрі, Ханіф Курейші та ін.). Творчість Ішігуро викликає беззаперечний інтерес серед літературознавців, оскільки це нове явище не лише в британській літературі, а й у світовому мистецтві загалом.

Мультикультуралізм у Великобританії прийшов на зміну постколоніалізму, привнісши у літературу безліч тем, котрі стосувалися національної проблематики та образності. Увага до долі людини, національне минуле ставало основними темами нової літератури. «Літературний мультикультуралізм проявляється у сумі прийомів, в індивідуальній творчій манері окремо взятих авторів, причому кожен із них представляє свій варіант, своє заломлення цього поняття» [7]. Для мультикультурних текстів характерні певні риси, що мають втілення у різних формах: загострення проблеми національної ідентичності, співвіднесення долі особистості та долі нації, проекція масштабних подій через індивідуальне фокусування, відсторонений погляд на події, стилістична оригінальність, що

характеризується синтезом на мовознавчому рівні, пошук нових, універсальних проблем, що були б близькими кожній людині. Наразі не виведено єдиної класифікації, яка б означувала цей літературний феномен, оскільки кожна із рис може проявлятися у митців різною мірою, або й зникати взагалі.

Письменники, котрі вважаються представниками «мультикультуралізму», позиціонують себе «громадянами світу», «міжнародними» письменниками. Одним із таких авторів є Кадзуо Ішігуро (Kazuo Ishiguro, народ. 1954), у творчості якого сплелися воєдино англійська і японська традиція. У його доробку є твори, сюжет яких розгортається у Японії («Там, де в димці пагорби» / *A Pale View of Hills*, 1982; «Художник хиткого світу» / *A Painter of Floating World*, 1986), під час переїзду зі Сходу на Захід («Коли ми були сиротами» (*When We Were Orphans*, 2000), під час дослідження феномену «англійськості» («Залишок дня» / *The Remains of the Day*, 1989), чи мають філософський характер («Безутішні» / *The Unconsoled*, 1995; «Не відпускай мене» / *Never Let Me Go*, 2005), де часопростір та образна система мають умовний характер.

Твір «Не відпускай мене» стає одним із найзнаковіших у творчості Кадзуо Ішігуро, визнаний кращим романом року за версією журналу «Тайм», екранізований у 2010 році. Критики неоднозначні в оцінці твору, одні дослідники вбачають потужну компаративну складову з уже відомими наразі фантастичними сюжетами («Франкенштейн» М. Шеллі, «Дивний новий світ» О.Хакслі, «Розповідь служниці» М. Етвуд, «Можливість острова» М. Уельбек) (К. Макдональд, С. Купер та ін.), інші – аналізують у контексті доби (К. Белова, А. Сидорова, Т. Селітріна та ін.) або приналежності до певного літературного напрямку, течії (І. Лобанов, А. Джумайло та ін.).

Сюжет роману носить умовний та ірреальний характер. Головна героїня, як з'ясовується згодом, не звичайна людина, вона – клон. Кеті розповідає про своє нинішнє життя, що вона – помічник донора (клона, котрий пережив операцію чи операції з виїмки органів для пересадки людині), і згадує своє минуле. Роман має три частини, кожна з яких структурується по-своєму. Автор датує час твору (1990-й рік), а навчальний корпус для клонів – Хейлшем – побудований у 50-х роках. Перша частина присвячена дитинству Кеті та її друзів Рут і Томмі, котре вони провели у Хейлшемі. У другій частині відтворено їхнє життя у Коттеджах,

старій фермі, де вони вчилися пристосовуватись до соціуму та з часом ставали помічниками донорів. В останній частині Кеті розповідає про своє справжнє життя: вона уже одинадцять років допомагає донорам, серед яких були і її друзі – Рут і Томмі, які уже померли, однак залишаються у її серці та «пам'яті».

Хронотоп роману хоча і має риси умовності, однак має і реальне підґрунтя. Наратор мандрує у підвалинах своєї пам'яті, у межах звичного для нього замкненого простору, із якого до певного часу немає виходу. Протягом оповіді героїня шукає «свій» простір, який символізує безпечність, щастя, тобто дитинство. «Те, що я зустрічаю дорогою у своїх мандрах, і зараз іноді нагадує мені Хейлшем. Скажімо, поле, над яким стоїть туман. Або, з'їжджаючи з пагорбу, бачу вдалині кут великого будинку. Або навіть просто погляд падає на тополиний гайок на узгір'ї – і думаю: ««Невже тут? Знайшла! Адже правда ж – Хейлшем!»». Потім усвідомлюю – ні, помилка, неможливо – і їду далі, думки переходять на інше» [25, с. 5]. Усі намагання віднайти «свій» простір приречені на невдачу, героїня не раз бачить його обриси, шукає його у Норфолку («загубленому краї»), але все марно, «свій» простір для неї недосяжний, що продукує її трагічний фінал. Для хронотопу характерний мотив занепаду: старий будинок міс Емілі, де вбачається запустіння, зниклий Хейлшем, «спорожнілі» малюнки Томмі через роки, крах ілюзій. Змінність світу породжує тривогу і відчуття приреченості, що підсилюється до фіналу.

Символом невідворотності та неминучості у романі стає назва твору «Не відпускай мене», що стає мотивом-мовленням із домінантним стрижнем. «Пов'язана із поетикою назви – одним із організуючих прийомів тексту – вона пронизує все романне дійство від початку до кінця, не обмежуючись цим і вписуючись у ціннісні установки автора і загальний філософський контекст доби» [7, с. 16]. Грунтуючись на екзистенційному модусі, назва твору несе кілька значень: це і назва пісні улюбленої співачки Кеті, це і символ нездійсненності мрій, це і символ закінчення життя.

Хронотоп романної форми має дуальний характер (реальний та ірреальний шар), причому лише від реципієнта залежить домінантність просторово-часового шару. Топографічно визначеними є назви графств та міст Англії: Оксфордшир, Дербишир, Уїлтшир, Дувр, Норфолк, Кінгсфілд, Уельс, однак зустрічається й простір, на карті не окреслений: Хейлшем, Котеджі, Білий особняк, Тополина ферма та все, що цей простір означає

(човен на болоті, чорний ліс, ставок тощо). Події в ірреальному просторі повторюють світ реальний: це і Розпродажі, Ярмарки, утаємничена Галерея, причому ці поняття несуть настільки значне навантаження, що стають символами інакшості «іншого» світу.

«Інакшими» себе позиціонують і головні герої твору, хоча у спілкуванні це звичайні діти зі своїми страхами і мріями. Характерно, що персонажі ідентифікуються за іменами, а їхні прізвища скорочені до однієї літери (Кеті Ш. Дженні Б., Сюзі К. та ін.), а то і зовсім відсутні, що є символом нівелювання особистості. Така ономастика уже зустрічалася у світовій літературі, передовсім в антиутопічних полотнах, що передбачає негативне ставлення суспільства до кожної окремої особистості (наприклад, літера і номер у романі «Ми» Є. Замятіна).

Простір у романі із розвитком сюжету має здатність до розширення: спочатку це Хейлшем, потім – Котеджі, шпиталі, дорога і власне авто, що стає заміном дому та особистого простору. Але у майбутньому через монологічне мовлення героїні стає зрозуміло, що простір раптово звузиться, оскільки вона «мріє» опинитися у шпиталі та віднайти спокій, ставши донором. Трагічним вбачається фінал роману, оскільки пейзаж, мірило душевного стану персонажа, вималюваний у трагічних тонах. Героїня стоїть край дороги, бачить як вітер несе сміття через поле, мріє побачити постать Томмі вдалині, плаче: «Я думала про сміття, про ляскаючі пакети на гілках, про «берегову лінію» зі всякої всячини, що застрягла в колючому дроті, і, прикривши очі, уявила собі, що сюди викинуто все втрачене мною, починаючи з дитинства, і тепер я стою якраз там, де потрібно, і якщо терпляче почекати, то на горизонті над полем з'явиться крихітна фігурка, почне поступово зростати, поки не виявиться, що це Томмі, і тоді він помахав мені, можливо, навіть прокричить що-небудь. Далі фантазія не пішла, тому що я їй не дозволила, і хоча по моїх щоках котилися сльози, я не плакала і, в основному, тримала себе в руках. Просто постояла ще трохи, потім повернулася до машини і сіла за кермо, щоб їхати туди, де мені належить бути» [25, с. 250]. Фінальна сцена у романі є символічною і такою, що генерує моральну катастрофу героїні. Вона зрікається свого кохання, дає «завершити» усім, кого знає, і приречено повертається до свого існування, яке стає ілюзією життя.

Образна система продукується в імагологічному руслі, що передбачає дуальність культур: характери героїв вибудовуються на

протиставленні (Рут із її «вибуховим» характером репрезентує західну традицію, сумлінна Кеті – східну), однак у фіналі домінує східна традиція, оскільки герої добровільно виконують своє призначення (віддають своє життя задля існування інших).

Для японської культури характерний мотив відірваності від своїх коренів, що спричиняє самотнє існування особистості. Герої роману з'являються нізвідки, і тихо зникають, не залишаючи по собі пам'яті. Примітно, що портретні характеристики героїв не виписані, укрупнюються лише певні риси характеру, за якими герої різняться між собою. Томмі бачиться прямолінійним, в дитинстві трохи нервовим хлопчиком, котрий спокійно сприймає своє призначення. Рут портретується примхливою дівчинкою, для якої почуття інших нічого не варті. Кетті, крізь ракурс бачення якої подається оповідь і позиціонуються персонажі, змальовується старанною, правильною героїнею, у фіналі стомленою від життя. У кожного із героїв укрупнюються їхні первинні риси, тоді як візуальна складова залишається поза сюжетом.

Дієгетичний наратор у дієгетичній ситуації подає історію крізь власний ракурс бачення, тому для оповіді характерна психологічна суб'єктивність. Наприклад, Кеті не усвідомлює, що Рут протягом усього життя намагалася завадити їхнім стосункам із Томмі, не сказала нічого у своє виправданні перед «втечею» із Котеджів. У романі існує ефект замовчування, коли герої говорять правду, але якимось однобоко або не у повній мірі. Із самого початку читач поринає у життя приватної школи, яка ближче до фіналу стає моторошним символом «іншого» дитинства. У романі відсутній мотив сімейних цінностей, герої не ведуть бесід щодо своїх батьків чи хоча би якихось рідних, не будують планів щодо майбутнього. Єдине, що вони усвідомлюють, це невідворотність майбутнього. Відсутність мотиву сім'ї, що є мірилом моральних цінностей, актуалізує антиутопічні мотиви, оскільки у суспільстві майбутнього сімейна тематика нівелюється.

Для художнього простору твору характерний принцип замовчування, що актуалізує мотиви таємниці. Наратор користується певними лексичними конструкціями, евфемізмами, які допомагають приховати справжню сутність речей. Наприклад, операція з видалення органу називається першою, другою, третьою «виймками», доглядальниця – помічник донора, смерть – це «завершив, поставив крапку, закінчив». Стосунки між героями теж певним чином замовчуються, зокрема про кохання Кеті і Томмі ніде

не говориться прямо, однак із їхніх вчинків зрозуміло, що між ними є почуття. Це стає зрозуміло у фінальних сценах, коли після вибачень Рут Кеті починає несамовито ридати [25, с. 308]. Такий прояв почуттів для героїні, носія східної філософії, для якої служіння вищій ідеї є беззаперечним, не є характерним.

Мотив обов'язку стає домінуючим у романі, героїня з гордістю констатує, що вона справно виконує свою роботу. «Погоджуюсь, зараз уже, напевно, хвалюся. Але це багато для мене важить – відчуття, що я добре роблю свою справу, особливо ту його частину, де повинна допомогти донору залишатися в категорії "спокійних"» [25, с. 10]. У своїх міркуваннях Кеті горда з того, що «вони» схвалюють її старання: «Так що я не заради хизування кажу. Але все-таки я точно знаю, що вони задоволені моєю роботою, і я сама в цілому теж задоволена» [25, с. 9]. Кеті має підтримувати донора доти, доки він зможе віддавати себе для трансплантації. Така ж доля очікує й Кеті, вона майже мріє «поставити крапку у кінці року буде, мабуть, у самий раз» [25, с. 11]. Примітно, що дітлахи змалечку знали про своє призначення, вони старанно вчилися, багато часу приділяли мистецтву, зокрема літературі та живопису. Ще із Хейлшема діти усвідомлювали, що вони не зможуть займатися ніякою справою, навіть робота в супермаркеті була для них недосяжною. Лише Рут, що є втіленням західної філософії, бачила себе працівницею офісу, що стало у роману символом нездійсненого майбутнього.

Для роману характерний синтетизм, оскільки у тексті тісно переплелися ознаки реалістичних, модерністських, та постмодерних традицій. «Ішігуро, відштовхуючись у своїй творчості від соціально-культурного варіанта мультикультуралізму, приходять до його філософських начал, близьких до поетики постмодерну: зіткнення як спосіб зрозуміти Іншого, взаємодія з Іншими і у процесі такої взаємодії, зрозуміти і віднайти себе» [7]. Постмодерні тенденції вбачаються у хронотопічній складовій, що має фантастичні риси, ейдологічній, що передбачає нівелювання кожної окремої особистості, на формальному рівні, де зміщуються різні просторові шари і в домінуючу позицію виходить особистісний хронотоп, здатний до звуження.

У роману канву влітаються і модерністські тенденції, такі як: концепція цілісного характеру, автора-наглядача, використання прийомів експліцитного оповідача, непрямой мови, прийом відсторонення автора від літературної дійсності, фрагментарне

викладення подій. Реалістична традиція у романі постає у послідовності розгортання сюжету, фінальному розкритті таємниці, приховуванні певних істин, відомих герою і автору, підвищеній деталізації. Просторовий континуум твору наповнюють деталі, що мають значний сенс на змістовному рівні та творять причинно-наслідкові зв'язки, породжуючи його фінальну цілісність.

Деталізація часопростору проявляється на різних рівнях: на емоційному, імагогічному, характерологічному. На предметному рівні деталізація відбувається скупко і поодинокі, однак завжди значимо. Наприклад, у романі наявні предмети-символи, що замінюють героям реальне життя: це і касета із записом пісні Джуді Бріджуотер, котра навіювала Кеті незрозумілі почуття нездійсненності, це і пенал Рут, що символізував її «винятковість» (наче подарований однією із опікунів), блакитна улюблена футболка Томмі, його малюнки фантастичних персонажів тощо.

Пейзажні замальовки, що є структурними елементами часопростору, в тексті представлені досить мало і передовсім тоді, коли головна героїня згадує значні віхи зі свого дитинства. Наприклад, читач знайомиться із Томмі під час футбольного матчу, коли однокласники не взяли його до команди. Томмі не потретьється належним чином, в основу портрету винесені його почуття та подаються певні деталі, зокрема нова футболка героя. Пейзаж у романі стає фоном для розгортання подій, маркером для певної події. Так, Томмі вперше постає перед читачем на залитому дощем футбольному полі, де трава стала чорною від багна, а хлопчина, над яким знущаються однолітки, не взявши останнього в команду, прийшов на гру в улюбленій футболці. У читача формується певне попереднє ставлення до героя, що передбачає безліч запитань, на які важко знайти відповідь.

Пейзаж, прикритий туманною завісою, один із основних мотивів японського живопису, у романі стає домінуючим мотивом і стає символом незрозумілості, примарності світу, його тлінності та невизначеності. Однією із основних функцій пейзажу стає здатність вказувати на характер роздумів чи сумнівів героя. Пейзажні замальовки особливо яскраво виписані у фіналі роману, оскільки саме вони передають емоційний стан персонажа. Коли Кеті дізналася про «завершення» Томмі (примітно, що слово «смерть» у тексті не вживається), вона дозволила собі «розкіш»: поїхала до Норфолку, що у свідомості вихованців Хейшейму вважався загубленим краєм, або місцем, де знаходяться загублені

речі. «Можливо, мені просто захотілося глянути на ці пласкі пусті поля і величезне сіре небо. У якийсь момент я зрозуміла, що їду дорогою, на якій ніколи не була, і десь півгодини я не знала, де знаходжуся, та і не бажала знати. Одне за одним тяглися пласкі поля без усіляких прикмет і практично однакові – хіба що де-інде випурхне з борозни, почувши шум мого мотора, зграйка птахів.. Від дороги простягалася велика рілля. Мене відділяв від неї паркан із колючого дроту... По всій довжині паркану... застрягло всіляке сміття. Наче уламки, які хвилі викидають на морський берег; вітер, мабуть, гнав все це дуже довго, поки на шляху не зустрілися ці дерева і дві нитки дроту» [25, с. 349]. Героїня, не усвідомлюючи своїх почуттів, відтворює їх через картини зовнішнього світу, де привабливість реального світу – певне мірило моральних цінностей.

Часопростір роману, в якому реально існує головна героїня, перетинається із особистісним хронотопом, внутрішнім «я» героїні, для якого характерні такі ж мотиви, що і для зовнішнього. Так, константними стають мотиви постійного шляху, переїзду, втечі, повернення додому, пошук героєм свого «я» у непостійному просторі. «Поєднанням реальної та перцептуальної площин художнього простору даного роману Ішігуро спрямовує читацьку рецепцію до одного з найскладніших питань сучасності – сенсу буття звичайної людини» [22, с. 194]. На думку української дослідниці Н. Ю. Жлуктенко, просторові мотиви стають своєрідними маркерами індивідуального стилю автора, зокрема «низові» локуси більшості ретроспективних епізодів, нав'язливі емотивні стани, а також гіпертрофоване почуття обов'язку» [22, с. 194].

У часопростір роману вплітається потужний міфопоетичний рівень, який проявляється передовсім у міфологемах дому, що має своє представлення й у англійській, й у японських культурах та позиціонується по-різному. Оберегом дому у європейській культурі стає жінка-мати, тоді як у японській культурі домінантним є чоловіче начало. У структурі міфологеми дому константний мотив будинку-пам'яті [70], що існує у спогадах героїв та репрезентує не лише матеріальну але й духовну площину існування персонажа. Нерідко у творчості митця даний мотив, «втрачений щасливий світ минулого – світ будинку дитинства – символічно «матеріалізується» у лейтмотивний образ коробки, скрині, ящички з таємними скарбами, які герої безуспішно шукають» [18, с. 37]. Таким символом будинку-пам'яті у романі стає скринька зі «скарбами» Кеті, оскільки саме в ній зібрані всі дорогі серцю речі, що стають уособленням її «коренів» та ідентичності.

Протиставлення культур відбувається на різних часопросторових рівнях та окреслює екзистенційний модус особистості. У романі домінантними стають екзистенційні мотиви туги, втрати, самотності особистості. Мотив ностальгії стає у романі особливо значущим, несе особистісне і універсальне значення, знаменує тугу за минулим. Туга за втраченим для Кеті – особисте переживання, яке наближається до універсального за рахунок зіставлення із переживаннями інших людей.

Туга притаманна різним героям твору, не лише вихованцям Хейшлему, але й опікунам та Мадам, котрі представляють «реальний» світ. Доля кожного із персонажів заздалегідь визначена: «клони» змалечку програмуються для виконання обов'язку, роль же опікунів – готувати їх до цього. Герої іноді намагаються зійти зі свого шляху, однак не можуть, оскільки у кожного є певне «призначення». Персонажі приймають долю і виконують свій обов'язок, що характерно для східної культури.

Невідворотність долі актуалізує у даному романі ознаки притчі, оскільки у творі наявні її основні риси: взаємозв'язок двох площин (реальної і універсальної), підпорядкованість авторській ідеї всього твору. Образ головної героїні статичний, вона справно виконує свою роботу, не маючи думок щось змінити. Героїня покійно несе свій тягар, втрачає близьких, невмолимо йде до завершення. Вона нічого змінити не хоче та і не може. Всі з часом опиняться там, звідки немає вороття, протиріччя між героєм і буттям має узагальнений характер та є неминучим для людини.

* * *

У сучасному літературознавстві наразі досить актуальними стають проблеми наратології, що репрезентують різноманітні способи відтворення тексту. Сучасні наративні стратегії дають можливість амбівалентно розглядати художній текст, «нейтрально» проникати у внутрішній світ персонажів, незалежно спілкуватися із читачем, співіснувати з ним, вступати у полеміку. Можливість змінювати точку зору на описувану історію чи її фрагменти сприяє заглибленню в сюжет, ускладнює психологічний портрет персонажів, робить хронотоп твору об'ємним, цікавим для спостереження та «занурення» в нього. Саме погляд «з боку» стає у сучасних романних формах тим фактором, який щонайглибше проникає у конфлікт твору, а також дозволяє осмислити текст

амбівалентно, із різних ракурсів бачення. Твори сучасних митців почасти виписані у нових техніках, де константними стають певні аспекти наратології.

Визначальними в оповідних стратегіях стають жанрово-стильові тенденції, що окреслюють межі художнього твору. Не претендуючи на остаточність, визначаємо жанр як тип художньої структури, в основу якого покладено певний жанровий зміст (точку зору на світ, концепцію світосприйняття), що має певне жанрове наповнення (тематику, проблематику твору, авторську позицію, тенденцію, пафос, конфлікт, образну систему, сюжетно-композиційні особливості, форму оповіді). Жанровий зміст може втілюватися не лише у творчості певного письменника, але передавати світогляд літературних угруповань (літературного напрямку, течії, художньої системи). Невід'ємною складовою жанрового змісту є наявність жанрової домінанти, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанрові домінанти утворюють основу структури жанру, визначають особливості функціонування й взаємозв'язку різних жанрових компонентів. Однак, аналізуючи романну форму необхідно враховувати й стильові особливості, що є поєднанням не лише мовних (носіїв стилю), але й надмовних елементів (стилеутворювальних факторів). Стильові константи та домінанти у поєднанні з жанровими складниками витворюють певний індивідуальний малюнок, визначальний при нарації.

Особливо значущою в оповіді є позицію наратора, що має структурний характер. Ми констатуємо триєдину структуру нараторського світобачення у романі, що проявляються на різних рівнях: ракурс героя, ракурс автора, ракурс «дійсності» (А. Есалнек), для яких характерна ієрархічна залежність. Домінантним у структурі твору стає голос автора, що часом збігається із голосом героя, однак може і різнитися, якщо герой є самостійною одиницею, з детальною біографією та життєвою позицією. Дана ознака характерна передовсім для «проблемного» романного героя, що протистоїть соціуму, має стійку життєву позицію та сповідує відмінні від автора ідеали. Ракурс «дійсності» є третім наративним шаром оповіді, від якого залежить імагогічний аспект, що витворюється саме крізь світовідчуття другорядних героїв, позиція яких іноді передає жанровий зміст твору. У літературі кінця ХХ століття саме формальний чинник стає тим фактором, що виформовує складні романні структури. У кожному з текстів ракурси бачення витворюють певну систему, елементи якої

перебувають у складних взаємозв'язках. Наприклад, голос автора поступається голосу романного героя, котрий відтворює власний художній світ (І. Мак'юен «Спокута», Г. Лі «Вбити пересмішника»).

Важливою при окресленні оповідних стратегій стає часопросторова складова, що дозволяє систематизувати романні форми постмодерного періоду. Дослідники неодноразово дискутували щодо хронотопу жанрових форм загалом, створюючи власні класифікації (Ю. Лотман, В. Хализев, М. Бахтін та ін.). Літературознавці вдаються до розподілу художнього часу і художнього простору, виокремлюючи види художнього простору (побутовий, фантастичний, замкнений, реальний, близький тощо), часу (біографічний, історичний, добовий, сезонний), однак єдиної часопросторової класифікації не існує й наразі. Ми окреслюємо хронотоп художнього твору як один із чинників наративних стратегій, оскільки саме місце і час впливає на перебіг подій, саме хронотоп є тим наративним акцентом, котрий впливає на читацьку інтенцію.

Романні форми кінця ХХ – початку ХХІ століття розвиваються за власне іманентними наративними принципами, оскільки кожен із авторів цього періоду виформовує власний неповторний авторський міф із властивими безпосередньо йому канонами. Кожен із авторів є особистістю, що втілює власні принципи світобачення, кожен із митців бачить світ по-своєму, що і намагається відтворити у своїх творах. Однак попри значне тематичне розмаїття у творчості митців кінця ХХ – початку ХХІ століття, все ж можна простежити певні наративні тенденції.

Хронотопічна складова у романних формах періоду порубіжжя досить різноманітна. Часом художній простір твору формують кілька особистісних хронотопів, що поєднуючись, витворюють неповторний авторський стиль. Наприклад, у романі «Колекціонер» Джона Фаулза органічно поєднано два типи особистісних хронотопів, що формують особистість персонажа. Кожен із цих хронотопів є замкненим і обмеженим, проте – перебуває у динаміці, оскільки характери героїв протягом оповіді зазнають змін, а самі герої морально деградують. Розкриттю особистісного хронотопу сприяє формальна складова твору, що відтворений у формі щоденника. Така форма твору дозволяє поглянути на події через ракурс бачення обох персонажів і відзначити певні відмінності у їхньому світовідчутті. У два

особистісних часопростори органічно вплітаються й інші типи хронотопів (особистісний, історичний, соціально-побутовий), що сприяє глибшому осмисленню дійсності.

У романних формах початку ХХІ століття особистісні хронотопи підсилюються і укрупнюються. Хронотоп твору загалом витворюється у хронотопах героїв, які детально вимальовуються. Особистісні часопростори стають доміантними у романі, оскільки кожен із персонажів живе у власному, тільки для нього характерному просторі, що має свої закони та моральні орієнтири. За таким принципом вибудовані романи Дж. Барнса, де формальна складова витворюється за принципом «talk show» з характерними ознаками ризомності, що ґрунтується на позаструктурності та нелінійності формування художньої цілісності. У таких модифікаціях у художній простір вклинюється безліч голосів, які чують одне одного і мають на меті знайти відповіді на певні запитання. Для таких різновидів характерна ретроспекція, що репрезентується численними персонажами, перехресне та самопортретування, що ґрунтується на суб'єктивності персонажів.

У літературі періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття константними стають історичні хронотоми, що перебувають у тісному взаємозв'язку із соціально-побутовими. Наприклад, у романі «Повітряні змії» Ромена Гарі детально промальовується історичний хронотоп, а формальна складова характеризується ретроспекцією, оскільки сюжет подається через ракурс бачення героя, носія «історичної пам'яті», наділеного певними чеснотами, та такого, що викликає довіру у читача.

Часопростір у дитячій літературі цього періоду є різноплановим: він може бути і реальним, тобто таким, де немає вкраплень фантастики чи містики (Г. Лі «Вбити пересмішника»), але може бути й ірреальним, таким, де реальність межує з надреальним, позасвідомим, містикою, фантастикою, оніричністю, метафізикою тощо (Р. Дал). В останніх – зазвичай мова йде про екзистенцію самотньої особистості, яка від безвиході може існувати в іншому, кращому для неї світі («Матильда», «Джеймс і гігантський персик» Р. Дал), або отримати нагороду за свої чесноти («Чарлі і шоколадна фабрика» Р. Дал).

Константними у літературі означеного періоду стають романні форми із доміантним фантастичним хронотопом, який втілюється у різних варіаціях. Наприклад, фантастичний хронотоп у творчості Ф. Пальми поєднується із псевдоісторичним хронотопом

Англиї межі XIX-XX століть. Поряд із реально існуючими особистостями (Герберт Веллс, Брем Стокер, Джек Різник, Людина-Слон) в авторський міф вплетено безліч вигаданих персонажів (Ендрю Харрінгтон, Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Гілліам Мюррей, Том Блант та ін.), що детально портретизуються та вписуються у поданий історичний період. Жанровою домінантою стає фантастика, що доходить рівня концепта, що передбачає синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанроутворювальних чинників, і дозволяє віднести даний зразок до рівня пригодницької фантастики. Фантастичний хронотоп твору несе значне смислове навантаження, актуалізуючи філософську складову. Наративна складова романів даного типу характеризується неоднорідністю, що передбачено передовсім ірреальністю хронотопу. В основі наративного бачення лежить ракурс автора, оскільки саме з цієї просторової площини подаються події і твориться індивідуально-авторський міф.

Романні форми сучасної американської літератури, передовсім літератури, удостоєної різних літературних премій, тяжіють до реального хронотопу, детально виписаного та легко пізнаваного. Великі жанрові форми цього періоду можуть мати подрібнений хронотоп, коли одна романа форма складається із кількох частин, що поєднані між собою за допомогою героя («Олівія Кіттерідж» Е. Страут) чи певної ідеї («Історія світу...» Д. Барнс). У сучасній літературі вбачається повернення лінійного сюжету у художній твір (Донна Тартт).

Оповідні стратегії проявляються й на рівні жанрових та стильових тенденцій. Жанрово-стильовими маркерами цього періоду стає комплекс мотивів, які у структурі тексту тісно переплітаються, виформовуючи неповторний стиль певного автора. Попри значну стильову відмінність у доробках представників цього періоду, все ж можна окреслити певні мотиви, що стають константними. Це передовсім екзистенційні (життя – смерті, верху – низу, самотності, душі, Заходу – Сходу, сенсу буття, кохання, занепаду, згасання), соціальні (дружби, взаємодопомоги, справедливості, толерантності, расової нерівності), історичні («історичної пам'яті», традиції, звичаїв), психологічні (жертвості, спокути, добра-зла, божевілля), що у творчості деяких авторів доходять рівня символу. Наприклад, у творчості Р. Гарі символ повітряного змія виходить із мотивів «верху – низу», «життя – смерті» і стає яскравим втіленням свободи, мрії, що по-різному

бачиться кожним із героїв. Мотив співвідношення мрії і реальності, ширше «верху – низу», «життя – смерті», подається через історії життя всіх героїв роману та країни, континенту загалом.

У сучасних романних формах важливим є не стільки те, що лежить в основі сюжету, а те, як цей текст конструюється. Наративні техніки творів різняться між собою, однак незмінним залишається тяжіння образів до амбівалентності та імагології. Наратив має різну фокалізацію, оскільки одна і та ж подія може відтворюватися по-різному, із різних ракурсів бачення. Можливість змінювати точку зору на певну подію сприяє поглибленню психологізму оповіді та ускладнює портретування персонажів. Імагологічний аспект проявляється у різкому протиставленні мотивів «свого», «правильного» і «чужого», «іншого» і, апріорі, «неправильного», що є стильовою константою творчості багатьох письменників цього періоду. Ступінь правдивості в імагологічному модусі відходить на задній план, тому об'єктивність та інформативна цінність певних суджень не є достовірною та беззаперечною. Образи не є сталими впродовж оповіді, вони мають особливість еволюціонувати під дією певних чинників, передовсім при зміні об'єкту рецепції чи при зміні її суб'єктів. Для романних форм початку ХХ століття стильовою особливістю твору стає різка зміна фокалізації, що дозволяє інтерпретувати вчинки, характери, стосунки між героями із взаємовиключних позицій. Наратор, чи дієтичний, чи недієтичний ставить безліч запитань, на які не дає відповіді.

У романних формах цього періоду вбачається міжжанрова дифузія, коли літературний твір зближається з іншими видами мистецтва, зокрема з кінематографічним. Наратив у таких творах подрібнений, розбитий на частини, що нагадує телевізійний серіал чи телепрограми, де сюжет відтворюється багатогранно та укрупнено. Для даного типу роману характерне залучення інтермедіальності, оскільки безліч сцен мають міждисциплінарний характер (колористика, сцени укрупненим планом, детальне портретування, алюзії на уже існуючі мистецькі зразки), що уможлиблює відтворення даного літературного зразка в інших видах мистецтва.

У наративне полотно романних форм кінця ХХ – початку ХХІ століття органічно вплітається інтертекст, зокрема історія кохання у романі Р. Гарі нагадує стосунки Наполеона та пані Валуєвської, Жорж Санд та Шопена, що випикується текстуально.

Головні герої асоціюються із персонажами Дон Кіхотом та Санчо Пансою М. де Сервантеса, Гамлетом В. Шекспіра і доповнюють когорту «божевільних» та «дивних» персонажів. Д. Тартт часом звертається до Ч. Діккенса, Ф. Достоевського, а її романний герой нагадує персонажа саги Дж. Роулінг Гаррі Поттера тощо.

Для романних форм початку ХХІ століття характерний вплив інтермедіального модусу. Наприклад, для прози Д. Барнса є константним залучення іншого тексту, наприклад, сучасної музики, що слугує додатковим засобом портретування персонажа та акумулює жанровий зміст твору загалом. Такі наративні техніки дозволяють глибше осмислити добу, сучасну культуру, психологію особистості, а художні прийоми – поглиблюють філософське наповнення творів, розширюють можливості наратора, активізуючи інтелектуальні здібності читача.

Поширеним явищем у літературі даного періоду грає гра, що проявляється на різних рівнях художнього тексту. Автор-деміург грається і з героями, і з сюжетом, і з читачем, вводячи останнього в оману. Наратор, який може бути і дієгетичним і недієгетичним, подає події різнопланово, крізь іронічне фокусування та позиціонується поза часом і простором. Зазвичай головні герої у літературі означеного періоду під дією внутрішніх та зовнішніх чинників проходять певний етап становлення, що передбачає усвідомлення власного «я» та свого місця у суспільстві. У романних формах цього періоду спостерігається тенденція до ліризації, що увиразнює індивідуальний хронотоп та підсилює особистісне начало в процесі еволюції. Автор часто зливається з героєм, утворюючи конструктивний тандем, що увиразнює голос дієгетичного наратора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Анисимов М.* Ромен Гари, хамелеон / М. Анисимов ; [пер. с франц. Е. В. Гаврилова]. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2007. – 640 с.
2. *Бабицкая В.* «Щегол» Донны Тартт: время ничего не значит / В. Бабицкая // Донна Тартт. Щегол. [Пер. с англ. А. Завозовой]. – М.: АСТ: Corpus, 2014. – 832 с.
3. *Бальбуров Э. А.* Взаимодействие художественного и философского слова в аспекте дискурса / Э. А. Бальбуров // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 46–51.
4. *Барнс Д.* Как все было: Роман / Джулиан Барнс; Пер.с англ. И. М. Бернштейн. – М.: ООО «Изд-во АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 252 с.
5. *Барнс Д.* Любовь и так далее: Роман / Д. Барнс; Пер. Т. Ю. Покидаевой. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 284 с.
6. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
7. *Белова Е. Н.* Категории «пришлого» и «настоящего» в романной прозе Кадзуо Исигуро / Е. Н. Белова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». – 2010. – №2. – Волгоград, 2010. – С. 180–183.
8. *Бернадська Н. І.* Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спеціальність 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. І. Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
9. *Бовсунівська Т. В.* Основи теорії літературних жанрів: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.
10. *Гари Р.* Воздушные змеи / Ромен Гари [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.e-reading.club/chapter.php/13685/1/Gari_-_Vozdushnye_zmei.html
11. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: в 2т. / Г. В. Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999.
12. *Гиршман М. М.* Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности / М. М. Гиршман, Н. Р. Лысенко // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск: Изд. Свердловского гос. пед. инс-та, 1988. – С. 36–43.
13. *Гиршман М. М.* Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.

14. *Гурина Т. Л.* Культурно-исторические реминисценции в романе Р. Гари «Воздушные змеи» / Т. Л. Гурина // Вестник ВолГУ. – Серия 8. – Вып.5. – 2006. – С. 137–141.
15. *Дал Роальд.* Джеймс і гігантський персик [текст] / Роальд Дал. – К.: вид. «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2010. – 224 с.
16. *Дал Роальд.* Матильда [текст] / Роальд Дал. – К.: вид. «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2010. – 272 с.
17. *Дал Роальд.* Чарлі і шоколадна фабрика [текст] / Роальд Дал. – К.: А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2005. – 240 с.
18. *Джумайло О.* За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980-2000 / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – №5. – С. 7–45.
19. *Дроздовський Д. І.* Наративні стратегії в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна: між «уявним» та «реальним» // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. – Випуск 181. – Том 193. – 2012. – С. 22–27.
20. *Женетт Ж.* Введение в архитекст / Ж. Женетт // Фигуры: в 2 т. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
21. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. / В. М. Жирмунский. – М.: Наука, 1977. – 407 с.
22. *Жлуктенко Н. Ю.* Топос у романах Казуо Ішігуро / Н. Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. Зб. наук. праць. – Вип. 26. – К.: КНУ; ВД Дмитра Бураго, 2010. – С. 191–195.
23. *Зельвенский С.* «Щегол» Донны Тартт [Електронний ресурс] / С. Зельвенский. – Режим доступу: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/the-goldfinch-donny-tart/>.
24. *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2003. – 87 с.
25. *Исигуро К.* Не отпускай меня: Роман / Кадзуо Исигуро; [пер. с англ. Л. Мотылева]. – М.: Эксмо; Спб.: Домино, 2006. – 352 с.
26. *Іванюк Б. П.* Жанрологічний словник: Лірика / Б. П. Іванюк. – Чернівці: Рута, 2001. – 92 с.
27. *Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 496 с.*
28. *Кисіль К.* 11 вражень від «Щигля» Донни Тартт [Електронний ресурс] / Ксенія Кисіль. – Режим доступу: <https://ksenyak.wordpress.com/2015/08/05/books-donna-tartt-goldfinch/>
29. *Козій О. Б.* Роль художньої деталі у романі Тартт Д. «Щиголь» / О. Б. Козій // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. – 2015. – №8 (11). – С. 76–88.
30. *Корман Б.* Изучение текста художественного произведения / Борис Корман. – Л.: Просвещение, 1972. – 110 с.

31. Крошнева М. Е. Теория литературы: учебное пособие / М. Е. Крошнева. – Ульяновск: УлГТУ, 2007. – 103 с.
32. Кузовлев В. П. Английский язык: книга для чтения (6 класс) / В. П. Кузовлев. – М.: Просвещение, 2005. – 94 с.
33. Кумыш С. Что скрывает тишина. [Электронный ресурс] / С. Кумыш. – Режим доступа: <http://www.profile.ru/obsch/item/89804-что-скрывает-тишина>
34. Кучерская Майя. «Щегол» Донны Тартт / М. Кучерская // PSYCHOLOGIES/ – 2015. – №1. – С. 30.
35. Кушнірова Т. В. Проблемні питання типології роману в літературознавстві / Т. В. Кушнірова // Мандрівець. – 2011. – №1. – С. 53–57.
36. Кушнірова Т. В. Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства / Т. В. Кушнірова // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Харків: ППВ «Нове слово», 2010. – Вип. 1 (61). – Ч.2. – С. 168–175.
37. Кушнірова Т. В. Інтерпретація категорії «жанр» у сучасному літературознавстві / Т. В. Кушнірова // Рідний край. – №1 (20). – 2009. – С. 108–111.
38. Кушнірова Т. В. Особливості функціонування категорії «стиль» у філологічній науці / Т. В. Кушнірова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка: Філологічні науки. Випуск 20. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – С. 330–335.
39. Кушнірова Т. Романні обрії російської літератури першої третини ХХ століття: [монографія] / Тетяна Кушнірова. – Полтава: Вид. Шевченко Р. В., 2012. – 352 с.
40. Лейдерман Н. Л. Стиль литературного произведения (Теория. Практикум) / Н. Л. Лейдерман, О. А. Скрипова. – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2004. – 184 с.
41. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
42. Лесин В. М. Литературоведческие термины: Справочник / В. М. Лесин. – К.: Рад. шк., 1985. – 251 с.
43. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
44. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
45. Лі Гарпер. Вбити пересмішника: Роман / Гарпер Лі; Пер. з англ. Тетяни Некряч. – К.: КМ Publishing, 2015. – 384 с.
46. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т.: / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К.: Академія, 2007. – 608 с.
47. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка]. – К.: «Академія», 2006. – 752 с.

48. *Лотман Ю. М.* Статті по семиотике культури и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
49. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
50. *Макьюэн Иэн.* Амстердам / Иэн Макьюэн. – М.: Росмэн, 2003. – 192 с.
51. *Макьюэн Иэн.* Искупление / Иэн Макьюэн. – Москва: ЭКСМО; Санкт-Петербург: Домино, 2007. – 464 с.
52. *Мацевко-Бекерська Л. В.* Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу / Л. В. Мацевко-Бекерська // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. – Випуск 4.8. – Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2011.
53. *Мацевко-Бекерська Л. В.* Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології: [монографія] / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 408 с.
54. *Михед Т. В.* Роалд Дал / Т. В. Михед // Історія зарубіжні літератури ХХ ст.: навч. посіб. / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 496 с.
55. *Михилёв А. Д.* Французская сатира второй половины ХХ века: Социально-идеологический аспект и поэтика. – Х.: Высшая школа, 1989. – 189 с.
56. *Науменко А.* Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики) / А. Науменко. – Вінниця: Нова Книга, 2005. – 416 с.
57. *Николюкин А. Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин. – Москва: Интелвак, 2001. – 1600 с.
58. *Пальма Феликс.* Карта времени / Феликс Пальма. – М.: Corpus, 2011. – 640 с.
59. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. – 330 с.
60. *Романова А.* Ромен Гари: жизнь еще впереди? (круглый стол) [Електронний ресурс] / М. Табак, А. Романова, С. Фрумкіна, М. Горбачова, І. Странцова, К. Тарасова, Д. Бондарчук // Иностранная литература. – 2001. – № 12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/stol.html>.
61. *Сакулин П. Н.* Филология и культурология / П. Н. Сакулин. – М.: Высш. шк., 1990. – 239 с.
62. *Страут Э.* Оливия Киттеридж / Элизабет Страут. – Режим доступа: <http://knizhnik.org/elizabet-straub/olivija-kitteridzh/1>
63. *Стужук О. І.* Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ-ХХ ст): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол.наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. І. Стужук. – К., 2006. – 14 с.

64. *Tartt Donna*. Щегол [Пер. с англ. А. Завозовой] / Донна Тартт. – Режим доступу: <http://www.litres.ru/donna-tartt-2/schegol-2/>
65. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): [підручник для гуманітаріїв] / А. О. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
66. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Ц.Тодоров; [пер. с франц. Б. Нарумова]. – М.: Дом интеллект.книги, 1999. – 144 с.
67. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
68. *Тупахіна О. В.* Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Тупахіна. – К., 2007. – 18 с.
69. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
70. *Усенко О. П.* Мифологема дома в творчестве Кадзуо Исигуро / О. П. Усенко // Вісник Дніпропетровського університету імені А. Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2012. – №1 (3). – С. 146–149.
71. *Уэллек Р.* Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
72. *Хализев В. Е.* Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализеев. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
73. *Шмид В.* Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
74. *Эйдинова В. В.* Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов / В. В. Эйдинова. – М.: Худ. лит., 1991. – 285 с.
75. *Эсалнек А.* Типология романа / А. Эсалнек. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1991. – 157 с.
76. *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: [учеб. пособие] / А. Я. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 112 с.
77. *Fowles John*. The Collector / John Fowles. – Boston ; Toronto : Little, Brown and Company, 1963. – 305 p.
78. *Begley Adam*. A Novel of Discrete Parts, Blessedly at One with Itself / Adam Begley // New York Observer. – 2002. – 18 March.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
РОЗДІЛ 1. РОМАН ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: НАРАТИВ, СТРУКТУРА, ДОМІНАНТИ	5
1.1. Взаємозв'язок категорій «жанр» і «стиль» у наративі художнього твору	5
1.2. Оповідні константи у структурі художнього твору	13
РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ ДОМІНАНТИ У РОМАННИХ ФОРМАХ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ	20
2.1. Хронотоп як наративна константа у романі «Колекціонер» Д. Фаулза.....	20
2.2. Національна ідентичність як стильова домінанта у романі «Повітряні змії» Ромена Гарі.....	25
РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ ТЕХНІКИ У ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ	36
3.1. Дидактичні елементи у романі «Вбити пересмішника» Гарпер Лі.....	36
3.2. Особливості поетики «дитячої прози» Роальда Дала	44
РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ В РОМАННИХ ФОРМАХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	54
4.1. Різновекторне фокусування як стильова константа у романі «Олівія Кіттерідж» Елізабет Страут	54
4.2. Постмодерністський код в романі «Щиголь» Донни Тартт.....	62
4.3. Фантастика як одна із форм нарації в романі «Карта часу» Фелікса Пальми	73
4.4. Наративні техніки в художній прозі Джуліана Барнса ...	80
4.5. Форми нарації у художній прозі Ієна Мак'юена	89
4.6. Риси мультикультуралізму у романі «Не відпускай мене» Кадзуо Ішігуро	104
ЛІТЕРАТУРА	119

Наукове видання

Кушнірова Тетяна Віталіївна

**НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ
В РОМАННИХ ФОРМАХ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Друкується за авторською редакцією

Підписано до друку 27.11.2018 р.
Формат: 60x84/16. Друк офсетний.
Гарнітура «Times New Roman»
Ум. друк. арк. 7,0. Зам. № 11121. Наклад 100 прим.

Видавництво «Сімон»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
скринька ПЛ № 17 від 23.03.2004 р.
36011, м. Полтава, вул. Стрітенська, 37.
www.simon.com.ua
E-mail: simon@simon.com.ua
(0532) 50-24-01, (05322), 2-76-95, факс (05322) 7-05-87.