

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**До захисту допустити:
Зав. кафедри**

«__» _____ 20__р.

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «Магістр» на тему:
**«Постмодерністська поетика творчості Джона Фаулса та Алессандро
Барікко»**

Студентки факультету іноземних мов
спеціальності 035 «Філологія»
Освітньої програми «Філологія. Мова та
література (англійська)»
освітнього ступеня «Магістр»

Григор Юлії Олександрівни

Науковий керівник:

Олійник Сергій Валерійович

к.філол.наук, доцент кафедри англійської
філології

Рецензент:

Лазебна Н.В. кандидат філологічних наук,
доцент, кафедри теорії і практики
національного університету Запорізька
політехніка

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«__» _____ 2020р.

Маріуполь – 2020
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Освітній ступінь «Магістр»

Спеціальність 035 «Філологія», спеціалізація 035.04 «Мова та література (англійська)»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

англійської філології

к. філ. н., доцент Федорова Ю. Г.

«03» грудня 2020 р.

ПЛАН ВИКОНАННЯ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Григор Юлії Олександрівни

1. Тема роботи **«Постмодерністська поетика творчості Джона Фаулса та Алессандро Барікко»**

Керівник роботи – Олійник С.В., к.філол.н., доцент, доцент кафедри англійської філології МДУ.

Затверджені наказом Маріупольського державного університету від «28» лютого 2020 року № 210

2. Строк подання студентом роботи

«03» грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до роботи: (мета, об'єкт, предмет):

Метою дослідження є проаналізувати поетологічні особливості, притаманні літературі постмодернізму, на матеріалі творів Д. Фаулза та А. Барікко.

Об'єктом література постмодерну та її особливості.

Предмет дослідження - поетика творчості англійського письменника Джона Фаулза та італійського письменника Алессандро Барікко

4. Зміст роботи (перелік питань, які потрібно розробити)

Розділ 1. Культурна ситуація постмодерної доби

Розділ 2. Постмодерністська концепція у творах італійського письменника Алессандро Барікко

Розділ 3. Проза Джона Фаулза: аспекти постмодерністської інтерпретації

5. Дата видачі завдання _____ 02 березня 2020 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Підготовка тез за темою роботи	до 10 квітня 2020	
2.	Підготовка статті за темою дослідження	до 20 травня 2020	
3.	Підготовка вступу та розділу 1	до 30 червня 2020	
4.	Завершення висновків до розділу 1	до 10 вересня 2020	
5.	Написання розділу 2 та 3	до 30 жовтня 2020	
6.	Завершення висновків до розділу 2 та 3	до 10 листопада 2020	
7.	Підготовка загальних висновків	до 15 листопада 2020	
8.	Підготовка списку літератури	до 20 листопада 2020	
9.	Представлення роботи на рецензування	до 30 листопада 2020	

Студент _____

Ю.О. Григор

Науковий керівник роботи _____ С. В. Олійник

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ	10
1.1. Філософський наратив постмодернізму	10
1.2. Масова культура та контркультура - феномен постіндустріального суспільства	19
1.3. Література постмодернізму	26
Висновки до Розділу 1	38
РОЗДІЛ 2. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА КОНЦЕПЦІЯ У ТВОРАХ ІТАЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА АЛЕССАНДРО БАРІККО	42
2.1. А.Барікко як представник сучасної італійської культури	42
2.2. Композиційна структура та система персонажів романів А. Барікко	51
2.3. Система мотивів та образів у романах А. Барікко	56
2.4. Особливості художньої мови письменника	72
Висновки до Розділу 2	80
РОЗДІЛ 3. ПРОЗА ДЖОНА ФАУЛЗА: АСПЕКТИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	84
3.1. Творчість Джона Фаулза і художній контекст ХХ століття	
3.2. Художній світ Джона Фаулза: проблематика і поетика сюжету	92
3.3. Система стильових засобів та художніх прийомів Джона Фаулза	105
Висновки до Розділу 3	113
ВИСНОВКИ	115

ВСТУП

Суперечки про постмодернізм почалися з моменту його виникнення і продовжуються до цих пір. Складність і неоднозначність цього феномена породжує вельми широкий спектр його оцінок — від визнання постмодернізму найактуальнішою частиною сучасної культури до його повного неприйняття і інтерпретації як вірусу, що розкладає сучасну культуру.

Кожен процес має початок, певний розвиток, наслідки та вплив. Якщо аналізувати літературний процес у цілому, то ми можемо порівняти його розвиток з розвитком за спіраллю. Це стосується будь-якої літературної доби: скажімо, романтизм видавався хаосом на межі XVIII - XIX століть, так само як модернізм - на межі століть XIX - XX. Тож не випадково зараз, на початку XXI століття, до певної міри хаотичною видається література постмодерну. Публікацій про неї вистачає, кількісно вони вже перевершили саму цю літературу.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб'єктність, то постмодернізм спирається на зовнішню «зробленість», конструювання, антиієрархічність, об'єктність.

Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження митця, то постмодерніст, упевнений у хаотичності навколишнього інформаційного світу, надає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами. У постмодернізмі авангардистській установці на новизну протистоять бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного

цитування.

Основна проблема дослідників, які намагаються аналізувати сутність постмодернізму, є відсутність достатньо чіткого уявлення не тільки про шлях до поставленої мети, а й про сам предмет. Виникає парадоксальна ситуація: постмодернізм перетворився на ярлик, який можна навісити практично на все, що завгодно. Це зумовлює **актуальність роботи**: подібне положення справ вимагає роз'яснення суттєвих характеристик постмодернізму для позначення виходу з лабіринта, в якому опинилися дослідники сучасної культури. Також актуальність теми зумовлена необхідністю конкретизації поетикальних рис прози Дж. Фаулза, пов'язаних із загальним контекстом сучасного постмодерністського дискурсу. Це в першу чергу стосується питань функціонування художніх засобів у структурі романів письменника, їх аналіз доводить, що для Дж. Фаулза постмодернізм не був жодною мірою нормативною художньою системою, він іманентно творив цю систему в «дусі часу» разом із іншими письменниками, з чого й виникає певний контекст. Водночас Дж. Фаулз зазнавав його дії, що додавало його творам як традиційності, так і художньої самобутності. Дослідження проблеми дало можливість визначити взаємодію «елітарної» та «масової» культури. Доведено, що культура постмодернізму пододала обмеженість культури «Нового часу», яка ґрунтувалася на ідеї пріоритету новацій над традицією. Підтверджено висловом сучасних вчених, які пов'язують перехід від парадигми модерну до постмодерну з соціально-економічними, суспільними трансформаціями у західному світі.

За П. Козловським, перехід до постмодерну обумовлений розвитком суспільства від індустріального до постіндустріального, усвідомленням обмеженості ресурсів.

Також, актуальність дослідження полягає у наступному: виходячи з

того, що сучасна італійська література у вітчизняному літературознавстві представлена досить бідно, а ім'я Алессандро Барікко для багатьох абсолютно невідомо, то наша спроба дослідити творчість Алессандро Барікко є досить новою та цікавою. До того ж, навіть італійське літературознавство не володіє авторитетною дослідницькою роботою по творчості Алессандро Барікко.

Мета дослідження - проаналізувати поетологічні особливості, притаманні літературі постмодернізму, на матеріалі творів Д. Фаулза та А. Барікко. У зв'язку з цим виділяємо такі **завдання дослідження**:

- 1) дати визначення поняття «постмодернізм» та узагальнити підходи до вивчення цього поняття;
- 2) виявити основні особливості літературного постмодернізму;
- 3) розглянути творчість Алессандро Барікко та Джона Фаулза у контексті історико-літературної доби;
- 4) порівняти поетологічні особливості творів Алессандро Барікко та Джона Фаулза як представників літератури постмодернізму.

Об'єктом нашого дослідження є література постмодерну та її особливості.

Предмет дослідження - поетика творчості англійського письменника Джона Фаулза та італійського письменника Алессандро Барікко.

Матеріалом дослідження обрано такі твори Барікко: повісті «Море-океан» і «Шовк», роман «Замки гніву» і «Сіті», театральний монолог «Новеченто». Джерелом для розуміння і дослідження художніх творів автора стала також його «нелітературна» творчість: критичні статті - збірники «Барнум. Хроніки з великого шоу» та «Барнум 2. Інші хроніки з великого шоу»; лекції з техніки письма в школі Холден, діяльність у театральному проекті «Тотем» та статті в періодичній італійській пресі.

Серед творів Джона Фаулза обрано романи «Колекціонер», «Маг», «Жінка французького лейтенанта», «Мантиса», «Примха», «Вежа з чорного дерева».

Теоретико-методологічну основу дослідження складають сучасні літературознавчі інтерпретації естетики й поетики постмодернізму: концепції Д. Затонського, Т. Денисової, Т. Гундорової, І. Ільїна, М. Липовецького, В. Руднева, М. Епштейна. На культурологічному рівні залучаються філософсько-етичні та естетичні концепції М. Фуко, Р. Барта, Р. Гірца, У. Еко, Ж. Ліотара, Ю. Лотмана, Ж. Дерріди, що торкаються філософської оцінки мистецьких ідей в контексті європейської постмодерністської традиції. При розв'язанні конкретних завдань застосовуються класичні та сучасні розробки з наратології (М. Бахтін, Ж. Женетт), аналітичні дослідження поетики Дж. Фаулза (С. Павличко, Н. Жлуктенко, С. Толкачов, Р. Берден, К. Тарбокс, С. Онега, Дж. Палмер).

Методика дослідження передбачає застосування інтегруючого аналізу, який враховує типологічний, системно-цілісний та порівняльний методи дослідження літератури постмодерну у сучасному літературознавстві. При дослідженні творів Джона Фаулза та Алессандро Барікко застосовано текстуальний, контекстуальний та інтертекстуальний види аналізу художнього тексту.

Практичне значення роботи полягає у визначенні поетичних елементів творчості Дж. Фаулза та А. Барікко, спробі їх прочитання у ракурсі постмодерністської традиції, аналізі прикметних сюжетно-композиційних, стильових особливостей романів Дж. Фаулза та А. Барікко. Отримані результати можуть бути використані для розробки навчальних програм з історії англійської та італійської літератури, спеціальних курсів з вивчення англійського та італійського романів ХХ століття.

Апробація роботи. Результати нашого дослідження було представлено на Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Мови та літератури в полікультурному суспільстві» (13 листопада 2020 р.).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано в межах комплексної наукової теми кафедри: «Зміст філологічної освіти в системі підготовки вчителів англійської мови та філологів» (державний реєстраційний № 0118U003553).

РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ

1.1. Філософський наратив постмодернізму

Постмодерн, як твердить більшість самих постмодерністів, - не так мистецтво, як тип мислення, не так коло певних культурних явищ, як образ світорозуміння. Перед нами не зведення конкретних правил, а розпливчата метафора, котра виражає деякий невизначений «стиль світовідчування».

Постмодерн як ціннісна мозаїчна протоплазма, всередині якої виникають найнеоднорідніші струми, стає чи не Абсолютом сучасної західної культури. Серед найхарактерніших універсальних трансформацій сучасної культури, що відбувається під впливом постмодернізму, найчастіше виокремлюють такі. По-перше, це наростання тенденцій, невизначеності, що виражаються у відкритості, плюралізмі, еkleктизмі, неортодоксальності, невпорядкованості культурного життя. По-друге, провідною рисою постмодерністської свідомості є її іманентність, яка перетворює культурну діяльність на інтелектуальну гру, своєрідне метамистецтво.

По-третє, це перенесення інтересу з епістемологічної (закони пізнання) на онтологічну (закони буття) проблематику. Постмодернізм як особлива світоглядна концепція має і свою форму художнього бачення світу.

У мистецькій практиці він спирається на засади постструктуралізму та деконструктивізму і характеризується як «спроба виявити на рівні організації художнього тексту певного світоглядного комплексу специфічним способом емоційно забарвлених уявлень» [65, с. 20].

Літературна критика цього напрямку оперує такими філософськими поняттями та категоріями, як-от: «світ як хаос», «світ як текст», «свідомість як текст», «пастіш», «постмодерністська чуттєвість», «криза авторитетів», «авторська маска», «пародійний модус оповідання», «провал комунікації», «подвійний код», «принцип нон-селекції», «метамова», «епістемологічна невпевненість», та інші.

Розглянемо деякі ключові поняття і категорії культури постмодерну:

1. «Осанна сумніву» (Д. Затонський). Сумнів є лейтмотивом культури постмодерну. Не визнаючи авторитет розуму, постмодернізм піддає сумніву всю антропоцентричну традицію європейської культури, не визнає беззаперечності сучасної моделі світу та буття, що веде до «епістемологічної невпевненості», до релятивізму істини, до переконання, що найадекватніше опанування дійсності доступне не природознавчим і точним наукам та традиційній філософії, а інтуїтивному поетичному мисленню, з його асоціативністю, образністю, метафоричністю та миттєвими одкровеннями інсайта» [34, с. 213].

2. «Світ як текст» (Ж. Дерріда). Людська свідомість розглядається як сума текстів, що її утворюють. Безліч існуючих текстів, зрештою, і складають світ культури, вважають деконструктивісти. Сам текст визначає реальність запропонованої ним моделі світу. «Вони (постмодерністи) не вимагають, аби створене ними сприймали за «дійсність», а «істину», тим більше за настанову, зумовлену певним світоглядним, ідеологічним девізом. Бо, на їхній погляд, створене і твірне є не більш (але і не менш) як «текст», тобто дещо у своєму роді самодостатнє, покликане не імітувати життя, а з ним зрівнятися [31, с. 67].

3. Принцип «нон-селекції» (Д. Фоккема). Постмодерністи вважають неможливим і марним намагатися встановлювати будь-який ієрархічний

порядок або систему пріоритетів в житті і творчості. Вони передають своє світовідчуття через свідомо організований хаос художнього твору. Звідси притаманний постмодерністському письму стильовий еklekтизм, «схрещення епох», діалог культур. Проте, відкидаючи попередню літературну традицію, він тим не менше постає своєрідним синтезом, оскільки включає ці художні методи (реалістичне і модерністське письмо) в різних модифікаціях до свого коду. Таким чином, утверджується рівнозначність усіх стилістичних одиниць у межах одного тексту.

«Подвійне кодування» (Ч. Дженкс). Цим терміном позначається властиве постмодернізму постійне пародійне зіставлення двох або більше «текстуальних світів», тобто різних способів семіотичного кодування, естетичних систем, чим, власне, для нього і є різні стилі [34, с. 217]. Постмодернізм водночас і продовжує практику свого попередника модернізму, і зрікається її, оскільки він «іронічно долає», у свій спосіб заперечує стилістику свого «вчителя».

4. Інтертекстуальність (Ю. Крістева) - ключова категорія постмодернізму, що позначає різноманітні міжтекстові стосунки як всередині твору, так і за його межами. Цитатність такого письма передбачає багатоголосе відлуння попередніх текстів, що проглядають крізь текст твору, і перебувають із ним у діалозі. Цитати можуть бути прямими і непрямыми, наявними і неявними, точними і трансформованими. Своєрідною «цитатою» може виявитися не тільки вислів, образ чи мотив, а й стиль, напрям, дискурс, певна культура. Це, за висловом У. Еко, «відлуння текстуальності»: «...В усіх книгах говориться про інші книги... усяка історія переказує історію, вже розказану. Це знав Гомер, це знав Арістотель, не кажучи вже про Рабле або Сервантеса [60, с. 608]. «Увесь новітній постмодернізм, — підтримує цю думку Д. Затонський, - це нібито суцільне «ретро», уперте й водночас іронічно-

бешкетне повернення на «круги своя» [31, с. 167].

5. «Смерть автора» (Р. Варт). Цей принцип є похідним від інтертекстуальної природи тексту. Якщо текст - це багатомірний простір, що складається з цитат з відсиланнями до безлічі культурних джерел, то «немає такого тексту, який би був породжений «особисто» і безпосередньо Автором: скриптор лише черпає з безмірного словника Культури» [50, с. 20]. Р. Варт вважав, що джерело тексту розташовується не в письмі, а в читанні.

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

7. Ентропія (Т. Пінчон) - науковий термін термодинаміки та інформації, що означає зникнення, смерть якої системи, маси, якщо в усіх її частинах встановиться однакова температура, а відтак - зникнуть джерела руху [20, с. 3]. В культурі постмодерну є неможливим ієрархічний порядок або система пріоритетів. «Якщо вони й допускають існування моделі світу, то такої, що заснована на «максимальній ентропії», «на рівноймовірності й рівноцінності усіх конститутивних елементів» [34, с. 216].

8. «Авторитет письма». Не визнаючи авторитет дійсності та пізнання, постмодерністи з особливою повагою ставляться до «авторитету письма», «оскільки у вигляді тексту будь-якої історичної епохи він є чи не єдиною конкретною даністю, з якою вони готові мати справу» [34, с. 216]. Авторитет тексту не зумовлюється дійсністю, а тільки авторитетом

інших текстів (інтертекстуальністю), тим набором художніх засобів, за допомогою яких формується влада письма над свідомістю читача.

9. Пародійний модус оповіді (Е. Сейд). Влада письма не є незаперечною. Вона певною мірою відносна, хитка і тому викликає в автора почуття невдоволеності, розчарування. Усвідомлення «власної двозначності, власної обмеженості цариною вимислу і письма» веде до пародійного модусу оповіді» [34, с. 217]. І це є чи не єдиною можливою позицією творчого буття письменника — постмодерніста. Все зображуване у творі — це насамперед прошарки попередніх культур та стилів - постає через певний пародійний ракурс, проте ця пародія є особливою, нейтральною, «нульовою». Її визначають терміном «пастіш». «Пародіювання тут - дещо більше, ніж прийом, - зауважує Д. Затонський, - у певному сенсі це філософія життя, і філософія ставлення до життя, ім'я якої - постмодернізм [31, с. 23].

10. «Політика мовних ігор». Гра є основою організуючого принципу усієї культури людства, афористично виголошена ще великим Шекспіром. У постмодернізмі ця ідея знайшла свій багатомірний розвиток. «Підкреслено іронічний, ігровий модус самовизначення, характерний для постмодерністського світовідчуття, відобразився не тільки в художній практиці цієї течії, а й у самій стилістиці філософствування на цю тему», зокрема у працях Ж. Дерріди. Гра зі стилями, напрямками, мовою, цитатами - основа політики мовних ігор [34, с. 94].

Існує кілька найхарактерніших тлумачень загадкової '«постмодерністської чуттєвості»:

1. Постмодерн - культура мовчання, анонімності, виснаження. Занурення в беззвучну й безбарвну стихію «Об'єкта» і зникнення особистості «Автора».

2. Анархія, або масова культура, або посмодернізм.

3. Постмодерністський — означає демократичний. Основа постмодерністської свідомості - «свобода вибору».
4. Постмодернізм починається там, де закінчується спільне.
5. Ми можемо поставити знак рівності між постмодернізмом і ^плюралізмом. Постмодернізм - це передовсім множинність, колаж, культурна мішанина, спроба провадити усвідомлений «діалог з хаосом».
6. Постмодерніст - це той, хто працює не з текстом, а зі словником, і широко застосовує цитати.
7. Постмодерністська свідомість повертається в Історію: це діалог, а точніше, «полілог» з Історією під прикриттям Іронії. Постмодерністи «іроністи історії», «офіціанти невизначеності» [29, с. 21].

Постмодерн виявляється на кількох рівнях: онтологічному, гносеологічному та естетичному [67, с. 3]. Усі ці рівні у єдності виробляють -специфічне світосприймання постмодерніста. Його визначають:

1. Культ незалежної особистості, ренесансно-романтичний образ людини, що не відчуває потреби мати дозвіл на користування буттям. Звідси - потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого.
2. Прагнення увібрати в себе, поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій. Це - єдиний спосіб пробитися до справжнього масштабу буття, здолати екзистенційну безпросвітність існування. Отож постмодерністи зазвичай вражають своєю ерудованістю, іноді її надмірністю. Бачення повсякденного реального життя, як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу (протиприродний технократизм, сірість, казарменість тоталітарних суспільств, невлаштованість, розбалансованість дає для таких оцінок усі підстави). Карнавал завжди передбачає перевертання ієрархії цінностей, гру. Але якщо колись він чітко обмежувався

відповідними святковими днями і межами соборного майдану, то тепер залив увесь часопростір нашого існування. Життя окремої людини й усього суспільства перетворюється на страшну безперервну гру, що немає жодного стосунку до достеменного буття. Ця гра непомітно примушує людину втрачати саму себе, перетворює її на актора, маріонетку, маску в театрі трагіфарсу.

3. Нарочисто ігровий стиль постмодерну. Вдаючись до зумисне «несерйозної», безглуздої гри, постмодерніст підкреслює ненормальність, несправжність, протиприродність панівного в реальності стибу життя. Крім того, усвідомлюючи неможливість пізнати справжній світ, вплинути на нього, митець шукає замітника у світі своєму, штучно створеному, який живе і тлумачиться за законами, ним самим, (митцем) установленими. А також лише ігрова атмосфера дає змогу стерти межі між різними гранями, рівнями життя [67, с. 5].

4. Зумисне химерне переплетіння різних стилів у постмодерністській оповіді (там часто грайливо співіснують високий класицистичний стиль і сентиментальний чи грубо натуралістичний, детективний, казковий, гумористично-анекдотичний). У стиль художній нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний або діловий; фрагментами роману стають наукові трактати чи публіцистичні статті, донесення, звіти.

5. Суміш багатьох традиційних «високих і низьких» жанрових різновидів, щоправда «перелицьованих», модифікованих автором; побутовий психологічний роман, притча, готичний роман, фантастична оповідь, байка, анекдот, елегія, трагедія, казка.

Сюжет цих творів - це легко замасковані алюзії на відомі сюжети літератури попередніх епох (від античної до модерністської). Запозичення, перегуки (інтертекстуальність) спостерігаються не лише на

сюжетно- композиційному, а й на образному мовному, версифікаційному рівнях.

6. Як правило, у такому творі присутній образ оповідача (теж видозмінене відживлення давньої літературної традиції). Переповідаючи різні історії, постмодерніст підкреслює суб'єктивність показу, відносність своїх оцінок, відчужує від читача побутову реальність, увиразнює її ілюзорність, розглядає її на тлі досвіду попередніх епох. Постмодерніст вдається до цитат і алюзій з метою не переконувати ними когось, а переоцінити та спародіювати їх [67, с. 7].

7. Іронічність та пародійність є, власне, найхарактернішими прикметами цього стилю.

Корені такого підходу у «романтичній іронії», тобто неприйнятті реального стану речей, життєвого ладу, а також у намаганні оголити примітивність, несправжність, а то й безглуздя ідей, кумирів, істин, смаків, які обожнювалися вчора чи обожнюються й нині у масовій свідомості.

Поєднуючи інтелектуальне й масове, елітарне й кітчеве, переплітаючи різноманітні мотиви та оповіді техніки, постмодерн стирає соціальні й психологічні кордони у творенні та сприйнятті мистецтва. Тому він з'являється там, де існує основоположний плюралізм ідей, моделей поведінки, приймається багатоголосся стилів, світоглядний й мистецький синкретизм [67, с. 5].

Хаотична й неврегульована культура постмодернізму, що йде поверхнею, виникла і стала такою, напевно, не випадково.

«Постмодерністський поворот», або, як полюбляють говорити на Заході, «постмодерністська ситуація», має своїх духовних батьків і наставників.

Це, передовсім, представники філософської школи французького

постструктуралізму - Ф. Варт, Ж. Батай, Ж. Бодріяр, Ж. Делез, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, Ж-Ф. Ліотар, М. Фуко [17, с. 20].

Розквіт цієї філософії, викликаній кризою цінностей і банкрутством ідеологій, в основу світорозуміння кладе набір досить неміцних, розсипаних каменів нігілізму, еамодеструкції та самопародіювання. Серед відомих теоретиків постмодернізму Ж. Делез і Ф. Гуатарі, яким людство зобов'язане появою вельми симптоматичного неологізму «Хаосмос», поєднання Космосу і Хаосу. Мабуть, для постмодерністського хаосу передбачається космічний масштаб, а постмодерністський космос стає дедалі більш хаотичним. Може, тому постмодерністи уявляють культуру далеко не ієрархічно впорядкованим цілим. Образи й метафори постсучасної культури інші. Це «архів» М. Фуко, «вавилонська бібліотека» Х.ІІ. Борхеса або дивний «нескінчений лабіринт» У. Еко: лабіринт, в якому нема ні входу, ні виходу, ні центру, ні меж, а тільки простір «нескінченних можливостей», що складаються з безлічі перетинів, тупиків і пунктирів [17, с. 19].

Відчуття хиткості світопорядку, невизначеності, непостійності, невиявленості ідеалів та орієнтирів забарвлює в меланхолійні відтінки суперечку про постмодернізм у західній культурі. Його учасники - П. Вірілію, Ю. Хабермас, Р. Гаше, Ф. Джеймісон, Н. Вейкфілд, П. Фейєрабенд, Р. Рорті, О. Марквард, М. Фінок'яро, А. Роб-Гріє, Поль де Мен та багато інших. У їхніх концепціях більше відмінностей ніж схожості. Споріднює їх, мабуть одне: духовний незатишок, відчуття руйнування цілісності, девальвації всіх цінностей, розірваності й розкладу світу на скалки й безладні фрагменти.

1.2. Масова культура та контркультура — феномен поєднаної індустріального суспільства

Американські соціологи Д. Бенсман і Б. Розенберг у ґрунтовному дослідженні «Масова культура і бюрократія», характеризуючи масову культуру, визначальною рисою її назвали комерційне спрямування. Масова культура стала продуктом масового виробництва, що виготовляється так само, як і інші товари масового споживання. Все, що на ринку масової культури користується попитом, негайно піддається тиражуванню: симпатичні персонажі фільмів «Сам вдома» або «Бетховен» негайно стають героями нових і нових серій улюблених фільмів; лялька Барбі постає в нових і нових іпостасях; Діснейленди і Макдональдси перетворюються на неодмінні атрибути сучасного міста [3, с. 500].

Англійський дослідник Ентоні Берджесс пояснює виникнення масової культури прилученням до освіти мільйонів людей.

Поширене також визначення масової культури як того, що виявляє себе через певні жанри мистецтва - комедію, оперету, естрадну пісню, мюзикл... Проте «легкі» жанри споконвічно притаманні мистецтву. Людина - це істота різнобічна. їй притаманне і прагнення пережити стан духовної просвітленості від звуків симфонії Бетховена, і бажання відпочити, читаючи шпигунський роман або танцюючи запальний хіп-хоп. Не випадково сам Берджесс помітив певний парадокс: під вплив масової культури часто потрапляє високоосвічена еліта, а представники так званої маси виявляють потяг до «високої» культури. Стиснувшись з цим парадоксом, Берджесс доходить висновку: розділення культури на масову й елітарну відбувається всередині нас самих. Очевидно, визначити масову культуру можна через той психологічний, ментальний тип людини, яка потребує такої культури [31, с. 100].

Можна простежити, як змінювалась технологія створення ідолів маскульту. В до телевізійні часи «зірка» була недосяжною, її життя, доля

- загадкова і сповнена надзвичайними подіями - романтична, трагічна, героїчна. Згодом риси винятковості нівелюються, акцентується звичайність, доступність зірки.

Масова культура не цікавиться людино-особистістю, не намагається зрозуміти її. Вона обмежується безцеремонним «підгляданням».

Кітчеве мистецтво виявляється по-різному. Воно може поставати перед масовою аудиторією як своєрідна підробка під «національне». Інша лінія кітчевого мистецтва - принциповий натуралізм, декларована традиційність. Це портрети з абсолютно достовірними зображенням костюма, парадної усмішки людини, тобто такої людини, якою вона хоче виглядати в очах інших. Це живописні жанрові сцени, що зображають ситуації зворушливі, повчальні, життєподібні, але без реальних драм, трагедій, потрясінь. Особливо вдається так життєподібність мистецтву десятої музи - кіно і телебаченню. Користуючись специфічними засобами, воно може дати повну картину життєвої псевдо реальності - марка автомобіля, фасон сукні, зачіска, оформлення інтер'єру. ! героїв - мов справжні: відважні супермени вражають атлетичною будовою і невтомними бійками з підступними противниками і завжди виходять переможцями; чарівні молоді мільйонери в бездоганних смокінгах і метеликах здобувають засоби для розкішного існування, сидячи в суперсучасних офісах хмарочосів і віддаючи накази про придбання прибуткових акцій; милі блондинки - новітні Попелюшки - з невеликими дитячими очима і здивовано напіввідкритими устами у вуличному натовпі зустрічають чарівного принца, готового взяти їх на довічне утримання, або несподівано створюють свій успішний бізнес чи, вразивши своєю надзвичайною красою і прихованим талантом відомого продюсера, стають зірками світового кіно, співачками, топ-моделями [21, с. 40].

Е. Фромм (1900 - 1980 рр.) у своїй книзі «Втеча від свободи» називає

емоційний стан, що створює таке мистецтво, псевдопочуттям. Це шлях втечі від реальних життєвих проблем у світ безконфліктний, віртуальний. Це спосіб урізноманітнити життя за допомогою «сублімації почуттів в несправжнє», не докладаючи жодних зусиль, нічим не поступившись. Замість трагедії маскульт пропонує криваву мелодраму, тріллер, замість кохання - секс, замість романтики - надуману позу, замість психологічної глибини - ефектні психологічні «виверти» [21, с. 45].

Третій різновид кітчу - псевдобунтарство, псевдосміливість: .наслідування прийомів, вироблених бунтарями-авангардистами, але позбавлених їх заперечувального пафосу; звернення до того, що виходить за межі буденної свідомості (містичної алегорії, багато значимого символізму), але не заперечує усталених норм.

Отже, кітч — це мистецтво, яке привносить в добре відоме елемент безпечної новизни, вміє своє бунтарство узгодити з непорушністю консерватизму і виступає негрізною опозицією під крилом офіціозу.

На противагу масовій культурі виникла контркультура. Це був соціально-культурний рух 60-70-х років ХХ ст. Його характерними рисами -були опозиція офіціозу і схильність до компромісу. Контркультура як форма духовного протесту молоді проти ідеалів споживацького суспільства знаменувала собою відверту відмову від стандартів і стереотипів масової культури. її характерною було негативне ставлення до існуючої буржуазної культури [3 1, с. 100].

Дехто з вчених Заходу вважає, що контркультура - це насамперед нова світоглядна орієнтація. Якоюсь мірою це відповідає дійсності, тому що контркультура пов'язана зі східною філософією. Інші ж - що це новий спосіб життя, нова форма стосунків між людьми. Особливістю контркультури було войовниче несприйняття загальноновизнаних норм і цінностей. Передусім це стосується масової культури. Всупереч

твердженням, що художня література не повчає, а розважає, прихильники контркультури шукали ідейного підґрунтя своїм переконанням саме в ній. Недарма одна з книжок Р. Хайнлайна «Чужинець у чужій країні» в епоху носіїв контркультури, яких називали «хіпі», стала бестселером, настільною книгою університетських кампусів: адже вона проповідує «вільну любов», де кожен може подарувати радість іншому. А це допомагає відкрити не відомі людству раніше духовні можливості. Полігамія, груповий шлюб, проміскуїтет всередині замкнутих соціальних груп, матрилійна родинність без матріархату, інцест за допомогою «машини часу» — все це в книжках класика американської фантастики Р. Хайнлайна сприймається в тексті як норма.

До носіїв контркультури зарахували «хіпі», «нових лівих» тощо. «Нові ліві» і «хіпі» були двома крилами культури. Мешкали представники контркультури в численних комунах. їхній зовнішній вигляд був запозичений з різноманітних екзотичних джерел східних культур.

На противагу «хіпі» - «дітям-квітам», основна частина молоді, наприклад, США прагнула стати яппі - працівниками складної розумової діяльності, які демонструють висхідну мобільність. Життя їх сплановане наперед: чотирирічне навчання у вузі, зайнятість у сфері складної розумової або управлінської роботи і відносно високий прибуток домогосподарства.

Кажуть, що контркультура є інтегральним явищем, яке поступово охоплює все західне суспільство. З другого боку, контркультура, мовляв, стосується тільки сфери мистецтва. Відповідно на контркультуру покладаються різні надії. Деякі її прихильники називають контркультуру справжньою революцією, яка приведе до якісно нового суспільства. Адже лише рух молоді породжує новий тип революції і нове суспільство [31, с. 56].

Носіями контркультури є гомогенні вікові групи молоді. Вічно існуюча проблема батьків і дітей змушує останніх створювати неформальні малі групи однолітків, рівних не тільки за віком, а й за соціальним статусом, за поглядами і нормами поведінки. Суть існування молоді в таких групах полягає в пошуках соціального статусу у тому віці, коли світ дорослих ще не сприймає її за рівну собі.

Часто-густо все обмежується лише ексцентричною поведінкою й епатажем громадської думки. Проте це ж середовище формує свої ціннісні орієнтації, вищим принципом яких є задоволення, насолода, як збудник мотивів і мета поведінки. Молодіжна контркультура спрямована на задоволення потреб.

Вона вимагає свідомої відмови від традиційних цінностей буржуазного суспільства і замінити їх на інші. Ними є свобода самовираження, особиста дотичність до нового стилю життя, відмова від регламентації стосунків, тощо. Основним гаслом контркультури є щастя людини, яке розуміється як свобода від моралі [3 1, с. 67].

У таких неформальних молодіжних групах їх учасники тренуються для виконання соціальних ролей з настанням зрілості. Воістину, хто не був у юності революціонером, в молодості - демократом, а середньому віці - консерватором, той по-справжньому не жив.

Прихильники контркультури протиставляють раціональним формам техногенного суспільства ті чи інші явища творчого процесу. Сама ж творчість для них є довільною, імпульсивною.

Отже, масова культура і культура «висока» - це відображення і вияв того, ким є і ким хоче бути людина, чого шукає вона в житті: просвітлення, очищення, духовного пробудження чи «золотого сну», ілюзії життя, стимулятора притуплених почуттів.

1.3. Література постмодернізму

Космос виникає з хаосу. Бо йому просто ні з чого більше виникнути. Літературний же процес багатьом його сучасникам тією чи іншою мірою видається Хаосом. Це стосується будь-якої літературної доби. То ж не випадково зараз, на початку ХХІ ст., до певної міри хаотичною видається література постмодерну. Деякі із літературознавців пропонують свою «модель» або «карту - схему» «постмодерністського космосу». В одних випадках - за туманом філософічного ракурсу осмислення цього явища і майже без розпаду поетики конкретних художніх творів. В інших - з акцентом саме на їхній поетиці, аж часто шляхом простої каталогізації певних ознак постмодерну без виявлення домінант і тенденцій, магістральних силових ліній без будь-яких прогнозів [38, с. 2].

Постмодернізм часто називають не художнім і/або ідейним явищем і навіть не добою культури, а ... «ситуацією». Так і пишуть - «ситуація постмодернізму». Єдине виправдання такого стану - той-таки хаос, невідстояність мистецьких явищ і їхніх ознак. Будь-яке явище можна досліджувати двома шляхами: екстесивним (шляхом вичерпування матеріалу) та інтенсивним (шляхом визначення і характеристики найважливіших і найрепрезентативніших фактів, ознак, віх, — тобто домінант). Щодо літератури постмодернізму більш доречний другий шлях.

Головною специфічною ознакою літератури постмодернізму є її гіперрецептивність — яскраво виражена схильність до рецепції будь-яких фактів і з культурно-історичного дискурсу всього людства, передовсім і найактивніше — із творів світової літератури різних елементів їхньої

форми і/або змісту і сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат (т.зв. "інтертекстуальність"). Феномен гіперрецептивності, яку безумовно, помічають дослідники, у їхніх роботах часто позначається гастрономічним але правильним по суті, словом - «всеїдність» [38, с. 2 - 3].

У постмодерністських творах зазвичай немає характерної для літератури попередніх діб оригінальної, не схожої на інші, естетичної і/або ідейної програми. Зазвичай постмодерністи абсолютно спокійно ставляться як до традицій, так і до новаторства, як до реалізму так і до модернізму (авангарду), як до міметичності так і до нестримної фантазії, як до елітарної так і до масової культури, як до утопії, так і до антиутопії.

Таким чином, характерне для постмодерністського часу протистояння «або-або» замінюють на формулу «всеїдності», всеприйняття гіперрецептивності — «і-і». Саме тому глобальною і глибинно-сутнісною вербальною емблемою постмодернізму як такого можна вважати формулу Ніцше - «по-той бік...». Гіо-той бік абсолютно усього: того, що було, того, що є; того, що буде. Д. Хартман стверджує, що головна творча роль перейшла зараз від письменника - митця до критика - літературознавця [38, с. 4 - 5].

Крім того, популярні останнім часом думки і вислови про те, що «все вже сказане», «нічого нового не вигадасш», зокрема, свідчать про глибоку кризу сучасної культури. Адже добре відомо, що література - це не прогрес, а процес. «Постмодерністський» індивід відкритий до всього, але сприймає все як знакову поверхню, навіть не прагнучи проникнути у глибину речей, у значення знаків. Постмодернізм - культура легких та швидких дотиків, на відміну від модернізму, де діяла фігура буріння, проникнення всередину, ламання поверхні... Усе сприймається як цитата, як умовність, за якою не можна вишукати жодних витоків, начал,

походження [22, с. 203], а постмодерністи замість справжньої новизни часто пропонують зняття розмежування «старе - нове» / «моє - чуже» у літературі, що стимулює згадану уже гіперрецептивність їхніх творів.

Найпродуктивнішою формою реалізації гіперрецептивності літератури постмодернізму є інтертекстуальність Її визначення належить Р. Варту: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах; тексти попередньої культури на тексти оточуючої культури. Кожен текст становить собою нову тканину, зіткану із старих цитат» [7, с. 3]. Варта продовжують сучасні російські культурологи: «У культурі постмодернізму інтертекстуальність стала обов'язковою частиною культурного дискурсу і одним з художніх прийомів, оскільки принципова еkleктичність і цитування є домінуючими рисами сучасної культурної ситуації» [98, с. 153].

Постмодерністські твори чимось нагадують гіалімсест, з-під нового шару якого то тут, то там проступає шар старий, тобто текст, що вже десь колись кимось писався. Так, у одному з найвідоміших постмодерністських творів - романів У. Еко «Ім'я троянди» явно відчувається рецепція, запозичена з оповідань Артура Конан Дойля про Шерлока Холмса.

Гіперрецептивність постмодерністської літератури поширюється не лише на власні літературні факти, а й на реальний «життєвий матеріал». Тобто може реалізовуватися як шляхом «інтертекстуального цитування», так і іншим шляхом. Гіперрецептивністю (а відтак - «палімпсестністю») позначена також повість П. Зюскінда «Запахи, або історія одного вбивці» [34, с. 37].

Отже, гіперрецептивність - це нетрадиційне літературне запозичення, а властиве саме постмодернізмові навмисно, підкреслено

акцептована, не прихована активна рецепція, і найголовніший (хоч і не єдиним) шляхом її реалізації є «інтертекстуальне цитування» (У. Еко), «циткування без лапок» (Р. Варт), яке й призводить до яскраво вираженої «палімпсестності» постмодерністських творів.

Наступною характерною рисою літератури постмодернізму є її іронія. Після проголошення його У. Еко важливою конститутивною ознакою культури постмодернізму рідко зустрінеш роботу, де б не розглядалася або принаймні не згадувалося поняття на кшталт «іронія / самоіронія», «пародійність», «карнавальність», «шаржування». Іншою ознакою літератури постмодернізму і однією її важливих інтенцій є прагнення повернутися до масового читача, а не слугував виключно купці «обраних», як це було характерним для багатьох представників світового модернізму і авангардизму. Цю інтенцію Еко сформулював по-своєму метафорично: «Треба знести стіну, що відділяє мистецтво від розваг», і далі: «дійти до широкої публіки - в цьому і полягає авангард по-сьогоднішньому» [24, с. 78]. В унісон лунає також голос Д. Варта: «Ідеальний письменник постмодернізму повинен сподіватися, що зуміє зацікавити і захопити певне коло публіки - ширше, ніж коло тих, кого Манн звав першохристиянами, тобто коло професійних служителів високого мистецтва... Ідеальний роман постмодернізму мусить якимось чином опинитися над двобоєм реалізму з ірреалізмом, формалізму із «змістовізмом», чистого мистецтва з заангажованим, прози елітної - з масовою...» [98, с. 349]. Проте, що таке прагнення постмодерністів не є випадковим, а прогресивним, свідчить філософсько-естетичне підґрунтя усієї парадигми постмодерністської культури, де «компоненти елітарної культури і масової культури використовуються в однаковій мірі як амбівалентний ігровий матеріал, а смислова межа між масовою і елітарною культурою виявляється принципово розмитою або знятою; в

цім випадку розмежування елітарної культури і культури масової практично втрачає сенс», і тому «відбувається елітаризація масової культури і водночас — омасовлення елітарності». Тексти дуже часто «загодовують» на різні рівні прочитання (залежно від «горизонтів очікування» і «горизонтів читацьких спроможностей» уже згаданих реципієнтів), щоб один текст сприймався як різні твори. Згадане «кодування» теж не є винаходом доби постмодернізму. Проте «кодування» характерне саме для літератури постмодернізму, адже вона, прагне повернути собі масового читача [67, с. 190].

Інша риса літератури постмодернізму - схильність до гри з текстом і читачем. Особливо з останнім, бо, «ніщо так не тішить автора, як нові прочитання, про які він не думав і які виникають у читача» [29, с. 198].

Гра з текстом і читачем має як мінімум, два вже згадані джерела: іронізм («несерйозність») і прагнення повернути літературі масового читача, боротьба за нього.

У письменника завжди є два шляхи: або орієнтуватись на читача «який він є» (і ризикувати своїм популізмом), або формувати, виховувати свого читача (і ризикувати своєю популярністю). Тому постмодерністи, часто прагнучи зробити «своїм» як елітарного, так і масового читача, водночас «живуть надією - яку не надто приховують, - що саме, їхнім книжкам призначено породити, і рясно, новий тип ідеального читача» [29, с. 200]. Один з українських літературознавців 10.1. Ковбасенко зауважив, що «багато постмодерністських романів виростає на історичній ниві. І водночас вони не історичні: античні міста, монастирі, замки — лише декорації спектаклів, що випали з часу. Можна заперечити, що таке було й раніше: «Березневі оди» Т. Уайлдера, «Справи пана Юлія Цезаря» Б. Брехта, «Лже-Нерон» Л. Фейхвангера, - хіба усе це не найактуальніша сутнісність, ряджена в тоги?

Так, але «Ім'я Троянди» У. Еко (1980), або «Райські пси» А. Поссе (1983), або «Останній світ» К. Рансмайра (1988) - це щось зовсім інше: не переодягнена задля висміювання оточуюча дійсність і не відроджена романтичним замилюванням старовина...» [30, с. 80].

Історизм постмодерністських творів виконує такі функції: декоративну, сюжето- і концептотворчу. Для літератури постмодернізму характерним є віртуальний історизм. Його основні риси: гіперреалізм, майже наукова фактична точність; сюжето- і концептотворчий характер; гра симулякрів, чужих цитат (інтертектуальність), імітація, це попри згаданий гіперреалізм; сприяння постмодерністській грі з читачем і текстом. Постмодерністи створюють «палімсестну історію» (К. Брук-Роуз), віртуальну реальність, а для цього потрібно бути віртуозами.

Глибокі типологічні збіжності між Просвітництвом і постмодернізмом, їхнє вкрай своєрідне переплетіння на рівні окремих художніх форм, мотивів та образів засвідчує література постмодернізму другої половини ХХ ст. При цьому ми можемо виділити кілька рівнів і шляхів переосмислення та асиміляції просвітницької системи художніх цінностей постмодерністською естетикою та поетикою.

1. Використання письменником-постмодерністом окремих художніх прийомів, засобів і традицій просвітницької літератури. Вже витoki школи «чорного гумору» в американській літературі ХХ ст. (Дж. Барт, Д. Бартельм, Дж. Донліві, В. Берроуз) можна побачити не лише у творчості таких письменників, як Ф. Рабле чи М. Сервантес, а й у творах Вольтера і Дж. Свіфта. Деякі письменники постмодернізму схиляються визначити свій стиль як «раціоналізований», як це зробив, наприклад, Д. Бартельм, хоча й використовує його для того, щоб відбити всюдисутній «безум» навколишнього світу [54, с. 39]. На свій зв'язок з літературою Просвітництва і насамперед з окремими письменниками-просвітителями

часто вказували самі постмодерністи. Д. Барт, наприклад, визнає, що його вчителем поряд з Дж. Джойсом і В. Фолкнером були також «прапрабатьки» - Я. Стерн і Д. Дідро. Від традицій просвітницького роману-виховання відштовхується Барт і в своєму творі «Торговець дурманом», хоч і створює при цьому «роман приниження, висміювання». Наслідує Барт у своєму романі ідейні «формальні» ознаки романів виховання XVIII ст.: звернення до читача, авторський коментар, відступи, розлогі характеристики дійових осіб, що в цілому переслідують авторську настанову - відтворити «дух» давно минулої епохи. Проте Барт експериментуючи з художньою формою, створює цілком завершений постмодерністський твір, у центрі якого - іронічне висміювання високих прагнень і поривань героя, епічний задум поступово перетворюється на сатиричний, а історія - на «кругову метафору». Звертається до епохи Просвітництва і німецький постмодерніст П. Зюскінд, котрий у своєму відомому романі: «Запахи. Історія одного вбивці» відтворює історичну атмосферу XVIII ст. [52, с. 35 - 37].

2. Неоруссоїзм у постмодерністському творі. Неприйняття цивілізації, її крайнощів, світу «нових технологій», що перетворюють людину на бездушний механізм - один із важливих структуротворчих мотивів у творах постмодерністів. Ця тема заявляє про себе в романах К. Воннегута «Механічне піаніно», «Сирени Титана», «Сніданок для чемпіонів, або До побачення, чорний понеділок». Інший ракурс цієї проблеми досліджує Д. Барт у романі «Остання подорож якогось моряка», дія якого розгортається відразу в двох часово-просторових площинах - на середньовічному Сході та у США середини XX ст.

3. Художній конфлікт «людина-система». Один з найпоширеніших конфліктів в літературі постмодернізму між людиною та системою котра підпорядковує особистість певним зовнішнім законам,

примушує її підкорятися «правилам гри», нагадує колізію просвітницької літератури — між людиною та соціумом, який не розуміє особистість і нав'язує їй заздалегідь хибні моральні орієнтири і стереотипи поведінки, що, як правило, призводять до важких поневірянь героїв або взагалі трагічних наслідків [50, с. 52].

Виразно відбиває подібний конфлікт американець К. Кізі в «Польоті над гніздом зозулі», де між визначальними «координатами» - авторитарною «раціональністю» Старшої сестри і «безумством» героїв - існує надзвичайно хитка межа у вигляді «правил», яких усі мають дотримуватися. Своїми витокami колізія роману К. Кізі сягає просвітницької теоретичної концептуалізації безумства як такої форми поведінки, що не відповідає загальновизнаному ідеалові «здорового глузду», виломлюється за межі «раціоцентризму» і відтак викликає тривогу у тих, хто залишився «на свободі» і залишається над проблемами «правильної соціальної організації» [60, с. 5].

4. Метафізика «влади» і «зла». Раціональна дискусія Просвітництва породила раціоналізацію проблеми «зла» і «влади», і ці два поняття утворили специфічний симбіоз, котрому просвітителі протиставили образ «просвітленого» знаннями, а відтак і морального розуму, з яким вони пов'язали свої сподівання на утвердження «розумної правди» в суспільному житті.

Постмодерністів, як і просвітителів, цікавить той самий феномен — симбіоз «зла» і «влади», але вони тут пропонують немов би зворотню перспективу і зло, як і влада, не тільки наявні у світі, а й взагалі стають невід'ємною частиною самого буття, виявляють внутрішню логіку розвитку історії.

5. Постмодерністське «повернення до реальності». В просвітницькому художньому дискурсі переважає слово, що спрямоване

«на зустріч буттю» (за П. Рікером), з'являється думка проте, що знак існує для речі і здатний відбити її сутність. Постмодернізм, як і Просвітництво, не відмовляється від реальності, але вона постає у творах постмодерністів в іншому ракурсі і традиційний для реалізму спосіб прямої «знакової» репрезентації змінюється новим - знак вже відсилає не до речі, а до іншого знаку, в результаті чого розривається пряма співвіднесеність слова і предмета [47, с. 30]. Спільною домінантою як Просвітництва, так і постмодернізму залишається бажання уникнути при цьому хаосу, влади випадковостей, які призводять до хибної інтерпретації дійсності (Просвітництво) або унеможливають зв'язок структури і події (постмодернізм).

6. «Епохальність» Просвітництва і постмодернізму. Просвітництво, як відомо, своєю моделлю світу та людини утворило специфічну епоху, яка не мала одного визначального ідейного чи стильового кореляту і досягала розвитку відразу в кількох, багато в чому дуже не схожих філософських вченнях (раціоналізм, сенсуалізм, еміризм), а також літературних напрямках і стилях (просвітительський реалізм, просвітительський сентименталізм і рококо). Постмодернізм - також не окремий напрям або стиль, це - окремий феномен, котрий дедалі більше розцінюється дослідниками як окрема епоха культури, що складається з конгломерату різних ідеологій постколоніалізму, фемінізму, постструктуралізму; до того ж уже сьогодні розрізняють у літературі постмодернізм класичний, деконструктивний, радикальний, ультра-, гіпер - і навіть - постпостмодернізм [9, с. 126]. Тобто і як у просвітництві, ми зустрічаємося з домінуванням у постмодернізмі неоднорідної картини художніх та естетичних цінностей, котрі саме в своїй єдності і створюють самодостатність та внутрішню завершеність цього явища культури. Таким чином, у горизонті історичної перспективи, яка знає епоху античності, середньовіччя, Відродження і Просвітництва, постмодернізм займає своє і показове «пост просвітницьке» місце

[54, с. 30].

Погляд на витoki сучасної постмодерністської літературної традиції, на її зв'язки з культурним осереддям ХХ ст. поступово переконує, що найголовнішим чинником переходу від модернізму до постмодернізму був суто стильовий фактор, який формував ідейно-філософську та естетичну систему європейської літератури 1970-90-х років. Відтак проблема ідейно-художніх творів витоків постмодернізму пов'язується з актуалізацією ключової для минулого століття проблеми «ступеня письма» (Р. Барт), що окреслював у свою чергу, «ступінь» художньої форми твору [35, с. 162].

Актуалізація стильового моменту постмодернізму проростає, як здається з очевидного історичного факту: на межі століть постмодернізм "завершив свої продуктивне творче існування і тепер може поціновуватися як відносно цілісна завершена ідейно-філософська та естетична система. Перспективний погляд на естетику постмодернізму стає можливим завдяки деяким рисам сучасної, постпостмодерної культури: неосентименталізму, відродженню епічних форм письма, ліричного начала. Останнім часом з'явилося кілька підсумкових досліджень, що описують постмодерну традицію в її тісних зв'язках із філософсько-естетичними парадигмами ХХ ст. (Д. Затонський, С. Павличко, і. Ільїн, М. Липовецький, Т. Денисова, А. Мережинська). Ці дослідницькі пошуки змушують зайвий раз переконатися у відомій тезі У. Еко: «Постмодернізм - не хронологічно фіксоване явище, а певний духовний стан, художня воля, підхід до матеріалу. У цьому сенсі... кожна епоха має свій постмодернізм, так само, як кожна епоха має свій маньєризм...» [65, с. 460]. Момент переходу до постмодернізму на межі 1960- 70-х рр. не був радикальною трансформацією жанру: скоріш за все, трансформувався стиль світовідчуття і письма. «Стиль - формотворче

начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію... Проявляється він як на рівні окремого впливу, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямків, - в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю» [60, с. 8], - зазначав Д.С. Наливайко. Жанр поступився місцем стилю, формі у її «чистому» вигляді, беззаідеологізованих домішок (Фаулз, Еко, Барнс, Ріо, Поссе, М. Бредбері). Паралельно з французьким «новим романом» у Західній Німеччині в 60-ті роки ХХ ст. з'являється течія «нової» літератури («Кельнська школа»: Р.-Д. Брікман, Г. Гербургер, Д. Веллерсхоф, Г. Зойрен, Гі. Гантдке) з її ідеєю кризи «старої» літератури: традиційні жанри безнадійно пережили себе, - декларують представники «нової» літератури, — а усталені творчі форми стали недієздатними. Глобалізація, індустріалізація, інтенсивна технократія вкрай ускладнили структуру світу, що стала не підвладною розумінню окремого індивіду; як висновок, світ не може творчо зображуватися за допомогою традиційних, «конвенційних» методів чи засобів письма. «Світ, не зрозумілий, примарний і примхливий, можна відтворити лише у шифрах... (В. Йєнс)» [59, с. 216 - 224]. У річищі окресленої традиції еволюціонують також англійські «сердиті молоді люди», американське «розбите покоління», італійська «Група - 63», німецька «Група-47», а загалом - уся літературна традиція межі 1960-70-х рр. Оцю внутрішню скомплектованість постмодернізму, його стильову неоднорідність розважально-ігрову перспективу визначить, до речі, й самі митці * постмодерністи: «під широким рупором постмодернізму зібрались строкаті явища театру абсурду, французького «нового роману», американського «нового журналізму», різноманітні напрямки живопису - від поп-арту й оп-арту до абстрактного експресіонізму і фотореалізму... Взагалі для сучасного мистецтва характерне іронічне ставлення до самої ідеї мистецтва як

чогось неподільного, самодостатнього і замкненого, нове мистецтво свідомо прагне до абстракції, а отже, у певному сенсі воно постреалістичне» (М. Бредбері) [36, с. 164].

«Реальності не знайдено, маємо лише текст» - така смислова корекція проблеми підбила творчі підсумки ХХ ст., переформулювала ключові програмні гасла постмодерністської літератури, філософії, естетики.

Висновки до РОЗДІЛУ I

Поглиблення кризи суспільного і пов'язаної з ним художньої свідомості і ті специфічні форми, які воно прийняло в середині 60-х початку 90-х років, і привело до появи в літературі Заходу феномену постмодернізму. Хоча більш важливим для загальної його характеристики є не ця зовнішня поверхова схожість повістових стратегій, а внутрішні, глибинні відмінності, які існують між письменниками, які використовують цю техніку письма. Ці відмінності обумовлені в першу чергу наявністю чи відсутністю у письменника любові і співчуття до людини, стурбованості його реальними потребами, бажання і вміння (речі взагалі не однозначні і не завжди поєднуються в творчості одного і того ж автора) на прикладі історії окремої особистості побачити загальнолюдські проблеми чи, навпаки, стремління продемонструвати лише безмістовність, обезціненність людського існування в сучасному безликому світі традиційного суспільства, як це ми знаходимо в С. Беккета, Дж. Барта, Р. Пінчона, А. Роб-Гріє, П. Зюскінда. Необхідно відзначити особливо кризовий характер процесу переходу від традиційного суспільства до сучасного. Ця криза зумовила необхідність вироблення нових думок і шляхів вирішення назрілих і соціальних, і

політичних проблем. Тому теоретичні роздуми видаються відгуком на історичні кризи, що порушують перебіг економічного і технологічного розвитку, і соціальні перевороти, викликані розпадом раніше стабільного і знайомого способу життя і мислення. Сучасність сприймається як історичний період, що розпочався в епоху просвітництва і триває дотепер.

У 60-ті роки, позначені повоєнним славленням суспільства достатку, закони та норми жорсткого, авторитарного сучасного суспільства піддавалися сумніву, що призвело до вибуху «бурхливих шістдесятих». Однак наслідки цієї революції повністю виявилися лише у 70-90-х роках ХХ ст. - виникнення паростків надії, що ґрунтувалися на появі культури постмодерну/постмодерн і зму.

Синергетична картина світу формується в добу персональних комп'ютерів, масового телебачення і відео, Інтернету, транснаціональних корпорацій і державних об'єднань, єдиних грошових одиниць. Постмодернізм позначає перехід від антропоцентризму до універсалізму з релігійним, культурним екуменізмом.

Характерними рисами постмодернізму є деканонізація традиційних цінностей, реконструкція естетичного суб'єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, цитатність як метод художньої творчості, фрагментарність і принцип монтажу, іронізм, пародійність, гедонізм, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів, театралізація всіх сфер культурного буття, репродуктивність і тиражування, орієнтація на споживацьку естетику, запозичення принципів інформаційних технологій.

У культурі постмодернізму поєднуються толерантність, 'плюралістичність, відкритість, антитоталітарність як заперечення влади над природою й особистістю і водночас - втрата ціннісних критеріїв, емоційності, цинізм, поверховість, естетична вторинність.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб'єктність, то постмодернізм спирається на зовнішню «зробленість», конструювання, антиієрархічність, об'єктність.

Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження митця, то постмодерніст, упевнений у хаотичності навколишнього інформаційного світу, надає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами. У постмодернізмі авангардистській установці на новизну протистоять бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного цитування.

Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність. Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий бріколаж, який постулює хаос як спосіб організації. Форми пастішу (попурі, колаж), палімпсесту (нашарування різних текстів), гіпертексту (аналог комп'ютерної літератури, яку можна читати з будь-якого місця, замінюючи події, героїв) виступають моделями співіснування в різних культурних системах, у плюралістичному світі (романи «Ім'я рози» У. Еко; «Хазарський словник» М. Павича; «Роман і .Норма» В. Сорокіна, та ін.).

Культура постмодернізму пододала обмеженість культури Нового часу, яка ґрунтувалася на ідеї пріоритету новачії над традицією. Постмодерністське мистецтво створює відчуття існування в культурі як у цілісності. Це мистецтво - драма з усе більшою кількістю діючих і взаємодіючих осіб, воно поєднує час минулий, сучасний і майбутній,

завдяки йому ми існуємо в одному культурному просторі з Шекспіром - він стає нашим сучасником і може стати нашим співбесідником.

Постмодерністське мистецтво, відмовляючись від стильової і жанрової, визначеності мистецтва класичного, поєднуючи природне і надприродне, фантастичне і гротескне, серйозне і комічне, відображає хаос, що запанував в житті.

Постмодерн розмиває кордони між літературою і філософією, історією і кіно, театром і музикою, здійснює ерозію жанрів і стилів, що зумовило посилення інтелектуальності в творчості й водночас привело до виникнення принципової «радісності тексту», прагнення до задоволення, атрактивності. Починається процес синтезування елітарної і масової культури.

Отже, культура постмодернізму - це своєрідна лабораторія, де відбувається складний синтез рис нашої доби, діалогічне розв'язання антиномій, накопичених попередніми епохами:

- реалістична зображальність і фантасмагоричність;
- гуманітарність і фізико-технічне орієнтування;
- описовість і філософічність;
- серйозність та іронічність;
- традиційність і комп'ютеризована сучасність;
- раціоналістичність і містичність;
- політизованість й еротичність;
- потік свідомості й гострота сюжетної дії; строга аналітичність та ігрове начало;
- позиція західної і східної культури.

У людства виникають запитання: «Чим був постмодернізм для нашої (XX - початок XXI ст.) епохи? Які зміни він приніс?»

Художні експерименти постмодернізму не завжди закінчувалися успіхом, але перш ніж заперечувати їх необхідність і значущість, необхідно спробувати зрозуміти. Без такого експерименту, творчого підходу не зможе народитися нове.

РОЗДІЛ 2

ПОСТМОДЕРНИСТСЬКА КОНЦЕПЦІЯ У ТВОРАХ ІТАЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА АЛЕССАНДРО БАРІККО

2.1. Алессандро Барікко як представник сучасної італійської культури

Окрім інтересу до літературної ситуації Італії останніх десяти років нас зацікавила і сама фігура Алессандро Барікко. Алессандро Барікко - один з найпопулярніших і найзагадковіших письменників Італії. Нажаль, незважаючи, на його популярність закордоном, в колі вітчизняних читачів Барікко користується меншою популярністю. Тому ми вважаємо актуальним звернутись до творчості цього письменника. Особливу увагу надано персонажам, створеним Барікко.

Барікко народився і виріс в Туріні - одному з найбільших індустріальних центрів Італії. Після закінчення філософського факультету співробітничав з різними видавництвами, писав рекламу, займався музичною критикою. У 1988 році виходить його перша книга «Геній у фузі» («Il genio in fuga») - есе, присвячене Россіні. У 1993 році ще одне есе «Душа Гегеля і корови Вісконсіна» («L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin»). Перший його роман «Замки спраги» («Castelli di rabbia», 1991) приносить йому успіх і премію Campiello. У 1993 році виходить поки що його найкращий твір - повість «Море-океан» («Oceano-shage»), яка стала в Італії бестселером. Два наступні твори - «Шовк» («Seta», 1996) і «Сіті» («City», 1999) закріпили за Барікко репутацію автора з надзвичайною манерою письма, хоча вони і не досягли

художнього рівня повісти «Море-океан» [101, с. 23].

Досить часто автор виступає із статтями в різних періодичних виданнях. Результатом його співпраці з газетою «Га Stampa» з'явився вихід двотомної збірки «Барнум».

Окрім письменницької діяльності, Алессандро Барікко займається викладанням в створеній їм же самим письменницькій школі «Холден», де веде курс оповідання і романа. Результатом діяльності школи з'явилося 'створення свого роду театру «Totem» в 1998 році, де були представлені уривки з творів світової літератури: від Гомера і Селіна до Гадди і Стейнбека. Але по-справжньому Барікко почали знати в Італії після того, як він став ведучим інтелектуальних шоу - «Піквік» («Pickwick») і «Любов - це стріла» («Amore e un dardo»), які були присвячені мистецтву - музиці, літературі, кіно [101, с. 24].

Проза Алессандро Барікко, на нашу думку, є феноменом. Можливо, за його яскравим стилем і метафоричністю нічого не стоїть, може це лише гра з формою і мовою. Але твори Алессандро Барікко наділені явною специфічною особливістю. Йому властивий авторський стиль, який легко впізнати шанувальникам його творчості.

Хто знайомий з творчістю Барікко, в змозі визначити «кочівні образи і мотиви» його творів. Він сам стверджує: «Письменницька творчість як винахід фантастично-вишуканого і живописного світу, рафінована форма втечі від дійсності, чарівна водна стихія і засоби транспорту, схильність персонажів до ангельського божевілля, одночасно невротичного і грайливого, яке проявляється як джерело сенсу і впорядкованого існування; це щільне і доброзичливе переплетення музичних, літературних і художніх елементів ... » [102, с. 43].

Якщо визначити одним словом те, що пише Барікко, то швидше за все це «іроніко-філософсько-міфологічно-науково-художня

белетристика».

Найчастіше белетристика розглядається як ланка масової літератури, а то й ототожнюється з нею. Нас же цікавить дещо інше значення цього слова - література «другого» ряду, незразкова, некласична, але в той же час, яка має незаперечні переваги і принципово відрізняється від літератури низької якості - «чтиву».

Втома від ерзац-літератури настає досить швидко (навіть у самих '«недосвідчених» читачів), хочеться більш життєвого, що підтримує і просвітлює дух читання. З іншого боку, багато хто зрозуміє, що без привабливих приманок, що дозволяють отримувати задоволення від читання, рядового читача не заманиш. Мабуть, це усвідомив і Алессандро Барікко. Його романи викликали інтерес критики: «через розповідну спритність, здібність придумувати історії та стиль. Його прозу визначили як «шизофренічну і гармонійну, компактну, а також прозу, яка розтікається». Читач випробовується сюрреальністю мови, яка не відповідає персонажам і часу, в якому розгортаються дії» [101, с. 45].

За зовнішніми контурам його книги майже життєподібні, там є фабула, герої, відголоси злободенних проблем, але разом з тим, оповідання утворюють світ, підлеглий тільки законам власного внутрішнього руху. «Раз у раз письменник - та й кожна, напевно, інша людина - відчуває потребу відвернутися на час від спрощень, систем, абстракцій та інших вигадок і побачити світ як він є, тобто не системою понять, хоч і складною, але загалом-то доступною для огляду і ясною, а дрімучим лісом прекрасних і жахливих, все нових, абсолютно незрозумілих таємниць, яким він і є насправді» [111, с. 65].

Безперечний ще один факт: Барікко створює свій літературний міф. Нині літературний міф існує в чужій йому атмосфері гранично раціоналізованого суспільства. Внаслідок цього культурний простір, який

він займає вкрай обмежений в порівнянні з архаїчним суспільством, у свідомості якого він домінував.

Літературний міф пом'якшує трагічні суперечності буття, надаючи їм загальну одвічну форму. Згідно К. Г. Юнгом, «міф людини складається з народження, дорослішання, кохання, шлюбу, смерті, випадку, перемоги, катастрофи, з тих моментів, в які нам здається, що справжнє життя тільки почалася».

Людина легко ототожнює себе з персонажами вигаданих Барікко просторів: вони стають його двійниками і проживають за нього найстрашніші, болісні і фатальні сторінки долі. Література, оживляючи таємниче, чудесне, архаїчне створює відчуття причетності до духовної традиції, містичного зв'язку з минулим, служить якоюсь сходинкою на шляху до сакралізації дійсності. Література, незалежно від змісту, служить способом прилучення до міфу. Вважається, що з її допомогою стає можливий перехід від звичайного лінійного часу до міфологічного: людина покидає область кінцевого і вступає в царство Вічності. Література створює уявний світ, вільний від вимог дійсності. Міф - невичерпний. Як особливе світовідчуття, він служить глибинною основою літературної творчості, яка, в свою чергу, виступає однією з його можливих маніфестацій. Оскільки ніякого «міфічного» жанру не існує, міф органічно входить у творчий процес і часто розглядається як один із засобів поетики [111, с. 72].

Композиція, складна суб'єктна організація, найтонша і багатозначна деталізація і витончені образотворчі і виразні мовні засоби, таємний психологізм - все це дозволяє нам стверджувати, що говорити про феномен прози Алессандро Барікко правомірно. Хіба що критерії художності його останніх творів трохи знизилися порівняно з повістю «Море-океан». Принцип свого пісьма Барікко визначає так: «...

розповідати не тільки за допомогою написаних слів, але за допомогою образів кіно, музичних нот, театральних діалогів» [101, с. 34].

Багато хто визнає за Алессандро Барікко репутацію справжнього постмодерністського письменника. Інші ж повністю відмовляють йому в цьому, наводячи як приклад «хрестоматійного постмодерніста» Умберто Еко. Об'єктивності заради, ми виберемо золоту середину: у творах Барікко знайшли відображення деякі характерні риси постмодернізму: граничний еkleктизм і поліфонія стилів і жанрів, децентрація композиції, розірваність сюжетних ліній, дискретність оповіді, багаторівневі відсилання, прагнення до знищення усіляких ієрархій, обмежень і кордонів, у тому числі відмінностей між «високим» («елітарним») і «низьким» («масовим») мистецтвом, між автором і споживачем, між твором мистецтва і глядачем.

Нарешті, ще одна важлива перевага прози Барікко полягає в тому, що вона не піддавалася ще надзвичайно сильній громадській раціоналізації, тобто шаблонному і звичному тлумаченню, з яким доводиться боротися як з упередженням і забобою майже при всякому дослідженні звичного і знайомого тексту, маючи справу з такими загальноновизнаними речами, як твори І. Кальвіно чи У. Еко.

Літературно-художній твір - це багаторівнева структура. Розташування матеріалу, ритм розповіді, використання тропів і мовних фігур (все те, що ми називаємо поетика) підбрані не випадково. У поєднанні цих елементів відображається сутність творчого процесу; зміст криється в них, а не поза ними. У нашому дослідженні основну увагу буде приділено поетиці - матеріальній стороні тексту. Позахудожні фактори творчості (філософські, соціально-політичні, економічні, морально-релігійні) будуть відігравати допоміжну роль [44, с. 150].

Жанрова специфіка творів розуміється дослідниками по-різному,

часом дуже суперечливо. Жанр ми розуміємо як характеристику типу організації художнього цілого, як момент безпосереднього переходу змісту в форму.

При визначенні жанру кожного з творів Барікко виникають певні труднощі, має місце симбіоз повісті й роману. Хоча «Море-океан» і «Шовк» більш тяжіють до повісті, а «Замки спраги» і «Сіті» до роману (причому не через обсяг, а через велику кількість дійових осіб та розкриття проблематики), «Новеченто» - це розповідь і театральний монолог. Жанр повістей Барікко можна охарактеризувати як деяке семантичне поле, яке розкриває загальне коло проблем подібними художніми засобами в схожій структурній формі [102, с. 55].

Тяжіння до малих форм легко пояснити. Давно відзначено, що певні жанри актуалізуються в певні фази суспільного життя. У середині століття ми не знайдемо трьох, чотирьох великих течій, середина століття буде мати одну домінуючу течію, яка визначить фактично життя чи стиль епохи. Великі романи, до речі сказати, пишуться в середині століття. Ми дуже мало знайдемо прикладів того, що на початку або в кінці століття пишуться по-справжньому епохальні романи, здатні потім дуже довго впливати на художню практику. Вони пишуться в середині століття, коли є час для того, щоб подовжньо висловлювати світ. Розквіт малого жанру збігається з так званими перехідними епохами: коли відбувається переоцінка цінностей і змінюється світоглядна орієнтація. Тому необхідно згадати, що аналізовані твори написані в останнє десятиліття століття. Чим ближче до кінця століття, тим інтенсивніше течії починають змінювати одна одну. Час ніби прискорюється. Це стверджував ще співвітчизник Барікко - Італо Кальвіно: «Сьогодні довгі романи, напевно, позбавлені сенсу. Поняття часу розвалилося на шматки. Ми не в змозі жити або думати інакше, як короткими тимчасовими відрізками, кожен з

яких видаляється з власної траєкторії і блискавично зникає. Безперервність часу можна знайти хіба що в романах тієї епохи, де час ще не виглядав нерухомим, але ще не вибухнув; епоха, що тривала років сто не більше».

Говорячи про внутрижанрову класифікацію творів Барікко, можна говорити про багаторівневост [101, с. 24]. Ця багаторівневост забезпечує Барікко непомірно широку читацьку аудиторію: від домогосподарок до інтелектуалів. Багаторівневост виявляється і на рівні сюжету, що буде розглянуто пізніше.

Наведемо приклад жанрових рівнів у творах Барікко: «Замки спраги» - науково-популярний, любовний, пригодницький роман; «Море-океан» - пригодницька повість, детектив чи трилер, поема в прозі, філософська притча, чарівна казка для дорослих; «Новеченто» - театральний монолог, поема в прозі, повість-джаз (якщо згадати Річарда Олдінгтона і його «Смерть героя», яка своїм підзаголовком мала «роман-джаз», то можна зробити певне порівняння. І порівняння це буде на користь Барікко. Якщо у Олдінгтона це тільки формальний і метазмістовий рівень, то у Барікко це і форма, і зміст, і сенс); «Шовк» - у цій повісті знаходимо елементи роману-подорожі, пригодницького роману з елементами екзотики, любовної мелодрами; «Сіті» - пригодницький роман, вестерн, детектив, роман про вдачі. До того ж, у всіх творах Барікко є наукові та псевдонаукові рівні розповіді [111, с. 84].

Далі вважаємо необхідним зупинитись на особливостях сюжетної лінії і у творах Барікко. Для аналізу використовуємо наступні твори: «Море-океан», «Замки спраги», «Новеченто», «Сіті». Сюжети творів Барікко переказати практично неможливо (виключення, мабуть, складають «Шовк» і «Новеченто»), Але це аж ніяк не є негативним моментом. Звичайно, що заплутаний сюжет «Море-океану», «Замків

спраги» і «Сіті» ускладнює дослідження, але «лише після прочитання повісті стає ясно, що переказувати її «зміст» не те щоб складно, а не потрібно, як не 'потрібно, наприклад, викладати умовиводи Біка Маллігана або пріснопам'ятну сцену під умовною назвою «що ти думаєш, доїде те колесо, якщо б сталося до Москви або не доїде?» [111, с. 30]. Ми частково погоджуємось з цим твердженням, тому що при переказі сюжету чи розборі складних і заплутаних сюжетних ліній, ореол загадковості твору меркне. Сюжет у Барікко позбавлений яких би то не було завершальних цілей. Його мета — ставити героїв у різні положення, поміщати їх в інші виміри, зводити і зіштовхувати персонажів між собою, не даючи жодних пояснень і не викладаючи якихось глибоких ідей.

Для подальшого аналізу дозволимо собі сумарно зупинитися на сюжетах творів Барікко. Розглянемо сюжетну основу роману «Замки спраги».

Події відбуваються у 1922 році. Жінка, щоб потрапити до Америки, надає інтимні послуги капітанові корабля, який постійно принижує її. Щоб якось скрасити свою подорож, вона вигадує історію про містечко Квінніпак, яке овіяне атмосферою кінця ХІХ століття. У цьому невеликому селищі живе подружжя Рейл. Він мріє прокласти залізницю в своєму селі і часто відлучається з дому. Його дружина Джун завжди сидить удома і чекає чоловіка. Там живуть також Пекіш і його юний друг Пент. Пекіш проводить 'дивні експерименти і керує оркестром. Пент веде щоденник. Одного разу сеньйор Рейл повертається з поїздки і привозить із собою свого сина Мормі. Між Мормі і Джуном виникає зв'язок, але триває він недовго, тому що Мормі вбивають будівельники залізниці. Тим часом в Квінніпак з Парижа прибуває архітектор Гектор Хору, який хоче спорудити Кришталевий палац зі скла. Рейл обіцяє допомогти йому у виготовленні тонких скляних пластин. Проект Хору був реалізований, але

незабаром згорів. Джун покинула чоловіка і Квінніпак. Синьйор Рейл збанкрутував і єдине, що у нього залишилося, - це локомотив «Елізабет» [107, с. 56].

Розглянемо сюжетну основу роману «Новеченто». Події відбуваються у 1900 році. На борту трансатлантичного лайнера «Вірджініан» моряк Денні знаходить покинутого немовля і всиновлює його. Немовля отримує ім'я Новеченто. Він ніколи не сходить з корабля, але він подорожує по країнах, «читаючи по обличчях людей». Новеченто стає одним з кращих виконавців джазу і перемагає самого Джеллі Ролл Мортон. Перед Другою світовою війною було вирішено затопити «Вірджініан». Новеченто так і не зійшов з корабля і загинув разом з ним.

В основу сюжету роману «Море-океан» покладено таку історію. У покинутій таверні «Альмайер» зустрічаються абсолютно різні люди, зі своїм минулим, зі своїми таємницями, зі своїми мріями і бажаннями. Всі вони мріють переродитися, знайти нову сутність і роблять це різними способами. Взагалі, «Море-океан» ближче до лірики ніж до прози, тому цей сюжет переказати досить важко. Незважаючи на наявність дій, основну увагу привертає умонастрій.

Розглянемо сюжетну основу роману «Шовк». Події відбуваються у 1861 році. Ерве Жонкур живе у Франції. Він займається експортом личинок шовкопрядів з Японії. Під час свого першого візиту він знайомиться з правителем Хара Кеєм і його мовчазною наложницею. Жонкур закохується у цю дівчину, але повертається до Франції до дружини Елен. Одного разу він одержує послання написане ієрогліфами і їде до японської гейші мадам Бланш, щоб перевести його. Це був любовний лист від мовчазної наложниці. Жонкур знову їде до Японії, але застає там голод і розруху. Дівчину він так і не побачив. Він їде додому. Через деякий час Елен вмирає. Жонкур веде відокремлене існування і

лише розмови з дружиною на її могилі скрашують його самотність. Одного разу він помічає сині квіти, які хтось поклав на могилу Елен. Жонкур згадує, що такі ж квіти він бачив у мадам Бланш. Жонкур знову їде до неї і дізнається, що той любовний лист було написано не мовчазною наложницею, а його власною дружиною. Сюжетна основа роману «Сіті» полягає у тому, що хлопчик-геній 'Гоулд знайомиться по телефону з молодою дівчиною Шетсі Шелл, яка стає його гувернанткою. Гоулд навчається в університеті, гуляє з Шетсі і своїми друзями - Дизелем і Пумерангом, іноді спілкується зі своїм батьком- генералом і професорами. Гоулд часто фантазує і вигадує історію Лері Гормана. Ми дізнаємося, як Лері прийшов у бокс, як його тренер Мондино допомагав йому, як він вигравав і програвав свої матчі. Шетсі пише вестерн - захоплюючий і захопливий роман про події у містечку Клосінгтон. Таким чином, і герої фантазії Гоулда, і персонажі вестерну Шетсі починають жити своїм власним життям. Але як тільки ці їхні розповіді закінчуються, Шетсі гине, а Гоулд зникає разом з Дизелем і Пумерангом - ще одним плодом своєї фантазії, а, може, і геніального розуму.

Також, якщо прийняти за основу сюжет, можна знову говорити про багаторівневність творів Барікко. Його повісті та романи являють собою системи текстів. Іноді ці системи дуже сплавлені і їх важко розділити. Всі рівні органічно і плавно перетікають один в іншій. Розглянемо головні рівні цих творів. У «Замках спраги» йдеться про втечу оповідачки до Америки («рама» роману), потім розгортається історія Квінніпак, незабаром автор зосереджується на питанні записної книжки Пента; наприкінці автор надає 'увагу листам Пекіша.

У «Морі-океані» спочатку увагу акцентовано на житті у таверні «Альмайер» і розповіді про її мешканців у минулому; потім висвітлюється рівень про листи Барльтбума до його неіснуючої коханої

жінки; каталог полотнин Плассона; потім автор зосереджується на молитвах падре Плюша.

У «Шовку» спершу читач знайомиться з Ерве Жонкур. Зображується його історія; інший рівень - це любовний лист мовчазною наложниці. У «Сіті» історія Гоулда і Шетсі Шелл є «рамою» роману; потім автор розкриває боксерську фантазію Гоулда; далі йдеться про вестерн Шетсі; та акцентується питання на роботі професора Мондріана Кілроя «Есе про інтелектуальну порядність».

2.2. Композиційна структура та система персонажів романів А.

Барікко

Вважаємо дуже важливим розглянути та проаналізувати композиційну структуру творів Барікко.

Архітектоніка «Замків спраги» і «Шовку» не представляє особливого інтересу. Це розділення розповіді на глави і частини. «Новеченто» - це одноактний монолог. А ось сюжети «Море-океану» і «Сіті» «обтяжені» композицією, що переключає увагу саме на неї.

Повість «Море-океан» складається з трьох книг: кн.1 «Locanda «Almauer»/ «Таверна «Альмайер»»; кн.2 «Il ventre del шагe» / «Морське черво»; кн.3 «I canti del ritorno» / «Зворотні пісні».

На перший погляд, все дуже просто. Але подивимося на цю композицію, згідно властивій автору «тотальній музичності» [101, с. 24].

Структура «Море-океану» - триптих з початковим «andante», центральним «tempo tempestoso» і блискучим завершенням «allegro». Сам Барікко пояснює це так: «У мене був задум книги, яка починається з центрального епізоду корабельної аварії, від якого в різні боки розбігаються історії персонажів. З іншого боку, це не був свідомий вибір побудувати розповідь у сонатної формі або з трьох частин, як в симфонії.

Але те, що формальні музичні механізми простежуються добре, гадаю, що інстинктивно я був їм підвладен» [111, с. 234] .

У класично закінченому вигляді соната, як правило, - тричастинний циклічний твір з швидкими крайніми частинами (перша в так званій сонатній формі) і повільною середньою. Сонатна ж форма, найрозвиненіша з нециклічних форм інструментальної музики, складається з трьох великих розділів - експозиції, розробки і репризи. Експозиція, зазвичай, складається з чотирьох партій - головної, сполучної, побічної і заключної. У головній викладається перша тема в основній тональності. Сполучна готує другу тему, тему побічної партії, що проходить у домінантній або паралельній тональності (в цьому підрозділі може бути і декілька тем). Заключна партія - нова тема або ряд мотивів і фраз завершального характеру. Другий розділ сонатної форми - розробка, в якій інтенсивно розвивається тематичний матеріал експозиції, змінює один одного ряд тональностей. У третьому розділі — репризі (італ. повторення) знову проходить матеріал експозиції, але з викладом головної та побічної партій в одній (основній) тональності. У сонатній формі часто зустрічаються і два необов'язкових розділу - вступ і кода (загальний висновок). Цей нормативний план може зазнавати змін, але основні його риси - три великих розділи, принцип протиставлення двох і більше тем (протиставлення, здатного втілювати значні образні контрасти, відображати конфлікти) - залишаються головними її ознаками.

Схема композиції сонатної форми добре накладається на композицію повісті «Море-океан» [111, с. 87]. Архітектоніка розповіді орієнтована на ритміко-музичні прийоми (темп, ритм) і розрахована на сугестію, магію чарівності.

Формально, роман «Сіті» складається з прологу, основної частини (35 глав) та епілогу.

Основна частина, що представляє собою різні тексти, не структурована. Але вгадується, що твору властива внутрішня архітектоніка. У передмові автор зазначає: «Місто. Не визначене місто. Швидше за все, відбиток якого- небудь міста. Його кістяк. Я думав про історії, які були у мене в умі, як про квартали. Персонажів представляв як дороги, деякі розпочинали свій шлях й вмирили в одному кварталі. Інші перетинали все місто, збираючи квартали і світи, несхожі між собою, але все одно це одне і те ж саме місто. Сіті» [101, с. 23].

Якщо вдається до теорії і *практиці* будівництва міст - містобудування, то небажання Барікко формально структурувати основну частину може стати більш зрозумілим. Місто це, насамперед, комплекс, цілісність. Сіті забудований в результаті радіально-кільцевого планування. Більше того, Сіті можна назвати не містом, а моноцентричною міською агломерацією з одним містом-центром (історія Гоулда, Шетсі, Дизеля та Пумеранга, професора Мондріана Кілроя), який підпорядковує своїм впливом всі інші поселення, розташовані в його приміській зоні (бокс Гоулда, вестерн Шетсі, есе Мондріана Кілроя).

Час і простір в літературі відрізняються від часу і простору в реальному житті. Навіть в самому правдоподібному на вигляд романі, в «шматку життя», який прагнули відтворити натуралісти, все підпорядковане відомій художній умовності.

Зв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, отримав назву хронотопу. Термін цей був введений російським вченим М. Бахтіним в його роботі «Форми часу і хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» [102, с. 67]. Хронотоп визначає художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності. Бахтін виділив хронотоп грецького, авантюрно-побутового, античного біографічного, лицарського, раблезіанського, іділічного романів. За

значенням виділяється сюжетний і образотворчий хронотоп.

У творах Барікко можна виділити:

- хронотоп грецького роману (авантюрний час): дуже широкий і різноманітний географічний фон, всі моменти часу керуються випадком, мотив зустрічі і дороги, людина абсолютно пасивна і незмінна (наприклад, як в творах «Шовк», «Замки спраги»);
- хронотопі авантюрного побутового роману: зображення життєвого шляху; влада випадку є, але вона обмежена; людина змінюється, а світ залишається незмінним («Рама» «Замків спраги»);
- хронотопі лицарського роману, який близький до авантюрного часу грецького роману: випадок не є чимось несподіваним, а його чекають; для героя світ єдиний всюди, час стає чудесним і з'являється казковий гіперболізм часу («Море-океан», вестерн «Шетсі в Сіті»),

Говорячи про простір і час у творах Барікко, не завжди можна обійтися 'хронотопами, запропонованими Бахтіним. «Іноді письменникові вдається змішати на столі карти. Створити нові пейзажі. Фзін не обмежується написанням хороших книг. Він пише книги, які завідома не видаються. Неначе подорожі по недослідженим місцям. Відкриває географію письма» [102, с. 56]. Барікко «перетасовує» простір і час, стискає або розтягує їх. Барікко любить безкраї простори. У всіх творах він дає волю своєму космополітизму: «...єдина справжня батьківщина - це світ» [101, с. 87].

У «Замках спраги» місце дії - вигадане селище Квінніпак, схоже і на Англію, і на Францію. У «Шовку» - це Франція і Японія. Плюс подорож героя через безкрайні простори Росії. В «Новеченто» дії розгортаються на трансатлантичному лайнері, що курсує між двома континентами - Америкою і Європою. У «Море-океані» таверна вміщає в себе всі бачені і небачені простори. Особливим містицизмом оповита африканська перлина - Тімбукту. Там побував Томас-Адамс, він бачив очі жінок

Тімбукту. Серед італійських фразеологізмів є такий: «*ap dare fino a Timbuktu*» («йти до Тімбукту»), що позначає йти в далеке, важко досягаєме і казкове місце. Можливо, Томас- Адамс, якому вдалося це зробити, відкрив для себе сутність речей, можливо, саме тому йому й не потрібен «чарівний помічник», можливо, він зрозумів, що смерть - це не найстрашніше, що є в житті. «Сіті» - це Америка з її фаст- фудами і безкрайними просторами дикого заходу. Америка постає як далека і манлива земля і в «Замках спраги».

У «Море-океані», замість того щоб вести своїх героїв через ряд фантастичних пригод в ніколи не бачені світи, він залишив їх у звичайній, повсякденній обстановці і змусив їх виявити все те, що є в ній таємничого, грубо-смішного і жахливого. Бачити звичайний світ у незвичайному світі: ось істинна мрія духу. За фантасмагоріями трагічної повсякденності відкривається інший простір вторинної реальності, примарний світ. Література, як і філософія, переконує нас: будь-яка реальність відносна, і який з можливих світів вважати дійсним, залежить від вихідної точки відліку. Взагалі, в будь-якому символічному просторі культури і літератури обов'язково є свій світ і є іний світ. Але й «свій» герой (Томас- Адамс на плоту), потрапляючи в «чужий» простір (Тімбукту), може заразитися іним світом, увібрати в себе його властивості. Тому, кожна людина або річ, що побували в іншому світі, завжди знаходяться для традиційної свідомості під підозрою і вимагають від них особливих спеціальних очисних обрядів та випробувальних термінів (перебування Томаса-Адамса у адмірала Лангласа), поки вони не стануть знову своїми.

У «Сіті» можна помітити відлуння і вплив невидимих міст Італо Кальвіно: «Існують міста, схожі на мрію, а мріяти можна про все, на що здатна уява, але найдивовижніша мрія полягає в ребусі, що приховує бажане і її протилежність - страх. Міста, як і мрії, складаються з бажань і

страхів, навіть якщо вираз цього приховано, їх правила абсурдні, а їхні перспективи оманливі: за всякою річчю ховається інша» [111, с. 234]. Таким чином, місто постає як шарова система або поліцентричний простір.

Такі насичені простори в творах Барікко відживають самі себе і, по суті, часто складається враження, що всі герої перебувають поза часом і простором.

Необхідно також зупинитися на феномені руху в творах Барікко.

- У «Море-океані», не відходячи від океанічної атмосфери, правомірно звучить термін «дрейф». Ніхто не робить ніяких зусиль, віддається у владу вітру, підводних течій і цілком покладається на вітрила. З точки зору композиції - це рух по колу, спочатку діють доцентрові сили, потім - відцентрові.
- Головного героя «Шовку» Ерве Жонкур сьогодні б назвали торговцем-човником. Його мандрівки Франція-Японія-Франція-Японія плетуть полотно, яке дуже нагадує шовкову тканину.
- Атмосфера науково-технічного прогресу в «Замках спраги» обумовлює спрямований рух вперед, що підтверджується сумнозвісним образом локомотиву. «Справді, ми знаходимося напередодні світу, повністю пов'язаного сіткою труб, здатних анулювати будь-яку відстань» [104, с. 13].

Граючи поняттями часу, простору і руху, Барікко створює модель світу, але Світу Спотвореному. Читач часто відчуває себе обманутим, тому що не може зрозуміти, у якому вимірі перебувають герої, та й він сам [104, с. 98].

Як було зазначено раніше, рівень персонажів - це не власне стилістичний рівень. Незважаючи на те, що творчість Барікко більше тяжіє до формальності, ніж до ідейної змістовності, автор дотримується

старої істини: хочеш говорити про все - говори про особистість. Особистість містить у собі всю людську проблематику. Особисте в художньому творі - це форма зверхособистого, суспільно-значимого. Перед нами завжди не просто людина, а колективна людина, не особистість, а колективна особистість. Внутрішньоособистісні конфлікти - по суті - це конфлікти між різними індивідуумами, що гніздяться в одній особистості.

Барікко любить прикордонних і «поза межних» персонажів. Його герої це люди, відмічені долею. Дивні, жалюгідні, небезпечні, сміливі, кумедні, сумні, що втілюють жаль і навівають смуток. Зі своїми бідами, негараздами, проблемами, бажаннями, мріями. Герої, які перемагають, програючи. «Я багато чому навчився у американців. Це зіткнення різних ідеологій, їм подобається образ людини, яка опиняється з іншого боку світу, проходить пекло і повертається зміненою: вона чогось навчилася. Це їх практичне почуття. Я європеець, і в моїх книгах немає змін. Завдяки американцям, я пишу так, що мої герої набувають великий досвід, але так нічому і не вчаться» [101, с. 78] - так говорить Барікко про персонажів своїх книг. Однією зі сторін стратегії художньої типізації, без якої неможливо відтворити створену творчою уявою особистість, є пафос. Найчастіше Барікко використовує трагізм, драматизм, гумор та іронію:

- Трагічний герой, зазвичай, потрапляє в ситуацію вибору, але трагедія полягає в тому, що будь-який вибір не може принести герою гармонії. З трагічного глухого кута немає виходу. Як правило, трагічний герой гине: для нього це єдиний спосіб зберегти себе (як наприклад в монолозі «Новеченто» герой Шетсі).
- Драматичний герой в якомусь сенсі «паралельний» трагічному герою. Перед драматичним героєм стоїть перешкода, яку він в принципі може подолати, але не знаходить у собі сил (Ерве Жонкур, Джун).

- Гумористичний (комічний) герой володіє надмірним прагненням до природної людської заданості, а це завжди відхилення від загальноприйнятих поведінкових норм. Гумористичний герой - симпатичний дивак. ТТo-людськи це яскрава, колоритна особистість, яка наївно вимірює все мірками людської гідності і не визнає необхідних умовностей (такі герої як: Барльтбум, Андерсон, Пекіш, Мондріан Кілрой).

- Іронічний герой (в чотирьох проявах іронії: комічна, трагічна, романтична і саркастична). У наш час іронічна стратегія художньої типізації використовується гранично широко. У Барікко в основному присутня трагічна іронія (Синьйор Рейлі, Гектор Хору).

Барікко не описує детально своїх героїв. Замість цього він широко використовує деталь, яка виступає засобом психологічного аналізу, допомагає виявити внутрішньо суперечливу цілісність людини, виявляється опосередкованою ланкою комунікації.

Привертають до себе увагу і імена персонажів. «Ім'я власне завжди повинно бути для критика об'єктом пильної уваги, оскільки власне ім'я - це, можна сказати, король визначаючих: його соціальні і символічні конотації дуже багаті» [105, с. 20]. Дивне і абсурдне ім'я Денні Будман Ти Ді Лемон Новеченто («Новеченто») збігається з тим способом життя який він вів, з духом тієї епохи, на зорі якої він народився. Сеньйор Рейл («Замки спраги») живе з думкою побудувати залізницю і навіть купив локомотив («гаіл» по-англійськи означає «рейка»). Безглузді імена Пекіш, Пент, Барльтбум підходять їх дивним носіям. Шетсі Шелл викликає асоціації з великим нафтовим концерном, від якого вона постійно відхрещується. Ця конотація представляє нам героїню як сучасну й позбавлену комплексів дівчину. З іншого боку, в античності раковина була атрибутом Венери, народженої з піни морської або, згідно з деякими

античними авторами, з самої раковини (Шетсі важко постраждала в автокатастрофі) [104, с. 87]. Згодом раковина стала атрибутом самого святого і часто використовувалася як характерний знак прочан (мандри Шетсі по місту).

Якщо класифікувати персонажів Барікко, то основний поділ героїв буде на дорослих і дітей. У цьому сенсі варті уваги «Море-океан», «Замки спраги» і «Сіті».

Розглянемо персонажів, присутніх в «Море-океані»:

- Плассон - дивний і мовчазний художник, який малює море морською водою і намагається відшукати його очі. Великодушна людина, наділена величезним художнім талантом, ставить запитання: «Де починається море?».
- Бартльбум - вчений-дивак, упорядник божевільної «Енциклопедії меж, що зустрічаються в природі, з коротким викладом кордонів людських можливостей». Зі скринькою з червоного дерева, наповненою листами для коханої жінки, якої у нього немає, та й не буде. Він задається питанням: «Де закінчується море?».
- Анна Деверіа - прекрасна молода жінка, яка приїхала до моря, щоб вилікуватися від невірності. Нещасна і трохи цинічна.
- Елізевін - слабенька дівчина, «шовкове покривало», яка повинна була народитися нічним метеликом, яка страждає від дивного недугу: «Це не зовсім хвороба ... Це все одно що вмирати. Або зникати. Ось: зникати» [106, с. 98]. Тільки море може її врятувати.
- Падре Плюш - опікун-покровитель Елізевін, автор дивних молитв, огітиміст-пантеїст, який вічно говорив не те, що потрібно сказати. Насамперед йому в голову чомусь приходило непотрібне.
- Томас-Адамс - потерпілий на «Аяксі», який бачив очі жінок Тімбукту, мовчазний садівник і тінь, що безжально вимагає розплати, з

поглядом вмираючого звіра і поглядом хижака. Єдине, що привело його до моря - це жага помсти, жага розплати.

- Савіньї-Андреа - вбивця з плоту, який ховається від помсти і шукає порятунку у моря.

- Всі вони чогось шукають, чогось чекають в цій покинутій усіма таверні, різні причини привели їх туди. Але героям дуже пощастило. У таверні вони зустрічають «помічників», посередників-медіаторів між героями і зовнішнім світом - диво-дітей.

- Дуд - дитина, у якої на все є відповідь. Він знає, що сниться Бартльбуму і де очі моря.

- Дол - «рудоволосий хлопець», що забирає Плассона на човні і виглядає для нього очі моря - кораблі.

- Діра - десять років для цієї дівчинки було вже чимало, якщо б вона захотіла, їй могло бути і на тисячу років більше. Вона вражає героїв і нас своїм розумом і мудрістю, Діру не можна обдурити. Зі свічкою в руці вона охороняє сон Елізевін.

- Діц - той, що вигадував сни, а потім роздаровував їх падре Плюшу.

- Дівчинка без імені - та, яка спала в ліжку Анни Деверія.

- Немає нічого дивного, що ні Савіньї-Андреа, ні Томас-Адамс не мають таких помічників. Савіньї тому, що він скоїв зло. Томас тому, що вже позначений смертю. На тому злочасному плоту йому вдалося не врятуватись, а лише відкласти свою смерть.

- У Проппа в його відомій «Морфології казки» всі діючі особи діляться на 7 типів, згідно з виконуваною ними функцією. Якщо ми звернемося до системи Проппа, то функція «чарівний помічник» підійде якомога доречно для інтерпретації функції чудо-дітей.

- Нас зовсім не дивує те, що цим дітям підвладні ті таємниці, про які герої навіть і не можуть мріяти. Споконвіку діти вважалися чистими,

святими, означеними Богом, їм відкрита істина. У сучасниці Барікко - письменниці С. Тамаро в її романі «Йди куди покличе серце» є слова: «Діти, звичайно, мають в собі великий дух; ми дорослі втратили його і не можемо це прийняти» [111, с. 9].

- Якщо ми звернемося до міфологічної інтерпретації чудо-дітей, то можна вийти на своєрідних культурних героїв. По відношенню до інших персонажів повісті простежуються варіації міфу близнюків - Бартльбум і Плассон: «Вражаюче. З вас двох вийшов би неперевершений безумець. Напевно, Господь Бог до цих пір ламає голову над багаторічним ребусом: куди ж поділися ці нерозривні половинки» [106, с. 45].

- При аналізі системи персонажів в романі «Замки спраги» звертає на себе увагу група дивовижних прихильників науки і прогресу і діти. Сеньйор Рейл охоплений ідеєю прогресу. Він їде хтозна куди, коли і навіщо. Одного разу він привозить в Квінніпак справжній локомотив. Те, що Мормі, його син, багато що пояснює в поведінці Рейл: дорослий з поглядом і мріями дитини.

Гектор Хору у своєму роді двійник сеньйора Рейл. Його божевільна ідея - будівництво Скляного Палацу. Він переповнений страхами, він хворий і йому потрібне укриття, що створює ілюзію свободи і надійності.

Пекіш дуже схожий на Бартльбума. Він вивчав поширення звуку в повітрі, керував дивним оркестром, «...голова його йшла обертом від нескінченних звуків, він умів бачити звуки» [106, с. 43]. У ньому вже вгадуються риси Мондріана Кілроя з «Сіті» з «Есе про інтелектуальну порядність». Пекіш збожеволів через те, що втратив ноту. У його образі виявляється іронія і самоіронія автора з приводу творчої сили музики.

Джун Рейл - незвичайна жінка. Всі, хто дивився на її рот, опинявся зачарованим: «Одного разу Бог намалював рот Джун Рейл. І тоді йому прийшла дивна ідея гріха» [101, с. 45]. У ній є риси Федри, так само як і

в Мормі - Іполита.

Мормі: «Він не був захищений від захвату» [111, с. 23]. На прикладі Мормі пояснюється те, як людина сприймає світ. Кожен з нас носить в собі оповідача, який і розповідає нам про світ. Оповідач же Мормі втомився або захворів, тому він говорив лише обривками історій, найчастіше тишею. Його постійно здивований погляд коштував йому життя.

Пент - хлопчик-сирота в чоловічій куртці, який робив замітки в фіолетовому блокноті, постійно повторює: «Світу занадто багато» [111, с. 87]. Зазвичай герої Барікко статичні, Пент же показаний у розвитку. Він виріс, одружився, став страховим агентом, переїхав в інше місто, і для нього світ став кінцевим.

Тут у дітей інша функція. Вони не медіатори, а лише ті, хто бачить світ по-іншому. Але Пент, подорослішавши, втрачає цю здатність. В кінці він здається старше, ніж Пекіш, сеньйор Рейл і Гектор Хору. Не випадково він залишає Квінніпак: у цьому селищі «... в очах нескінченність» [101, с. 98].

Система персонажів роману «Сіті» розпадається на три підсистеми: персонажі міста, персонажі вестерну, персонажі боксерської історії. І якщо герої вестерну опиняються ізольованими у самому тексті вестерну, то герої боксерської історії іноді входять в основну розповідь (тренер Мондині).

Персонажами міста є:

Гоулд — диво-дитина, яку важко назвати дитиною, - настільки він серйозний і самостійний. Але в той же час це маленький хлопчик, який живе у світі своїх власних мрій. У 11 років він отримав диплом з теоретичної фізики і в той же час розважає себе безглуздими фантазіями, за рисами обличчя вираховує функції гравців у футболі. Швидше за все,

Гоулд - шизофренік, що ще сильніше підкреслює його незвичайність. У цьому герої є також риси селінджерського Холдена Колфілда. Знайти свободу і втекти від життєвої рутини можна лише в межах власної душі.

Гігант Дизель і німий Пумеранг - постійні супутники і друзі Гоулда. Лише наприкінці роману стає ясно, що ці герої всього лише ще одна фантазія Гоулда.

Шетсі Шелл - незалежна й експресивна гувернантка Гоулда. Вона опікує хлопчика, пише вестерн, нецензурно висловлюється. Після автомобільної катастрофи Шетсі залишилася паралізованою і прийняла рішення піти з життя.

Професор Мондріан Кіллой - викладач статистики, який вивчав вигнуті предмети. Постійно страждає від нудоти і приступів сліз; впевнений, що страждання єдиний шлях, що веде по той бік реальності. Після відвідування порно-кінотеатру він написав свій «Есе про інтелектуальну порядність».

Що стосується персонажів вестерну, Шетсі пише свій вестерн близько двадцяти років, тому структура персонажів досить широка, як і число сюжетних ліній. Це нестаріючі сестри Дольфін, бармен Карвер, Пітт Кларк, Беар, шериф Уїстер, Філ Уїттечер, брати Арні і Матіас Дольфін.

Персонажі боксерської історії: Лері «Адвокат» Горман, тренер Мондині, Стен лі Пореда.

Вражаюча органіка «Замків спраги», «Море-океану» і «Сіті» визначається тим, що світ в ньому зображений крізь незатьмарену призму невинного дитячого погляду, гостро розрізняючого будьяку фальш, як би вона не ховалася. Діти і диваки створюють навколо себе особливі маленькі світи. Буття цих фігур має не пряме, а переносне значення. Вони насправді не є тим, чим вони є. Їх Буття - непряме відображення якогось іншого буття. Вони чужі в цьому світі, непричетні йому. Взагалі, образ

дивака - це генезис образів блазня і дурня, які, в свою чергу, є метаморфозою царя і Бога. Багато героїв Барікко мають ті чи інші труднощі з мовою. Згадаймо падре Плюша: «фраза і справді вибудовувалася в голові падре Плюша - чітка, гладка, в привабливій, бездоганній «упаковці», - але із запізненням на мить; цієї миті і вистачило, щоб казна-звідки вискочила цілковита нісенітниця, яка відразу ж застигла на поверхні тиші, в чарівному глянці недоречного питання» [106, с. 98]. І Пл ас со на: «Особливість Плассона полягала в тому, що він ніколи не закінчував фрази. Не міг - і все. А якщо і дотягував до кінця, то лише коли у фразі було не більше семи-восьми слів. Інакше Плассон застрявав на середині» [106, с. 65]. Томас-Адамс же, коли потрапив до адмірала Ланглі, взагалі не говорив, а коли почав, то міг передавати свої думки на відстані. Мовчазна наложниця Хара Кея («Шовк») не вимовляє жодного слова. Ця ускладненість вербальної комунікації компенсується невербальною в стосунках героїв. Тим самим створюється враження недомовленості, залишається простір для читацької уяви. Мормі, «з часу прибуття в Квінніпак він сказав, напевно, слів сто. Здавалося, що він жив у своїй персональній акваторії, де слів не існувало» [106, с. 59]. Причин мовчазності Мормі декілька: він з Іншого світу (несумірним з Квінніпак), у нього особливе бачення світу, і для його опису він не знаходить слів. Німий Пумеранг бере активну участь у всіх розмовах. Він «не розмовляє», але це не заважає йому жартувати і допомагати Гоулду розповідати історію про бокс. Німота Пумеранга деталь, яка підкреслює його оригінальність, але не позбавляє його голосу: «Пумеранг (не кажучи): «послухайте, я розповім вам цю історію ...» [111, с. 89]. Ці «дефекти» своїх героїв автор використовує для створення різних ситуацій: від комічних до трагічних, від повсякденних до містичних.

У системі персонажів творів Барікко звертає на себе увагу

присутність мотивів двійництва і знайдених немовлят. Двійництво як біологічне (У ,«Сіті» близнюки з дитячих спогадів Шетсі* чотири брата-близнюка з телерепортажу, сестри і бртя-близнюки Дольфін), так і образи двійника (Барлітбум і Плассон, Рейл і Хору), тіні (Томас-Адамс і Андреа-Савіньї). Мотив двійництва не обмежується рамками одного роману, більше того, він модифікується. Наприклад, Пент («Замки спраги») і Гоулд («Сіті») є образами-двійниками, але Пент представлений в діахронії (мабуть, це єдиний персонаж Барікко, який зазнає паки і координальних змін), а Гоулд в синхронії. Таким чином, структурувати систему персонажів творів Барікко буває досить складно. Дані прийоми ускладнюють виведену автором концепцію особистості.

Серед персонажів Барікко виводить і реальних діючих осіб, переслідуючи тим самим різні цілі. У тому світі, який творить Барікко, такі персонажі виглядають досить дивно. Хоча, таким чином, виконується один із прийомів постмодернізму: поєднання непоєднуваного. У «Шовку» згадуються і Золя, і Лінкольн, і Пастер для передачі історичного контексту. У «Замках спраги», щоб підкреслити всю значущість і серйозність «залізничної авантюри» сеньйора Рейла, Барікко докладно описує образ Джорджа Стефенсона і його паровоз «Ракета», а в «Сіті» постає образ Клода Моне і тіого «Латаття». Якщо в попередніх прикладах історичні персонажі були епізодичними, то в «Новеченто» антагоніст головного героя один з родоначальників класичного джазу, блискучий піаніст-віртуоз - Джеллі Ролл Мортон. Значимість і авторитетність цього персонажа ще сильніше підкреслюють талант Новеченто.

2.3. Система мотивів та образів у романах А. Барікко

У цьому підрозділі ми зупинимося як на «кочівних» образах і

мотивах книг Барікко, так і на тих, які мають важливе значення в межах тільки одного твору.

- Море-океан («Море-океан», «Новеченто»).

Вода - одна з фундаментальних стихій світобудови. У самих різних міфологіях вода, світовий океан першооснова, початковий стан всього існуючого, еквівалент первісного хаосу. Вода - це середовище, агент і принцип загального зачаття і породження, звідси - два аспекти міфологеми води. У ролі жіночого начала вода виступає як аналог материнського лона і черева, але одночасно вода - це рудюче чоловіче сім'я. З мотивом води як першооснови співвідноситься значення води для акту обмивання, повертає людину до початкової чистоті.

У той же час водна безодня - уособлення небезпеки і метафора смерті. Океан, як першоречовина, що перебуває у хаотичному стані, знаходиться скрізь. Він безмежний, невпорядкований, неорганізований, небезпечний і жахливий (іноді відзначається його какофонічність, протиставлена впорядкованому ритму моря).

У «Море-океані» у Барікко вода - це така ж дійова особа, як і всі інші. Риси антропоморфізму в наявності: «Море заворожує, море вбиває, хвилює, лякає, а ще смішить, іноді зникає, при нагоді виряджається озером або громадить бурі, пожирає кораблі, дарує багатства - і не дає відповідей; воно і мудре, і ніжне, і сильне, і непередбачуване. Але головне - море кличе» [106, с. 67]; використання одушевленого займенника «він» і наявність очей.

У другій книзі повісті - «Морське черевце» - море постає як руйнівна стихія: «Море ...Воно було всім з самого початку: тріумфуюче, прекрасне і неосяжне чудовисько. Воно було в руках, що несуть смерть, в померших мерцях, в жадобі й голоді, в агонії, підлості і божевільні, воно було ненавистю і відчаєм, жалістю і відмовою, воно - ця кров і ця плоть, цей

жах і цей блиск — все стало морем» [123, с. 68].

Як видно з вищевикладеного, море ~ це амбівалентний символ. Гак само і у Барікко: одних героїв море відроджує, а інших губить. Завжди життя йде поруч зі смертю.

Аналогічним чином, тільки без формального метафоризму і міфологізму, представлений образ океану в «Новеченто». Герой народжується і помирає на океанських просторах (відомий мотив смерті від води). Якщо для Тіма океан - це щось нестабільне, то для Новеченто - це рідна стихія.

- Стекло («Замки спраги»)

Хвороба Гектора Хору сподвигла його на будівництво Скляного Палацу. Основні особливості скла - це ілюзорність, оманливість, неміцність. У певному сенсі скло подібно до дзеркала, яке є складним і полівалентним символом. В образі скла злиті якась твердість і в той же час легкість і прозорість. Скло творить дива: «Увійти кудись і мати враження виходу назовні ... Бути захищеним всередині чогось, що не заважає дивитися куди завгодно, далеко ... Всередині і зовні в той же час ...» [101, с. 78]. Сумний кінець проекту Гектора Хору співзвучний мотиву краху надій, руйнування повітряних замків, паралелі які присутні і в самій назві роману.

- Будинок («Замки спраги», «Шовк», «Сіті»)

Скитання героїв загострюють в них спрагу пошуку якоїсь надійної і міцної підстави в житті. В «Сіті» одне з дитячих спогадів Шетсі - це велика виставка «Ідеальний дім». Тоді, не встоявши перед всією цією пронизуючою до болі ідеальністю, вона розплакалася. Ставши дорослою, вона не перестає відчувати свою самотність: «Коли тобі доведеться побачити місце, де ти був би захищений, ти завжди дивишся на нього зовні. Ти ніколи не всередині. Це твоє місце, але тебе там ніколи немає»

[103, с. 67]. Намагаючись придбати фургон, Шетсі навіть потрапляє на лекцію про веранду, як про фронтальну частину будинку. Немає справжнього дому і у Г'оулда.

Як би далеко не їхали Ерве Жонкур («Шовк») і сеньйор Рейл («Замки спраги») і що б з ними не траплялося, вони завжди повертаються додому.

• Засоби пересування («Замки спраги», «Море-океан», «Новеченто», «Шовк», «Сіті»)

Герої Барікко - це герої-мандрівники, тому засоби пересування присутні у всіх творах.

Перш за все, це водний транспорт: кораблі («Альянс» і «Адель»), а також рятівний пліт у «Море-океані»; в «Новеченто» все життя героя проходить на борту трансатлантичного лайнера «Вірджініан», Ерве Жонкур наймає човни, щоб дістатися до берегів далекої Японії. У «Замках спраги» '«рамою» роману є подорож оповідачки в Америку на судні «Атлас». Образ рятівного пливучого ящика (корабель, ковчег, пліт, велике каное, човен та ін) тісно пов'язаний з широко поширеними міфами і легендами про потоп і, як наслідок, про загибель одних і спасіння інших героїв.

Один з найяскравіших образів «Замків спраги» - локомотив «Елізабет», Антропоморфізм і архетипічність цього образу відповідає тому тлумаченню, яке вклав в нього К.Г. Юнг («вогнедишне чудовисько»). Саме будівельники залізниці вбивають Мормі. Але, тим не менш, поїзд - це позитивний образ. Він відповідає атмосфері науково-технічного прогресу, співзвучній експериментам Пекіша, задає спрямованість і ритм розповіді: «Поїзд пожирає простір і час» [106, с. 54]. Для сеньйора Решта рейки - це опора надійності, тому що вони ніколи не перетнуться. В образі «Елізабет» можна углядіти альязію на сучасну цивілізацію, що постійно прагне до технічного вдосконалення. Але,

явною є авторська іронія з цього приводу, тому що «Елізабет» так і не зрушила з місця.

У «Сіті», щоб гігант Дизель зміг побачити світ, Шетсі купує великий жовтий фургон. Він теж нікуди не поїхав, але зате миття фургону переросло в ритуал. Наводячи на нього блиск, Шетсі, Гоулд, Дизель, Пумеранг, професор Мондріан Кілрой віддавалися мріям про далекі мандри.

- Музика («Замки спраги», «Новеченто»)

Італійський літературознавець Марія Корті позначила, що «дві душі Барікко, музична і літературна, пов'язані як «сполучені судини», щоб створити втечу від реальності, нереальне, більш реальне, ніж реальне» [105, с. 6].

Про музику багато було сказано при розборі структури творів. Класична музикальність «Море-океану» протистоїть шаленим звуковим екзерсисам Пекіша з «Замків спраги» і джазової атмосфери «Новеченто». В образі Пекіша відчувається авторська іронія з приводу все тієї ж музикальності. Герой просто загубився в світі звуків і збожеволів. Джазові імпровізації, синкопований ритм і тягучі спірічуелс відповідають тому стану «комфортного дискомфорту», в якому перебував головний герой. Такий темпоритм найкращим чином відповідає темі і душевному стану як автора, так і героя. «Письменник, справді, не постійний, змінює образи як рукавички

- це і робить Барікко. Барвіста карусель, де спільно присутні розваги та культура, особливо музична» [123. с. 87].

У даній роботі музична наповненість творів Барікко знайшла своє відображення на формальному рівні, на смисловому лише частково. Поряд з таким естетичним феноменом, як музика, у Барікко присутній і живопис. Наприклад, в Сіті один з героїв розмірковує над твором французького

імпресіоніста Клода Моне «Латаття», знаходить ці картини кітчевими і приходять до висновку, що Моне хотів зобразити ніщо. Зауважимо, що чотирнадцять великих декоративних пано «Латаття», в «Сіті» стають вісьмома. Сислове та ідейне навантаження цих «естетичних» ліній в даній роботі не аналізувалося. Зазначимо, що до такого роду ліній можна віднести також наукові дослідження та експерименти Пекіша в «Замках спраги»; манеру живопису Плассона й енциклопедію Бартльбума в «Море-океані»; технологію шовківництва у «Шовку»; «Есе про інтелектуальну порядність» Мондріана Кілроя і лінії футболу і боксу в «Сіті».

- Шовк («Шовк»)

Цей образ представлений в сильній позиції - заголовок повісті. Як вже було зазначено, самі поїздки героя «плетуть шовкове полотно». Спадає на думку аналогія з Великим шовковим шляхом, який зв'язував Європу та Азію. Шовк широко використовувався на сході магами, тонке і легке полотно якого створювало ілюзію таємничості і явності в той же час. Мовчазна наложниця була одягнена в легку шовкову туніку (виразність), а вхід її хатини завжди був завішаний шовковим покривалом (таємничість). Мотив зв'язку за допомогою ниті широко поширений у багатьох народів, рятівна нить фігурує - в міфі про аргонавтів - нить Аріадни. Тактильний контакт героїв відбувається через шовкову тканину, що не притупляє чутливість і не сквернить тіло дівчини.

- Птахи («Шовк»)

У мовчазної наложниці Хара Кея був великий вольтер з тисячею рідкісних птахів. У східних чоловіків є звичай: щоб вшанувати вірність своїх коханих, вони дарують їм не коштовності, а прекрасних птахів. У різних міфопоетичних традиціях птиці виступають як обов'язковий елемент релігійно-міфологічної системи і ритуалу. Вони виступають як особливі -міфопоетичні класифікатори та символи божественної

сутності, неба, сонця, свободи, життя, душі і багато іншого. Широко відомий обряд випускання птахів на волю: «Вольєр. Ти заповниш його птахами, якими тільки зможеш, потім, у день коли з тобою трапитися щось щасливе, розкриєш його і будеш дивитися як вони розлітаються». Птахи — це ті, хто приносить звістки, і вони є «зв'язковими» між людьми. В «Шовку» птиці - це одна з тих невербальних систем, за допомогою якої герої могли спілкуватися.

- Життя, смерть і любов («Замки спраги», «Море-океан», «Новеченто», «Шовк», «Сіті»)

Дані мотиви проходять через всі книги. Вони нероздільні і становлять якийсь комплекс буття, існування. Говорячи про любов і смерть, у своєму літературному міфі Барікко об'єднує те, що в міфологемі психоаналізу висловлено двома принципами - Ероса і Танатоса. Любов і смерть — лише етапи еволюції духу.

Буття багатьох героїв і образів стає Буттям в слові, що відповідає онтологічній концепції постструктуралізму. Підтвердження тому - «благословення-висловлювання» моря в «Морі-океані»: «Якщо море вже не благословити, його ще можна охрестити, висловити. Висловити море. Висловити море. Висловити море» [106, с. 98]. У «Замках спраги» знайома Гектора Хору розповіла, що дізналася про трагічний кінець Скляного Палацу з уявної енциклопедії, яку писав її чоловік задовго до того часу. Більше того, все життя Квінніпак є історією мандрівниці в Америку. Життя Ерве Жонкур з «Шовку» замикається на листку паперу, списаному незнайомими ієрогліфами. У «Сіті» Шетсі вмирає після того, як була написана фінальна сцена її вестерну, а Гоулд зникає, як тільки закінчилася боксерська історія.

- Гра («Море-океан», «Новеченто», «Шовк», «Сіті»),

Гра є комунікативною дією, і, в тому сенсі, що, власне, не така вже

велика різниця між тим, хто грає (письменник), і тим, хто спостерігає (читач). Глядач явно більше, ніж простий спостерігач, що стежить за тим, що розгортається перед ним. У якості учасника він - складова частина самої гри. Основний мотив сучасного мистецтва полягає в тому, що воно хоче подолати відстань, що розділяє публіку, глядачів, споживачів мистецтва, і самі твори мистецтва. Гра існує завдяки правилам, порушення яких веде до дискваліфікації. Професор Талтомар озвучив це правило: «Або дивишся, або граєш» [106, с. 90]. Крім того, ще в гру втягується читач, покликаний розплутувати і впорядковувати сюжетні лінії, шукати «власника» виреченої фрази, дізнаватися персонажів; грають і самі герої роману. Грає Новеченто [105, с. 12]. У «Море-океані» адмірал Ланглі виграє своє власне життя в шахи. Плассон і Бартльбум постають як частини ребуса або мозаїки. У «Сіті» на вулицях міста грають у футбол і баскетбол. У «Шовку» Бальдабью грає в більярд за двох - себе і свого противника. Таким чином, гра у творах Барікко присутня як на формальному (сюжетному) рівні, так і на змістовому.

2.4. Особливості художньої мови письменника

«Ти є письменником не тому, що вирішив розповісти щось, але тому, що вирішив розповісти це щось особливим чином», - вважає Алессандро Барікко [103, с. 48]. У психології мови, тобто в мисленні фактичному, реальному (а не формально-логічному), вся суть не в тому, що сказане, що обмірковане, а в тому, як сказане, як обмірковане, яким чином представлений відомий зміст.

Стосовно до творчості Алессандро Барікко, примат форми очевидний. Не потрібно перебільшувати: проза Алессандро Барікко - це не література Великих Ідей. Навіть з тієї простої причини, що такої сьогодні і немає. Але «... стиль, за яким нічого не стоїть, в мистецтві

виявляється або не стилем, або за ним все ж щось є» [102, с. 8].

Словесна сторона стилю, будучи лінгвістичною реальністю тексту, має відповідні специфічні аспекти: лексико-морфологічний, синтаксичний, фонетичний і ритмічний. Словесна тканина - це не ізольований рівень, а складова, яка визначається всіма іншими, і в той же час сама їх фокусує і втілює.

Дж. Ренс (один з представників «нової критики») розробив вчення про структуру і текстуру. Структура твору — це його зміст, який можна переказати і іншими словами. Текстуру ж іншими словами не передає. Вона занадто тісно пов'язана з ритмом, римою, звуковим символізмом. Відносно текстури творів Барікко можна виділити такі особливості:

- Часта зміна темпу і ритму розповіді (музикальність).

Для визначення ритму художнього твору ми скористаємося визначенням М. Гіршмана: ритм - це «організованість мовного руху, яка спирається на періодичну повторюваність окремих елементів цього руху і охоплює закономірності членування на окремі мовні одиниці, проходження цих одиниць одна за одною, їх взаємного зіставлення і об'єднання їх в вищі єдності» [22, с. 78].

Сдина і оригінальна манера, яка своїм внутрішнім ритмом йде за ходом оповідання не тільки на сильно сугестивних сторінках, але й протягом усієї м ак росі ру к ту ри твору, завжди близька музичній формі. І це не перебільшення - визначати манеру Барікко як дуже музичну (досить згадати його діяльність як музичного критика). «Море-океан» має подібну будову з сонатною формою. Тому перша і третя книги мають більш швидкий темп,

ніж друга (хоча центральна частина - найкоротша в оповіданні). У «Новеченто» «виписані й описані» джазові імпровізації, синкопований ритм регтайму, тягучі спірічуелси, поліритмічність, багаторазова

повторюваність основного мотиву, виконання за схемою «заклик і відгук», вокальна експресивність і імпровізаційність. Тут Барікко часто використовує римовану прозу.

Читаючи Барікко, здається, що це він сам говорить своїм голосом, своїми рухами, своїми паузами. Слова не залишають байдужими. «Читати його - це хвороблива насолода. Насолода, тому що, тому, хто так пише, можна пробачити будь-яку дурість ...; а хвороблива, тому що ти б хотів, щоб не існував той, хто так вміє грати з мовою, що ти навіть не можеш уявити» [101, с. 5].

Насправді уривки тексту з різним ритмом чергуються, переплітаються. Ретардації змінюються уривчастою розповіддю. Характеризуючи довгі і складні періоди (деякі навіть на цілу сторінку) і короткі, уривчасті діалоги, можна застосувати музичні терміни - легато (зв'язно, плавно) і стаккато (уривчасто). Відчуття схожі на те, що висловив Ролан Барт в «Нульовій ступіні письму»: «Кожне слово, будучи висловлюваним, аж ніяк не прагне занурити нас у внутрішній світ, зв'язати його з зовнішнім виглядом, але негайно починає тягнутися до Інших слів так, що на поверхні виникає зв'язний ланцюжок інтенцій» [111, с. 56].

- Використання різнорідного лексичного матеріалу.

Полістилістика в сучасній прозі давно перестала дивувати, але у Барікко вона настільки насичена і важка, що часом є штучною. Барікко вдалося вмістити багато чого в свої твори: умонастрій - від ліричної прози; філософський, притчевий характер - від параболи, аналіз процесу розвитку та розв'язання суперечностей, поліфонізм - від романного мислення. Тому мовних шарів декілька:

- Науковий стиль;
- Професіоналами;

- Просторічна лексика Образна мова;
- Запозичення;
- Велика кількість метафор.

Метафоричність творів Барікко — це один з тих моментів, на які читач звертає увагу. Найчастіше їх просто неможливо виділити з оповідної канви, настільки вони щільні. У Барікко метафоризм переплітається з міфологізмом, що підкреслює прагнення до «глибоких» сенсів слів.

«В десяти кілометрах звідти дзвіниця Квінніпак пробила північ, дув північний вітер, він приніс з собою бій годинника, один за одним, з селища в ліжку тих двох — коли, начебто ці удари вибили ніч, час, як дуже гостре лезо, різав вічність - хірургія годин, рана кожен хвилину ...».

«Тучна книга з закарлючками гостей ... щойно прибране паперове ложе приготувалося сприйняти іншомовні сни. Професорське перо солодко прим'яло хрустке простирадло».

«Здавалося, це була музика, яку ніхто ніколи не чув раніше. Вона не звучала, зісковзувала. Була шовковою нижньою білизною, яка зісковзувала з жіночого тіла, і робила це, танцюючи».

«...небо над палацом вкрилося плямами від польоту сотень і сотень птахів, нібито підірваних із землі, птиці будь-якого виду, приголомшені, розліталися в різні боки, божевільні, кричучи і галасуючи, піротехнічний вибух крил, і хмара кольорів, яка вистрілює до небу, і звуків, переляканих, музика фуги, летять у небо».

«У нас є будинки, але ми - веранди, думав він. Дивився на людей і в їх вражаючій брехні чув скрип крісла-гойдалки на запилених дошках веранди, і були вони для нього, забавні рушниці заряджені і зведені зарозумілістю і обтяжливим самоствердженням, в яких бачив, в інших і в самому собі, як ховається вирок вічного вигнання».

- Мовна деталізація.

Наприкінці століття, зі зміною культурної парадигми, відповідним чином змінюється і мова. І це зрозуміло, тому що відбувається інформаційне зрушення. Хочеться писати докладно, але ніколи. Немаєколи розшифровувати, потрібно думати швидко. Як наслідок виникає перелік, часте випускання прийменників, зникають складнопідрядні речення та залежні слова. Хоча у Барікко і є довгі і складні періоди, але навіть вони при детальному аналізі є лише пунктуаційно не оформленими простими (іноді навіть називними) реченнями: «Маріус Джоббард сидів за письмовим столом / світло гасової лампи / кабінет на третьому поверсі вулиці Москат / шпалери у вертикальні зелені і бежеві смужки / книги, дипломи, маленький бронзовий Давид, глобус з кленового дерева діаметром метр кома двадцять один / портрет сеньйора з вусами / ще один портрет того ж сеньйора / потерта підлога і заяложений килим / запах пилу, тютюну та взуття / туфлі, в кутку, дві пари, чорні, зношені» [102, с. 98].

Деякі сторінки більше схожі на сценарії кінофільмів, ніж на власне літературні твори. Опис обстановки подібно поданням декорацій, всі жести і рухи героїв чітко регламентовані авторськими ремарками: «У кімнаті в кінці коридору (перший поверх) були ліжка, шафа, два стільці, пічка, маленький письмовий стіл, килим (синій), дві однакові картини, умивальник з дзеркалом, скриня і хлопчик: сидить на підвіконні (вікно відкрите) ...» [101, с. 7].

- Проблема визначення суб'єкта художньої мови.

По відношенню до творів Барікко виникає сумнів в думці, що художня мова не буває нічиєю, що вона завжди належить будь-якій особі. Дуже часто буває складно визначити, кому з героїв належать ті чи інші слова. Цікавий у Барікко діалог. Коли ясний сенс, неясно, хто говорить.

І навпаки. Діалоги з підтекстом займають у повісті важливе місце. Іноді діалоги або не оформлені графічно взагалі, або з вражаючою педантичністю (ім'я мовця, цезури, ремарки, слово «стоп»).

- Вплив екстралінгвістичних факторів. Колаж.

Є в прозі Барікко якась форма відриву від «письма» (*scrittura*), що вносить незрозумілість у його твори, таким чином, що авторська правда залишається прихованою за оповіданням-завісою, «До мого письма втручаються і схеми, що походять з різних областей: у нашому сучасному світі ми зустрічаємо ритми, що затягують навіть дивлячись рекламу. Думаю, що в моїх книгах присутні короткі діалоги, які мають ритм тенісних кидків. Звичайно, музичне навіювання залишається найсильнішим» [123, с. 78].

Безсумнівно, на деякі особливості оповідної манери Барікко вплинула його діяльність і як автора реклами. Це максимальна насиченість слова, максимальна ефективність і стислість. В одному з інтерв'ю автор так прокоментував цю особливість: «Цікавий досвід. Мета реклами - продаж, але і вона має побічні ефекти: ліквідує неграмотність, оперує новими поняттями, образами і нарративними структурами. Ми, хто пишемо, повинні звернутися до такої мови знову» | 123, с. 98].

Для пояснення деяких епізодів можна застосувати термін з естетики кіно - кліповий монтаж (естетиці сучасного кінематографа присвячено багато есе Барікко). Стрімке чергування кадрів або точок зйомки, виразна зміна ритмів, виділення і збільшення найбільш характерної деталі. Такий монтаж епізодів виконує роль підтексту. У тих епізодах «Сіті», коли складно провести розмежування між рівнями сюжету (місто - вестерн - бокс) через графічну їх неформленість, можна провести аналогію з поліекранного і полікадрового кіно [123, с. 102]. Сам Барікко зізнається, що на написання деяких епізодів його книг вплинули комікси. Це все той

же колаж (малюнок і текст), бажання висловити якомога більше за короткий проміжок часу. Автор «...зображує бріколлаж сучасності, приділяючи увагу деталі, другорядним аспектам, які потім стають головними, центральними. Реальністю» [102, с. 17].

- Графічні елементи [102, с. 20].

На перший погляд, важко зрозуміти, навіщо так багато порожнього простору, навіщо використовуються різні шрифти та розміри, навіщо цезури, надруковані слова «стоп», «пауза», «СПАЛАХ», схожі на авторські ремарки. Але, як цілком правильно вказував свого часу Жирмунський, «прийом заради прийому, прийом, узятий сам для себе, ні на що не спрямований, є не прийом, а фокус. І скільки формалісти не намагаються залишити це питання без відповіді, вони знову, як Журден, дають на нього відповідь, хоча самі й не усвідомлюють цього. Ця відповідь полягає в тому, що у прийомі мистецтва виявляється своя мета, якою він цілком визначається ... » [103, с. 78]. «Білі плями» в оповіданні активізують читацьку уяву і залишають враження недомовленості. «Авторські ремарки», цезури і надруковані паузи задають ритм. Чергування шрифтів іноді допомагає розділити між собою сюжетні лінії.

Таким чином, серед основних рис поезики Алессандро Барікко можна відзначити багатожанровість творів та їх багаторівневу сюжетну структуру. На багатьох рівнях оповіді (змістовному, композиційному, стилістичному та мовному) присутня характерна автору музикальність. Незвичайна гра з часом і простором дозволяє відзначити елементи магічного реалізму у творчості Барікко. Автор використовує «класичних» персонажів, «класичні» мотиви і образи, але, завдяки оригінальній авторській концепції особистості і глибокій навантаженості образів, вони набувають нового звучання. У творах Барікко чуються відлуння сучасної культури: комікси, засоби масової інформації, кіно, - що впливає як на

змістовний, так і на формальний бік творів.

Про рівень Великих Ідей у творах Барікко говорити складно. Ідеї, звичайно, є, але вони ховаються за «густою і важкою» зовнішньою формою. Виправдати цю особливість прози Барікко у рамках сучасної літератури досить легко: «Створення сучасного шедевра стало попросту неможливим, бо письмо ставить письменника у безвихідно суперечливе становище, одне з двох? Або його твір наївно спрямований на дотримання всіх умовностей форми - і у цьому випадку література залишається глухою до нашої живої Історії, а літературний міф виявляється невизначеним; або письменник відчуває всю широту і свіжість нашого світу, але, щоб висловити їх, має у своєму розпорядженні хоч і сліпучу у своїй красі, але зате омертвілу мову» [123, с. 45].

Висновки до Розділу 2

В рамках цього розділу ми спробували довести, що говорити про феномен прози Алессандро Барікко правомірно. У ході роботи ми розглянули і проаналізували наступні моменти:

1. Місце і роль Алессандро Барікко в рамках сучасної італійської 'прози;
2. Основні риси поезики творів Алессандро Барікко, особливості художньої мови письменника;
3. Специфіка творів А. Барікко;
4. Композиційна структура романів А. Барікко;
5. Герої творів А. Барікко;
6. Система мотивів та образів у романах А. Барікко;

Крім цього, в даній роботі, крім висновків, були задані також напрямки для подальших досліджень з даної теми (наприклад, роль

метафори, взаємовідношення сюжетних і естетичних ліній у творах Барікко).

Безсумнівно, що в сучасній італійській літературі твори Алессандро Барікко стали подією. Використання естетики і поезики різних шкіл і напрямів, музичних традицій, несподіваних метафор, феноменології діалогу і мовчання, графічного оформлення тексту, ігри з часом, простором, змістом і читачем - все це додає манері Барікко неповторну своєрідність.

Його книги начебто ні про що, просто красиво написані. Не багато знайдеться в сучасній літературі сторінок, що так вишукано поетизують пересічну матеріальність світу, причому так, що вона стає майже ідеальною, 'метафізичної. У читача активізується естетична сприйнятливість зору і слуху. Лексика пофарбована в різноманітні тони з домішкою іронії. У текстах актуалізовані специфічні ліричні поетичні засоби. У результаті - поліфонічне звучання творів. Невичерпний потік метафор і елементи потоку свідомості пробуджують образне читацьке сприйняття.

Твори Барікко мають безліч інтерпретативних ключів. Можна з легкістю перейти від пригодницького роману до поеми в прозі. Калейдоскоп емоцій представлений за допомогою різних ситуацій: від жахливих і жорстоких до м'яких і чуттєвих. Завдяки складній і багаторівневій структурі, твори Барікко легко стають багатозначними. Звідси може з'явитися кілька смислів і образів його творів. Накладення полісемантичних символічних рядів - генератор і джерело нескінченних невичерпних варіантів прочитання. А якщо врахувати, що слова, деталі, мотиви, сюжетні ходи і т.д. набувають в культурі з часом нові значення, то стає зрозумілим феномен перманентного смислового збагачення, самопроізождства смислів. Однак це не означає, що сенс книг Барікко

завжди розмитий і неконкретний. Знищити або принципово спотворити смислову домінанту навряд чи неможливо.

Орієнтація на різні варіанти читацької реакції в ході прочитання твору сприяє подоланню обмеженого по своїй суті авторського суб'єктивізму і разом з тим призводить до розбіжності об'єктивно існуючого змісту і сенсу як задуму.

Це не «свобода інтерпретації», але постмодерністка естетика присутня у творчості Барікко. Природно, вона не так інтелектуалізована і витончена, як у Еко, що дає привід деяким критикам ігнорувати її. Знайшла в книгах Барікко своє відображення і концепція ІІ ос гс гру кту рал і з м у, коли текст стає єдиним способом буття і призводить до елімінування керівної ролі автора в тексті. Таким чином, Буття стає Буттям Слова.

Іронічна, надлишкова, повна парадоксів наративна манера Барікко нагадує манеру Свіфта, Керролла, Верна, Сент-Екзюпері, Кальвіно і Паллацескі: все фантастично і в той же час можливо. З іншого боку, неможливо не помітити ремісничі, позбавлені творчого начала елементи кітч, розраховані на зовнішній ефект. Запровадження елементів масової культури сприяє подоланню «закритості» творів елітарної літератури і, будучи значним пластом формального компонента тексту, допускає нові можливості інтерпретації.

«Геній!» - вимовляють ті, кому вдається дочитати книги Алессандро Барікко. Один з найвідоміших і затребуваних серед читців італійської белетристики, письменник Алессандро Барікко. Незважаючи на те, що творчість Барікко більше тяжіє до формальності, ніж до ідейної змістовності, автор дотримується старої істини: хочеш •говорити про все — говори про особистість. Особистість містить у собі всю людську проблематику. Перед нами завжди не просто людина, а колективна

людина; не особистість, а колективна особистість. Внутрішньоособистісні конфлікти - по суті - це конфлікти між різними індивідуумами, що гніздяться в одній особистості.

Барікко любить прикордонних, персонажів «поза межами». Його герої це люди, зазначені долею. Дивні, жалюгідні, небезпечні, сміливі, забавні, сумні, що вселяють жаль і навівають смуток, співчуття. Зі своїми бідами, негараздами, проблемами, бажаннями, мріями. Герої, які перемагають, .програючи.

Однією з сторін стратегії художньої типізації, без якої неможливо відтворити створену творчою уявою особистість, є пафос. Найчастіше Барікко використовує трагізм, драматизм, гумор і іронію:

Барікко не описує детально своїх героїв. Замість цього він широко використовує деталь, яка виступає засобом психологічного аналізу, допомагає виявити внутрішньо суперечливу цілісність людини, виявляється опосередковою ланкою комунікації.

Читаючи Барікко, здається, що це він сам говорить своїм голосом, •своїми рухами, своїми паузами. Слова не залишають байдужими. Насправді уривки тексту з різним ритмом чергуються, переплітаються.

Жанрова специфіка творів у Барікко дуже суперечлива. При визначенні жанру кожного з творів Барікко виникають певні труднощі, має місце симбіоз повісті й роману.

Барікко насичує свої твори: умонастрій — від ліричної прози; філософський, притчевий характер - від параболи, аналіз процесу розвитку та розв'язання суперечностей, поліфонізм - від романного мислення. Тому мовних шарів декілька: науковий стиль, професіоналізми, просторічна лексика, образна мова; запозичення. Алессандро Барікко, мабуть, один з найвидатніших письменників сучасності. Кожен його новий роман - велика подія для справжніх

цінителів літератури вищої проби. Барікко зачаровує, захоплює, спантеличує. Він реконструює історичні епізоди у властивій лише йому манері божевільного реалізму в деталях, та так, що неможливо відрізнити вимисел на межі 'божевілля від історичних фактів. І, звичайно ж, образність, геніальна образність. Навіть людина без уяви буде вражена тим, наскільки соковиті і яскраві образи малює Барікко словами. Десь тут і проходить та невидима грань, що відокремлює літературу від візуального мистецтва.

Залишається сподіватися, що, незабаром, і пересічний читач відкриє для себе твори Алессандро Барікко. де, крім експериментів з мовою, заплутаних сюжетів, дивних героїв та іронії, розгледить гуманізм автора по відношенню до світу і людини.

РОЗДІЛ 3.

ПРОЗА ДЖОНА ФАУЛЗА: АСПЕКТИ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

3.1. Творчість Джона Фаулза і художній контекст ХХ століття

Представником постмодернізму і феноменом постмодерністської літератури є Джон Фаулз. Його творчість досить вивчена як у нашій країні, так і за кордоном. Серед найбільш фундаментальних і цікавих робіт можна відзначити монографії С. Онега, Дж. Ечесона, Е. Хоферт, дисертаційні роботи І. Кабанової, Н. Смирнової, А. Пирузян, О. Сачик, О. Кирилової, С. Дайс, дослідження С. Павличко. В. Тимофеева, В. Фрейберге та багатьох інших.

Справді, Фаулза важко віднести до якогось одного літературного напрямку, хоча дослідники згадують постмодернізм, екзистенціалізм, магічний реалізм, романтизм. Основний шар творчості письменника становлять романи, хоча відомий він і як блискучий есеїст. Романи Фаулза схожі своєю проблематикою, типами конфлікту, але в той же час різноманітні художньою манерою, жанровими і стилістичними особливостями. Аналізуючи романи письменника, більшість літературознавців констатують розмаїтість його творчості. Улюбленими прийомами Фаулза є алегорія, міф, гротеск, іронічна гра. Не менш віртуозно володіє він прийомами реалістичного зображення подій і героїв. Також варто згадати цілий ряд романичних форм, відпрацьованих письменником: соціально-філософський роман, роман-гіриту, психологічний трилер, неоготичний роман, роман виховання і т.д. У прозі

Фаулза помітні такі особливості, як інтелектуалізація змісту і форми, поєднання факту і вимислу, документального й фантастичного [12, с. 227].

О. Козюра вказує на тяжіння Фаулза до традиційних схем та форм. Елементи посилення на літературні образи та мотиви, їх творче запозичення, алюзії, прийоми «упізнавання» та дзеркального подвоєння - невід'ємні риси його художнього письма [43, с. 18]. Н. Смирнова веде мову про існування так званого «малого» і «великого» текстів Фаулза. «Малий» текст (романи від «Колекціонера» до «Примхи») - приклад «дезінтоксикації», необхідний для «нового отримання реальності» через самопізнання, а «великий» текст (цілий корпус творів) головною метою має прилучення до більш високого рівня реальності. Він несе в собі розгорнуті ряди вербальних, логічних, культурно-історичних, ідеологічних значень, змістів, конотації. У цьому значенні його можна порівняти з ідеєю «всеохопного» роману Новаліса, «тотального» роману Маркеса, інтелектуально-книжкового всесвіту Борхеса та Гессе [74]. Дослідниця називає Фаулзову поетику появи «Великого» тексту з малих «мерехтливою»: завдяки залишеним частинкам тексту, які починають «мерехтити», коли в них потрапляє тінь наступних романів, та потім вони вже мерехтять безупину, через усю товщу фаулзівського тексту, оскільки постійно заряджаються енергією його світла [74]. На думку Н. Смирнової, це кредо фаулзівської когнітології, структурний принцип його поетики. У «мерехтливому» тексті письменника заподіяна Мірандою пожежа у вітальні Клега пов'язується в нашій свідомості з майстерно підготовленою сценою візиту до хворої Сарн в ексетерському пансіоні, під час якого від крихти вугілля спалахує її ковдра. Придбана Клегом у Сохо книга «Черевички» асоціюється з альбомом «Красоти природи» та «У нетрі Скандинавії», які знайшов Ерфе в підготовленій для нього

кімнаті на віллі Бурані, та зі сценою суду в готелі з «Примхи». Російський оркестр, який грає Шостаковича, веде до російської музики в романах «Волхв» та «Деніел Мартін». Канн, Колліур, Валенсія - знаки спорідненості Міранди та Елісон, також училище Слайда поєднує Міранду з Діаною. Вівчарі - брат і сестра, яких зустріли Ерфе й Елісон, коли їздили до Парнасу, зв'язують цю поїздку з іншою - сера Бартолом'ю та його супутників, які теж побачать маленьких вівчарів - брата й сестру, до того ж в обох випадках реакція на зустріч Елісон і Ребекки була дивовижно схожою [74]. Неправдиво схожа на Клегову й реакція Чарльза Смітсона на появу «нової» Сари: «She was the remarkable creature of his happier memories - but blossomed, realized, winged from the black pupa» [12, с. 226].

Як зазначає Н. Смирнова, кожен новий «мерехтливий» слід, на перший тіогляд, - «мантиса» - незначна дрібниця, але їх поєднання дає повний тезаурус письменника. Самоповтори, автоцитуювання, асоціативні зв'язки буквально пронизують Фаулзів текст, вибудовуючи його особливу змістовно-структурну єдність, що має за мет\ створити якусь екзистенційну параболу [74].

Дослідниця з'ясувала, що взаємозв'язок фаулзових текстів, єдність фабули створюється за допомогою групи метафор, що символізують такі явища, як «море», «лабіринт», «острів», «суд», «двері», «колекціонер» та низку інших. Ці метафори виконують у тексті такі функції:

1. дають можливість побачити інтенсивність та спрямованість когнітивного процесу, без якого неможливо уявити творчість письменника;
2. їх повторення, лейтмотивний характер ще раз допомагає усвідомити єдність фабули;
3. виводять нас до рівня метатексту Фаулза [74].

На формування особистості, а отже, й художньої свідомості письменника певним чином впливають популярні філософські системи. Філософські інтереси Фаулза різноманітні. На його творчість вплинули теорії античного філософа Геракліта, концепції З. Фрейда, основні положення ранніх робіт К. Маркса. Серед літераторів сам письменник називає імена С. Беллоу, У. Голдінга, Д. Хеллера, Г. Флобера. Відомо, що філософсько-естетичні погляди Фаулза сформувалися наприкінці 40-х - початку 50-х років. Оригінальна художня система письменника складалася під впливом французького екзистенціалізму.

Творчість Фаулза прийнято розглядати в її зв'язку з екзистенціалізмом. Щоправда, суть цього зв'язку змінюється разом зі зміною поглядів письменника, які поступово соціологізуються. Від діалектики людської долі в перших творах Фаулз переходить до соціальних, навіть політичних проблем (наприклад, у романі «Деніел Мартін»), Еволюція естетичних поглядів письменника свідчить про синтез у його творчості екзистенційного світосприймання з реалістичним. Кожна з цих складових авторської художньої свідомості змінюється згодом; змінюється і співвідношення компонентів. Константою творчості Фаулза є націленість на експеримент, мета якого - розкрити суть універсальних законів суспільного буття людей.

Вплив екзистенціалізму відчувається в перших трьох романах Фаулза, але цей вплив не слід розглядати надто вузько. Фаулз створив не копію, а свою варіацію на відомі теми, розвиваючи на англійському літературному ґрунті ситуації та проблеми, поставлені французькими екзистенціалістами [13, с. 100].

Серед загальних особливостей творчості письменника дослідників цікавили насамперед такі:

- використання літературної алюзії, що відіграє роль філософської

метафори;

- диктат ідеї універсального змісту в кожній метафорі, у кожному образі, у побудові сюжету;
- трактування проблем мистецтва, ролі письменника в розв'язанні цих проблем;
- ідея життя як гри, магічного театру.

Перш ніж розглядати кожен роман Фаулза як завершену даність, як художню єдність, варто звернути увагу на весь корпус його творів. Як стверджує Н. Смирнова, «фаулзівська система романів демонструє цілком особливу систему взаємодії кожного нового тексту з наступними і попередніми. Кожний з них, будучи автономним цілим, водночас є частиною системи, що його переважає. Щоразу його романи пропонують безліч рівнозначних структур прочитання й аналізу. Фаулзівські романи не тільки тематично єдині, а й становлять своєрідну «синергетичну» систему, частини якої постійно і на різних рівнях співвідносяться одна з одною. Кожен новий роман Фаулза вбирає в себе попереднє і є передбаченням наступних, будучи разом з тим посередником у їхньому діалозі, що не припиняється» [74]. Фаулза називають одним із класиків літератури постмодерну. Літературознавці наводять низку суто технічних прийомів, що їх можна знайти в будь-якому підручнику з літературної теорії: інтертекстуальне цитування (особливо в «Колекціонері» та «Волхві»), гра з роллю автора у «Жінці французького лейтенанта», застосування анаграм в іменах персонажів, жанр псевдодокумента. на якому будується «Примха», введення міфологічних персонажів у «Мантисі» тощо. А Фаулзів «джокер» в «екзистенціалістських» розвідках критиків отримує другорядну місію духовного «наставника», який нібито пробуджує «головного героя» від «життєвого сну». Проте формальне використання «фішок» навряд чи зробило б Джона Фаулза «духовним

батьком» постмодернізму. Якщо в екзистенціалізмі людина - суб'єкт вибору, то у постмодернізмі - не більше, ніж об'єкт експерименту [76, с. 24].

О. Кирилова висловлює припущення, чому проза Фаулза така складна для інтерпретаторів: «...із модальності минулого, яке є іманентною темпоральністю літературної критики, фаулзівський текст видається нерозбірливим конгломератом смислів, зміщених через втрачену причину подій у романі. Адже гонитва за цією причиною на межі постійного недосягання локалізує хронотоп сприйняття текстів Фаулза навіть не в теперішньому (в актуальному) часі першого читання роману), а в майбутньому - у передчутті, що стимулює читання. ... Наративна структура романів Фаулза незамкнена, містить у собі смислове й сюжетне з'явлення, і докола нього закручується інтрига «інтелектуального детективу», жанр якого визначає чистота вектора цікавості» [76, с. 24]. На думку дослідниці, сила автора в тому, що він нічого не підтверджує двічі, структуруючи наратив як ризому. Фаулз робить наочною риторичну стратегію, винайдену в постмодернізмі: послідовне деконструювання кожного попереднього дискурсу наступним. Він спростовує вжиткову версію методу бінарних опозицій: маятниковий рух між «так» і «ні»: була чи не була Сара Вудраф коханкою військового Варгена, психолог чи злочинець мільйонер Кончіс, божевільна чи наймана актриса його гостя Жулі (вкупі з близнючкою Джун), учениця чи коханка старого художника «Миша» у «Вежі з чорного дерева». На кожне запитання Фаулз встигає відповісти «так», потім «ні», а потім іще 'багато разів «так» і «ні» у різних версіях і послідовностях; проте якщо навіть істина стає очевидною (як у «Жінці французького лейтенанта») - замкнений простір умить розмикається, і дія переноситься до нової площини, де це вже неістотно [76, с. 25].

Усі дослідники - вітчизняні й закордонні - звертають увагу на те, що герой роману Фаулза зазвичай - пересічна особа; наприклад, Соломія Павличко називає Чарлза Смітсона справжнім героєм «Жінки французького лейтенанта», бо саме він (а не героїня) переживає духовну еволюцію та рішуче осуджує Ніколаса Ерфе з «Волхва» за похідну від аморфності 'аморальність [14, с. 15]. Проте без кожного з цих «суб'єктів екзистенційного вибору» (об'єктів експерименту) роман би відбувся, а без творця експерименту - ні. Постмодерн, на відміну від попередніх епох, де знущалися з диваків або геніїв. - час культурного знущання з кожного. Типовий для літератури постмодерну персонаж «джокер», однак, завжди представляв якусь систему: чи то підпільний соціальний рух («Джин» Алена Роб-Гріє), чи то езотеричну секту («Маятник Фуко» Умберто Еко), і лише у Фаулза ця машина ламання суб'єкта втілюється в одній особі; апофеоз такої культурно-ігрової стратегії - роман «Волхв», який завдяки цьому став 'підпільною апологією постмодерну [76, с. 25].

О. Кирилова називає цей звабливий і неможливий для наслідування принцип «моделлю Мага». Пітер Волф, якого цитує С. Павличко, прізвище «Кончіс» виводить від *conscious*. Скальпель рефлексії, препаруючи всі без винятку сфери людського життя, вбиває все, що лишилося в них живого. Цей метод можна схарактеризувати як своєрідну життєву культурологію: «джокер» Фаулза зіставляє історичні та культурні пласти, вишукуючи в них закономірні причини людських залежностей [76, с. 25].

У цілому, як зазначає Д. Релф, роботи Джона Фаулза, їхня сплетеність, 'співвіднесеність одна з одною відображають розмаїття його інтересів, при цьому ні самі його твори, ні його інтереси не підпадають під точні, «зручні всім категорії» [13, с. 12].

Постійне експериментування зі змістом і формою є однією з

характерних рис творчої манери Джона Фаулза. І такий літературний експеримент стає формою рефлексії внутрішньотекстового автора, адже в пошуку нових форм вираження автор неминуче задмислюється про естетичний бік художнього процесу, починає рефлектувати з приводу формальних сторін роману.

У Фаулза експеримент постає абсолютно на всіх рівнях твору: композиційному, сюжетному, стилістичному. Однак, на думку Н. Яблонівської, основний експеримент у його романах - це іспит, якого зазнають герої [99].

Аналізуючи міф, гру, історію, прийоми гіпертекстуальності, жанрову невизначеність тощо у якості основоположних структурних і смислових доміант сучасного роману, варто відзначити тенденцію їх внутрішнього поєднання, що свідчить про рух новітньої (вже постпостмодерністської) літератури до синкретичного жанру, параметри якого визначаються не майстерністю вибудовування сюжетно-композиційної колізії, а рівнем руйнування звичних оповідних схем, парадоксальністю, підкресленим алогізмом оповіді.

Все вищесказане окреслює можливі витoki і контекст творчості Дж. Фаулза, перегуки його мистецьких пошуків зі складними процесами літературної й естетичної еволюції ХХ століття. Формування смислової парадигми його творчості відбувалося саме завдяки внутрішнім динамічним процесам культурної переорієнтації середини сторіччя. Сьогодні вже творчість Фаулза безпосередньо формує коло літературних послідовників. Звідси й випливає спроба погляду на поетику Дж. Фаулза у контексті постмодерної традиції. Обґрунтування тісних взаємин філософсько-естетичного змісту та сюжетно-композиційної і стильової колізії у творах Фаулза вже склало не одну сторінку літературознавчих досліджень: у розділі окреслюються основні напрями і тенденції

наукових пошуків, визначаються риси постмодернізму, що знайшли своє втілення у творчості Дж. Фаулза, наголошується її комплексність, віртуозне моделювання митцем практично всіх форм оповіді, вільне володіння інструментарієм «реалістичних», «магічних», «інтелектуальних», «детективних» прийомів.

3.2. Художній світ Джона Фаулза: проблематика і поетика сюжету

На меті ми маємо спробу описати художні засоби Дж. Фаулза-романіста, що організують художню сюжетно-композиційну структуру його творів. Йдеться перш за все про прийоми і засоби постмодерного конструювання сюжету, його ігрову, ремінісцентну, міфопоетичну, пародійну складові. Аналітичне прочитання найприкметніших оповідних рівнів, їх інтерпретація, визначення художньої функції у рамках сюжетно-композиційної єдності того чи іншого твору Дж. Фаулза складає безпосереднє завдання пропонованого, підрозділу.

У романі «Колекціонер» Дж. Фаулз розгортає динамічний, напружений, майже детективний сюжет. Тут, здавалося б, ми маємо чергову детективну варіацію історії про психічно хворого вбивцю і його жертву, якби не глобальний ігровий підтекст роману. Вже сама назва містить певне семантичне навантаження. внутрішню приховану метафору: «колекціонування» постає метафоричним означенням соціальної ситуації, додає ваги її філософсько-етичному осмисленню. Наскрізна для роману ідея соціальної «співучасті» проростає із фаулзівських образів моря, острова, людства-корабля, що співвідносяться у автора з проблемами життя і смерті, мистецтва, вибору, свободи.

У романі «Колекціонер», як зазначає Н. Яблонівська, експериментальною є сама ситуація несподіваного виграшу Клега на

тоталізаторі. Цей пересічний, нічим не примітний клерк тепер отримує можливість диктувати свої умови світу, розпоряджатися не тільки своєю долею, а й життям інших людей. Духовна та інтелектуальна неповноцінність Калібана, очевидна з перших же фраз його сповіді, виявляється в повному діапазоні тільки в умовах перевірки грошима. Безневинне захоплення героя колекціонуванням мертвих метеликів переходить у маніакальну пристрасть до колекціонування жінок. Клег - символ споживчої цивілізації, що прагне утилізувати красу, мистецтво, людське життя. За родом занять він біолог- експериментатор, свої записи називає «щоденником ентомологічних спостережень», а дівчину, яка сподобалася йому, позначає індексом М. і порівнює з метеликом-перламутрівкою (ентомологічні терміни є ознакою не освіченості, а патологічної обмеженості Колекціонера) [99].

Але Клег навіть не підозрює, що він не стільки експериментатор, скільки об'єкт спостережень. По-перше, своїми діями він спростовує усі власні судження про самого себе: стверджуючи, що не змінився, кардинально змінює спосіб життя; обстоюючи спонтанність, імпульсивність свого викрадення Міранди, ретельно планує його; зізнається у «високих пориваннях», нездатності розштовхувати інших ліктями і чинить наругу над людиною. По-друге, жертва Колекціонера, Міранда, сама стає уважним спостерігачем свого мучителя. Вона веде щоденник, у якому піддає безжалісному аналізу Клега і той затхлий, вузький світ, представником якого він є: «*With Caliban it's as if somebody made him drink a whole bottle of whisky. He can't take it. The only thing that kept him decent before was being poor. Being stuck to one place and one job. It's like putting a blind man in a fast car and telling him to drive where and how he likes*» [117, с. 241]; «*He is solid; immovable, iron-willed*>> [117, с. 234].

Міранда не з власної волі та бажання стає учасницею експерименту,

протягом якого виявляє внутрішню перевагу над своїм мучителем, нездатність до насильства навіть у критичній ситуації. Вона розуміє, що єдиний спосіб вирватися з підземелля Клега - у слухний момент оглушити його обухом сокири - і не може зробити цього. Твердо переконана, що застосування сили - це погано, це опускання до рівня Калібана, це заперечення віри в силу розуму, жалю й людяності.

Міранда художниця, тобто представниця далекого Калібану світу духовних цінностей. «I can 't stand stupid people like Caliban, with their great deadweight of pettiness and selfishness and meanness of every kind. And the few have to carry it all. The doctors and the teachers and the artists - not that they haven't their traitors, but what hope there is, is with them ~ with us», - пише вона [117, с. 236].

Саме Міранда вводить те, що відбувається з нею в широкий культурний контекст. У боротьбі з калібанізмом, бездуховністю свого часу вона ставить під свої прапори Бернарда Шоу, Джейн Остен, Ван Гога, Гойю, Тулуз-Лотрека, Модільяні, Дж. Селінджера, А. Сілітоу, Дж. Брейна, Баха, Гольдберга та інших. Свого викрадача, Клега, Міранда порівнює з Калібаном із «Бурі» Шекспіра. Відтак сюжет «Колекціонера» починає сприйматись як перифраз Шекспірового твору, як своєрідний експеримент самого Фаулза, перевірка життєвості, актуальності витвору свого геніального попередника у світлі сучасності.

За історією викрадення юної, прекрасної художниці Міранди тупим до ідіотизму, але практично всесильним Калібаном проглядається ще один, головний експеримент творця роману: спроба протиставлення інтелігенції і міщанства в ситуації боротьби за виживання. Авторський задум розкривається в записках Міранди: *«Because they all hate us, they hate us for being different, for not being them, for their own not being like us. They persecute us, they crowd us out, they send us to Coventry, they sneer at us, they*

yawn at us, they:> blindfold themselves and stiaiff'up their ears. They do anything to avoid haying to take notice of us and respect us» [1 17, с. 237].

Цей експеримент закінчується загибеллю головної героїні і торжеством Клега, який готується до викрадення нової жертви. Якщо в Шекспіровій «Бурі» добро в образі Просперо перемагає зло (Калібана), то висновок Фаулза невтішний: сучасним світом правлять бездуховність і корисливість.

Ігрова, експериментальна стихія втілена й у романі «Жінка французького лейтенанта». Насамперед це авторський експеримент над героями, традиційними уявленнями про сюжет і жанрові форми. На перший погляд, оповідна манера «Жінки французького лейтенанта» більш ніж традиційна: всезнаючий оповідач постійно коментує події, звертається до читача, навіть пояснює основні принципи побудови роману: «It is a time- proven rule of the novelist's craft never to introduce any but very minor new characters at the end of a book. I hope La/age may be forgiven» [119, с. 307], «I am overdoing the exclamation marks» [119, с. 207] тощо. Але принципова відкритість фіналу, відверте бравування оповідача своїми практично безмежними можливостями, багатство літературних алюзій - це ознаки сучасної літератури, і сам оповідач ні на хвилину не забуває про дистанцію, що відокремлює його від часу дії роману: «I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters ' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and «voice» of) a convention universally accepted at the time of my story; that the novelist stands next to God. He may not know all, vet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe (jrillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word» [119, с. 107].

Як уважає Н. Яблоновська, Сара - головний експериментатор у романі. Своєю неправдою вона ставить експеримент не тільки над своєю долею, а й над долею Ернестини і Чарльза і, ширше, над усією вікторіанською епохою. Сара вміло розставляє тенета для своєї здобичі - аристократа Чарльза Смітсона: вона «випадково» зіштовхується з ним під час окремих прогулянок, спостерігає за своєю жертвою, намагаючись встановити її звички, тобто поводить як учений-натураліст. «Жертва» експерименту, Чарльз, змушений постійно робити вибір між Ернестиною і Сарою, обов'язком і почуттям, прихильністю і пристрастю, традицією і новаторством, минулим і майбутнім. Співучасниками цього вибору Фаулз робить і читачів: експериментуючи над традиційним уявленням про сюжет, він подає три розв'язки. Читач має вибрати один із трьох можливих фіналів роману, визначивши, таким чином, своє становище в системі координат «вікторіанство - сучасність» [76, с. 100].

Формування складного метафоричного контексту «Колекціонера» тісно пов'язується з міфопоетичним підтекстом письма. Роман містить елементи «прихованої структури», мотиви міфологічного плану, що утворюють цілий спектр загальнокультурних асоціацій: міфологічний мотив «пошуку», протистояння, фольклорно-міфологічні алюзії «красуні» і «чудовиська», «викрадача» і «жертви», «наглядача» й «полонянки».

Всі елементи романної структури слугують реалізації філософського задуму автора: екстремальна психологічна ситуація, обмежена кількість персонажів, замкненість простору, «спресованість» художнього часу, антиномія образних засобів. Філософський сенс книги пов'язується із конфліктом двох життєвих позицій, двох типів світорозуміння й світовідчуття, двох протилежних «точок зору»,

поетичний монтаж яких додає оповіді гостроти і напруженості.

«Колекціонер», сягаючи рівня філософської притчі, своєрідно інтерпретує ігрову складову мистецтва. Образи цього роману-притчі можна охарактеризувати як «символи-маски» (Міранда символізує абсолютну волю до мистецтва, трагічну долю митця, а Клегг - бездушність, що намагається керувати цією долею).

Таким чином, конфлікт роману в цілому й кожний з його образів еволюціонують у Дж. Фаулза на двох рівнях — життєво-конкретному (конфлікт злочинця і жертви) й філософсько-символічному (протистояння духовної еліти й «більшості»), Дж. Фаулз свідомо насичує «Колекціонера» культурними ремінісценціями, міфологічним ігровим підтекстом, створює прецедент органічного поєднання казки, детективу, притчі, філософського есе, соціального роману. Усі ці елементи оповіді структурують «багатоголосся» художнього сюжету. Разом із тим «Колекціонер» постає новим типом роману, започатковуючи тенденцію постмодерністського конструювання твору з готових частин, що більш-менш впізнаються у 'процесі читацької «реконструкції». Структурно-сміслова цілісність роману, його філософська насиченість, підкреслена ремінісцентність ключових оповідних вузлів підносять «Колекціонера» до рівня роману-метафори з філософсько-символічним звучанням. Фаулзівська ідея кореляції життя і мистецтва інтерпретується у «Магові» у категоріях «потаємного», «містичного», «магічного», «прихованого», «чарівного» тощо. Підсилений елемент «містичного» і «магічного» рішуче розводить сюжетно-композиційні колізії «Колекціонера» і «Мага». Художній концепт «незбагненого» й «таємничого» утворює силове поле романного сюжету, у яке потрапляє і «вічна» любовна історія Ніколаса й Алісон з «вічною» невизначеністю її фіналу: «непрозорість» і «магія» переливчастих смислів складають основ) повісткування,

адресують читача не стільки до окремої події, скільки до «суцільного контексту», міфопоетичної праоснови оповіді [70, с. 10].

Смислове відтворення контекстуальних зв'язків сюжету і складає творче завдання Дж. Фаулза. Наприклад, композиційне завершення психологічних «вистав» Кончіса разюче нагадує колізії класичних кельтських саг, давньогрецьких міфів, казок, романтичних сюжетів тощо. Фаулзівський неологізм «Праксос» перекладається з грецької як «відокремлений, огорожений острів», семантично підкреслюючи уже знайому ситуацію неволі, «плоту в океані». Загалом уся топоніміка «Мага» зорієнтовує на атмосферу дихотомії цивілізації і природи, острова і материка, віднайденого і втраченого Едему.

Таким чином, роман структурується за законами «магічного простору», у якому історія пригод Ніколаса Ерфе сягає узагальненого рівня: поворотним пунктом сюжету є зміна в тлумаченні автором життєвого сенсу: замість структурального способу аналізу життя Ніколасу відкривається постмодерністський постструктуральний спосіб інтерпретації власного життя та людського світу. Отже, «магічний простір» сюжету у його авторській постмодерністській інтерпретації розгортається впритул до міфологічних, архетипових меж, що окреслюють ідейну площину «Мага». Саме міфопоетична складова яскравіше виявляє його місце у контексті нової літературної традиції другої половини ХХ століття.

Оповідна колізія «Мага», образна система роману, що засновані на міфологічній традиції, повертають цю традицію в площину, де всі усталені знання про світ стають ілюзорними, примарними, розмитими. Розвінчання традиційних ідеологічних фікцій стає завданням і головною ідеєю твору Дж. Фаулза [70, с. 9].

Впродовж художнього розгортання романної оповіді Дж. Фаулз

втілює ідею життя як гри, як магічного театру. Головний герой «Мага» Ніколас потрапляє під владу фантастичної ігрової ситуації, яку створює для нього Моріс Кончіс - своєрідний «маг» острова Праксос. У процесі розгортання низки ігор-вистав Ніколас намагається пізнати власне «я». Все, що відбувається на острові, Кончіс називає метатеатром — назва, типова для постмодерного світогляду і приваблива для Ніколаса, котрий поціновує все, що з ним відбувалося, як текст. Текст почергово подається як наратив (розповіді Кончіса про його життя) та випробування у вигляді епізодів метатеатру і переносить епізоди нарагиву у дійсний світ життя Ніколаса. За допомогою гри Кончіс розкриває Ніколасові неосяжність світобудови, окреслює ілюзії та помилки людства, намагається показати ситуації, хід яких зумовлений заангажованими схемами людської свідомості.

У романі «Маг» Дж. Фаулз використовує традиційну романну схему, проте класичній традиції тут протиставлене постмодерне міфопоетичне начало. Існує думка, що «Маг» - алюзія на класичний «крутійський роман» з традиційним міфологічним мотивом «крутійства». У постмодерністській художній практиці (не лише \ Дж. Фаулза, а й у У. Еко, М. Павича, М. Кундери) з'являються численні античні алюзії з їх тенденцією розвінчання прагматичної ідеології. Таким чином, у творах митців-постмодерністів зникає установка на універсальність художньої мови, з'являється новий тип світобачення світ сприймається непізнаним та ілюзорним.

Якщо «Колекціонер» сприймався насамперед як перекодування-антитеза «Бурі», то «Жінка французького лейтенанта» породжує цілий ряд паралелей з романами Т. Гарді, Дж. Остен, Ч. Діккенса, У. Теккерея. Роман «Жінка французького лейтенанта» є один з перших у європейській літературі експериментальних постмодерністських псевдоісторичних

романів. Уже сам прийом філософської інтерпретації класичного вікторіанського романного фіналу утворює семантичне поле міфу XIX століття, що окреслює усі сюжетні лінії оповіді. Є чимало підстав вважати «Жінку французького лейтенанта» «псевдоісторичним» романом, у якому на основі «вікторіанської матриці» ми прочитуємо власні почуття, враження, духовні прозріння і паління. Дж. Фаулз будує сюжет роману не на історії, а на історичній метаморфозі: англійський аристократ середини XIX століття Чарльз Смітсон захоплюється «дивною» Сарою, «жінкою із 'майбутнього». Контекст «великого» історичного часу рельєфніше окреслює і одночасно руйнує вікторіанський міф; за Дж. Фаулзом, особистісне знаходиться над конкретною епохою, воно важливіше за «велике» соціальне й історичне.

Сам Дж. Фаулз визнає, що «Жінка французького лейтенанта» - роман- реконструкція почуттів, думок, моделей поведінки людини XIX століття. Наскрізний мотив кохання стає тут основою філософського погляду на комплекс екзистенційних проблем XX століття [172, с. 10].

Провідна ідея цього мовно-історичного твору полягає в тому, щоб зіставити століття минуле і теперішнє, дослідити, як вирішує суспільство вічну проблему гуманізму. У системі образів роману питання про свободу особистості Дж. Фаулз розкриває як свободу вибору в коханні.

Важливу роль у формуванні такої ідейної цілісності твору відіграє його постмодерністська структура. На зовнішньому рівні роман традиційно поєднує гру й реальність. Автор використовує тут «матрицю» вікторіанського роману, дотримується багатьох зовнішніх параметрів стилю вікторіанської доби з його характерними відступами, авторським коментарем, оповідачем, що «знає все», здебільшого іронічним і всевладним, 'ЯКИЙ може в будь-який момент втрутитися в розповідь, одночасно піддаючи вікторіанський роман і реконструкції, і

деконструкції. Письменник переплітає дві історичні епохи, прагне проаналізувати хворобу нинішнього покоління, провести паралелі між зламом свідомості вікторіанської епохи і «кризовими» явищами другої половини ХХ століття. Він торкається питання про визначальні чинники життя людини, про те, що впливає на її свідомість. Ці питання пов'язуються насамперед з образом Чарльза Смітсона. Для нього Сара грає роль своєрідного вчителя, «мага». Сара залучає Смітсона до своєї гри, виступаючи режисером його життя. У ході цієї гри Чарльз вчиться пізнавати самого себе, робити свій власний вибір у житті. Він потрапляє під силу дії наративу, що створює Сара.

Дж. Фаулз пропонує різні фінали роману, підкреслюючи, що гра до кінця залишається грою. Гри кінцівки твору - дві з них можна вважати «відкритими» - дають свободу вибору й читачеві, який обирає ту, що відповідає його власному розумінню конфлікту [72, с. 10].

Таким чином, у «Жінці французького лейтенанта» постмодерністська гра набуває широкого психологічного сенсу. Тут спостерігається не лише магічна гра, режисером якої є Сара Вудраф, а й гра з читачем (Дж. Фаулз надає читачеві право вибору «свого» оповідного фіналу).

Ми аналізуємо кілька елементів, що завершують формально-змістовий рівень роману. По-перше, це «поверхневі» компоненти, властиві постмодерністському письму: гра з читачем, наявність літературних ремінісценцій, алюзій, асоціацій, символів, а загалом — «транс текстуальної» літературної традиції, що проступає у кожній точці твору. По-друге, структуру роману пов'язують в смислове ціле наскрізні метафори та мотиви, скеровані на цілісне сприйняття роману (мотив «вітру», метафори «острова», «океану», «часу» тощо). Тематичним компонентом твору стає наскрізна цитатність, основою авторського міфу

про дійсність, прецедентом інтелектуальності письма і разом із тим - його іронічності, пародійності, авторської полемічної рефлексії. Усі перераховані компоненти у їх тісних взаємозв'язках і складають текст(ов) «матрицю» роману.

Спостереження над структурними особливостями роману дозволяють зробити деякі теоретичні висновки щодо специфіки побудови постмодерністського сюжету). Його фундаментальною структурною одиницею є абсолютно нове співвідношення традиційної пари «автор - читач», що мислиться вже не як смислова опозиція, а як одна із сюжетних ліній твору, його реконструктивна складова. Погляд автора і погляд читача ініціюють прочитання у тексті твору його різних («поверхневих» та «прихованих») семантичних рівнів.

Художня модель утверджується, таким чином, завдяки спробам творчого збалансування «авторського» та «читацького» рівнів, чому слугує наявність ігрового діалогу, низка ремінісценцій, алюзій, символів тощо. Наявність «історичного» у сюжеті сприймається лише як метафора, свого роду «відволікаючий маневр» автора, як уможлядна культурна ситуація, а не перебіг конкретних подій [26, с. 319].

Роман «Примха» Дж. Фаулза прочитується як інтелектуальна головоломка, що продовжує постмодерністську тенденцію гри з читачем. Тут тісно переплетені елементи детектив}, хроніки, містики, психологічного письма.

Усі події роману - це знову ж таки загадкова вистава* що має добре виписаний сценарій (він складає сюжет твору) і свого «режисера» - містера Бартолом'ю (якоюсь мірою його можна порівняти з Кончісом). Події роману викликають різноманітні версії, і читач ніколи не досягне безперечної істини. Усі голоси у романі звучать однаково правдиво, а шматочки оповідних фрагментів нагадують шматочки пазла, але навіть

зібравши їх у єдине ціле, ми не можемо зрозуміти мету загадкової вистави.

Мандрівка, що складає сюжет роману, постає пошуком власного «я» героя. Містер Бартолом'ю - спритний маніпулятор, який не пояснює іншим мандрівникам мети їхньої подорожі, яку він ретельно планує і точно передбачає її результат. У цьому сенсі можна сказати, що він є автором власного життя. Як і Кончіс, містер Бартолом'ю наймає акторів і змушує їх виступати у незрозумілих ролях. Але, на відміну від Кончіса, який знаходиться у контакті з Ніколасом і насолоджується своїм неосяжним контролем над ним, для містера Бартолом'ю його супутники - це лише маріонетки, а їх дії - плід чиєїсь уяви. Отже, сприйняття автором життя як загадки й гри в «Примсі» досягає майже абсолютних форм. Дж. Фаулз повторює прийом, використаний в «Магові»: герої по черзі виконують свої ролі і сходять зі сцени. Мета вистави залишається невизначеною. У результаті ми констатуємо, що автор ставить у романі лише риторичні запитання, пропонує читачам самим конструювати свою реальність, своє альтернативне прочитання твору, що є характерною рисою постмодерністського художнього дискурсу. Гра в цьому романі сягає свого онтологічного апогею, вона стає головною метафорою життя [26, с. 320].

«Примха» на рівні свого ідейного завершення постає багатозначним твором. Його сюжетна «невизначеність» і «непослідовність» формують внутрішню стратегію оповіді. Події роману, що ніби мали місце, подаються з чималою часткою ігрового, ілюзорного, театрального дійства, що по-різному інтерпретується учасниками подій і суддями. Отже, роман варто прочитати як тонку постмодерністську інтелектуальну гру, що пов'язується з новітніми теоріями інтерпретації, рецептивної естетики, реконструкції, театралізації, художньої умовності. У цьому

ракурсі перебіг подій «Примхи» постає метафорою творчого процесу, де «автор» (лорд Б.) пропонує свідкам (читачам) певне театралізоване дійство, а потім зникає, залишаючи «непроясненим» текст у повній його самодостатності. Відтак ідея інтерпретації загально-текстуального покриває ідею конкретно-історичного.

Цикл повістей «Вежа з чорного дерева» присвячений аналізу фаулзівського варіанту проблеми взаємин митця і мистецтва. Автор навмисне відроджує у нашій свідомості відомий культурний стереотип - «вежа з слонової кістки» як надійне пристановище для справжнього мистецтва й художника-нонконформіста, проте наскрізною художньою антитезою надає йому несподіваного звучання. У повісті Дж. Фаулз використовує прийом контрасту: насамперед, тут свідомо протиставляється кредо двох художників - Генрі Бреслі та Девіда Вільямса. Бреслі у своєї творчості використовує реалістичну традицію. Девід - художник- абстракціоніст. Ідея вічного протистояння двох творчих начал надає філософській тематиці повістей рівня притчевості, формує їх спільний лейтмотив. Зазначається, що провідна роль у цьому циклі творів належить не інтризі, а несподіванкам сюжету, таємницям внутрішнього світу персонажів. Прикладом тут може слугувати повість «Вежа з чорного дерева», що не має чітко прокресленої сюжетної лінії. Сюжет оповіді відходить на другий план, оскільки Фаулз акцентує увагу на інших, позаструктурних аспектах [19, с.

За своєю тематикою і композицією ця повість є компактною варіацією роману «Маг». Схожість між повістю і романом виявляється і через загальні принципи створення просторових образів: Котміне (маєток Генрі Бреслі) і острів Праксос виступають топ осами, що символізують метатеатр постмодерністської міфотворчості митця. Цей чарівний світ відкриває Вільямсу очі на ілюзорність і дріб'язковість його життєвих

цінностей. Отже, Генрі Бреслі стає своєрідним духовним пророком, вчителем, «магом», який розкриває Девідові альтернативний зміст його життя, надає можливість реалізації своїх творчих сил.

Повість «Вежа з чорного дерева» і роман «Маг» поєднуються загальним міфологічним підтекстом. Герої Дж. Фаулза знаходяться у постійних пошуках власного «я», їх еволюція нагадує своєрідну сучасну «одісею». Міф про Одисея формує один із центральних міфологічних образів повісті і обігрується Дж. Фаулзом протягом всього творчого шляху.

У цілому повісті Дж. Фаулза написані надзвичайно експресивно, сповнені складної символіки (зокрема, екзистенційної), містять міфопоетичні складові й елементи гротеску, алегорії, притчі. Перераховані риси поєднують повісті Дж. Фаулза в єдине смислове ціле, дозволяють говорити про можливий «наскрізний сюжет» циклу, що розгортається як узагальнена життєва ситуація.

3.3. Система стильових засобів та художніх прийомів Джона Фаулза

Цей підрозділ присвячено аналізу стильових засобів Дж. Фаулза, образної структури його оповіді на прикладі романів «Колекціонер», «Маг», «Жінка французького лейтенанта», «Примха».

Зокрема, найприкметнішою рисою постмодерністського письма визначається намагання ігрового поєднання різноманітних образно-стильових засобів, що утворюють палітру художнього письма. Саме художній прийом домінує у постмодернізмі над тематичним, ідейним (ідеологічним), соціальним началами творчості.

Сьогодні аналітичний погляд на цілісність постмодерністської художньої структури найчастіше фокусується на принципах «рефлексії»,

«різночитання», «мутації», «модифікації», «кризи» тощо, аніж на самобутньому конструктивному началі творчості. Мистецтво постмодернізму полягає у змішуванні («мікст», колаж), в парадоксальному поєднанні комунікативних стратегій, в метапозиційній грі з ними і може розглядатися як субпарадигмадне явище художньої культури.

Разом із тим, сучасна літературі продовжує активно користуватися мовою міфу. Літературний текст наповнюється численними алюзіями на міфи давніх народів і одночасно є джерелом нової міфології, Художня мова постмодернізму є, по суті, «мовою» міфу і міфотворчості з її орієнтацією на абстрактність, універсальність, метафоричність. Аналіз стильових засобів Дж. Фаулза підказує, що постмодернізм на рівні стильового прийому, організації оповідної структури зримо втілює ідею «пам'яті жанру», виявляючи типологічні збіги зі стилями різних епох, обслуговуючи різні, підчас протилежні художні стратегії і ідеології. Еклектика з її неорганічністю, механічністю й непередбачуваністю по своєму звільняє мистецтво від «тиранії» й «диктату» єдиного стилю, розширює простір витвору, творчої свободи, варіативності, гри. У багатьох сучасних теоретичних дослідженнях стилю спостерігаємо закономірну дистанцію від звуженого його розуміння (як системи індивідуально-авторських мовленнєвих засобів) і наближення до «смислового», культурно-«організаційного» узагальнення. Як висновок, художня практика і естетика постмодернізму якнайкраще проявляє «тотальну стра тегію» стилю, що панує над усіма художніми засобами організації твору. Постмодерністський стиль постає як цілісність на основі естетичного плюралізму різноманітних творчих мов і моделей, від мовленнєвої гри до організації гіпертексту, що, безперечно, ускладнює аналіз образно-стильової палітри

Розглянемо стильові риси постмодерністського історизму у романі «Жінка французького лейтенанта». Увагу зосереджено на жанровому та стильовому змісті роману, що вирізняється у першу чергу філософською проблематикою і психологізмом зображення, елементи ж інших жанрів («роман у романі», роман-пародія, екзистенціалістський філософський роман тощо) використовуються тут як окремі композиційні прийоми, що завершують філософсько-психологічну ідею твору.

Одним із найважливіших засобів використання композиційного прийому «роману у романі» для реалізації філософського підтексту слугує специфічна організація просторово-часового континууму. Сюжет роману розгортається у двох часових площинах: у ХІХ столітті, у якому живуть вигадані герої «внутрішнього роману», і у ХХ столітті, де живуть читач і автор. Зіткнення епох художньо реалізується автором у характеристиках, у портретах, пейзажних замальовках тощо. Функцію «розширення» художнього часу виконують і численні документи, що використовуються у тексті роману. Це епіграфи до розділів, різноманітні цитати, мова героїв. Категорія часу, що набуває характеру символу, стає вагомим компонентом образної структури роману.

У романі вікторіанська Англія виступає не просто ефектним фоном, а свого роду «персонажем» книги. Прикметно, що Дж. Фаулз підкреслено користується вальтер-скоттівськими прийомами: поетичними епіграфами до розділів, підрядковими авторськими примітками до тексту, де подаються історичні, лінгвістичні і соціологічні пояснення, нагадуваннями про те, що оповідач належить до іншої епохи. Ця аналогія з класичними зразками історичного жанру постає своєрідною тонкою грою, що розкриває принципово новий підхід Дж. Фаулза до історичної теми.

Одним з найважливіших стильових прийомів письменника стає

іронія. Численні образно-стильові запозичення з вікторіанських романів набувають пародійного характеру, вступають у діалог з іронічним «голосом» оповідача.

У романі «Жінка французького лейтенанта» помітна постійна гра з літературними підтекстами. Щедро розсипаючи алюзії, Дж. Фаулз пропонує читачам стати рівноправними учасниками його «дослідження» вікторіанської епохи зсередини, зрозуміти його специфічну духовну атмосферу.

Ще одним важливим стильовим засобом у романі стає метафоричність. Центральною і смислотворчою метафорою у романі постає метафора острова, що підкреслює трагічну самотність героїв у сліпому вирі історії. Зазначається, що метафора острова художньо реалізується і в іншому аспекті: соціальному і культурному протистоянні Англії і Франції. Елемент французького пов'язується у Дж. Фаулза зі стійкою історичною, соціальною, культурною опозицією, що у метафоричному сенсі утворює протистояння острова і материка. Сара засуджується за її духовні зв'язки з французьким, і ця колізія стає етичним лейтмотивом «Жінки французького лейтенанта», концентрує головну ідею роману [15, с. 281].

Таким чином, для стилю «Жінки французького лейтенанта» притаманне маніпулювання категорією художнього часу шляхом змішування різних хронологічних планів, зіткнення точок зору різних епох, привнесення елементів пародії і іронії, наскрізна метафоричність, специфічне структурування тексту, а також вікторіанський антураж, за якими постає цілісна філософська концепція автора, адресована, безумовно, ХХ століттю.

Для того, щоб показати стильову дихотомію роману «Колекціонер» ми аналізуємо елементи умовності у побудові твору - замкненість

простору, обмеженість часу, вузьке коло персонажів, непересічність ситуації, параболічність конфлікту. Дві точки зору у романі презентують незалежні паралельні наративи, що у фіналі мають злитися у єдину оповідь. Засіб оповідного «віддзеркалення» якнайкраще дозволяє автору наблизитися до універсального, комплексного аналізу складних людських відносин.

Оскільки у творах Дж. Фаулза відбувається постійна гра з літературними підтекстами, сторінки «Колекціонера» сповнені мотивами шекспірівської «Бурі», що пунктирно прокреслюють наявність другого, символічного плану оповіді. В основі роману - «перевернутий» сюжет драми Шекспіра. Якщо «Буря» закінчувалася тріумфом гармонії і краси, то у Дж. Фаулза сучасний Калібан, вихований ідеологією ХХ століття, стає вбивцею творчого начала [26, с. 3 19].

Образи Міранди і Клегга задумані автором як цілковиті протилежності один одному. Це два різних світи: «митець» і «колекціонер», один витворює, інший - «заморожує», «консервує», знищує красу. У цілому образ Міранди мінливий і динамічний. Автор надзвичайно точно зображує психологічний стан героїні (він найчастіше використовує односкладні речення, що передають душевну напругу дівчини). У характеристиці Клегга, навпаки, Дж. Фаулз домігся максимальної статичності. Автор користується прийомами гротеску для відтворення цих протилежностей: тут ординарність розпоряджається долею непересічної творчої особистості [49, с. 7].

У підрозділі зазначається, що стильову структуру роману визначає принцип поєднання непоєднаних начал. Контрастно протиставлені типи художнього простору, в якому існують головні герої: «зовнішній світ» Міранди й «склеп», «підвал» Клегга. Різняться за стилем і сповіді героїв: самоаналіз Клегга мертвий і одноманітний, його реакції на світ

рідко піднімаються над простою номінацією речей, понять, відчуттів; мова Міранди, її спогади й роздуми в щоденнику багаті відтінками об'єктивної реальності, щедрі на нюанси у відтворенні суб'єктивних переживань. Дж. Фаулз досить широко використовує безпосередні і опосередковані літературні алюзії.

Отже, роман «Колекціонер» - це філософська притча з чітко розробленою умоглядною схемою, героями-архетипами, складною символікою, екзистенційними мотивами та глибоким філософським підтекстом. Кожна метафора, кожен образ, уся побудова сюжету містять диктат ідеї універсального змісту, що є типовою прикметою творчості Дж. Фаулза.

Аналізуючи найприкметніші стильові елементи роману «Маг», насамперед прочитуємо наскрізну класичну метафору «життя-театр», що організовує сюжет роману. У творі розгортаються ігри-вистави («гра в Бога»), що постає глобальним філософським символом буття. Всі герої залучаються до дійства, яке розігрує Моріс Кончіс. Він створює штучний «світ» на острові Праксос, наповнюючи його ритуальними атрибутами та філософсько-мистецьким підґрунтям [26. с. 320].

Сюжетно та композиційно роман моделює міфологічні пригоди героя. Тут втілені постмодерністські ідеї про світ як текст, читача як учасника створення тексту, кризу мови як знаряддя описових систем. Герой намагається розгадати, по-своєму інтерпретувати вистави Кончіса.

Надзвичайно важливим у романі є авторське розуміння функції мови у сучасному світі. Для Ніколаса слова та мова виступають знаряддям для самоутвердження та маніпуляцій близькими людьми. Він ховається за слова від зовнішніх загроз та дискомфорту, оскільки вони дозволяють перетворити реальний факт на нереальний. Девальвація слова, а загалом і мови, стає лейтмотивом усього роману.

Важливою метафорою роману можна вважати «острів», що символізує мікрокосм, форму буття зі своїм Богом - Кончісом. З іншого боку, острів Праксос стає для Ніколаса островом власного «я».

Прикметним художнім прийомом роману є використання низки античних алюзій, що переплітаються з алюзіями на сучасні твори з міфологічною тематикою, наприклад з драмою Ж.-П. Сартра «Мухи». Втім, існує більш глибокий пласт міфологічних інтерпретацій. На сторінках роману ми зустрічаємося з образами і символами, що перегукуються з міфотворчою спадщиною різних народів Азії, Африки, Європи. Іноді вони дають ключ до розуміння мотивів поведінки героїв. Кожна алюзія у романі стає складною метафорою з багатьма значеннями. Дж. Фаулз не зупиняє гри з читачем, спокушаючи його легкими розгадками, а потім руйнуючи ілюзію простоти і ясності. Герой, а слідом за ним і читач, інтерпретує події, виходячи зі своїх знань античної міфології, намагаючись втиснути реальність у певну схему [41, с. 23].

Дж. Фаулз вплітає у канву твору біблійні мотиви, а шекспірівські ремінісценції змінюються відчутною алюзією на роман маркіза де Сада «Жюстіна», «Робінзона Крузо» Д. Дефо тощо.

З-поміж художніх стильових засобів також можна виокремити систему складних порівнянь, що відбивають дух грецького острова, асоціативно пов'язуються з міфологічними персонажами, постатями давньогрецьких поетів та філософів.

Отже, як письменник-постмодерніст, Дж. Фаулз віддає перевагу інтелектуальній грі з читачем, пропонуючи складні образи-символи, змушуючи читача проникати у їхню логіку, а потім, руйнуючи її, пропонує нову версію і інтерпретацію, постійно створюючи нову модель буття.

Роман «Примха» заснован на думці, що у постмодерністській

літературі історія структурує роман до рівня міфу, надає йому статусу метафори, в результаті чого зникають грані між справжнім та вигаданим, минулим і прийдешнім. Використовуючи традиційні засоби реалізму, постмодерністська література перетворює факти, реальні події на гру симулякрів, фікцію.

Яскравим прикладом міфологізованого історичного постмодерністського стилю постає роман «Примха» з його очевидним історичним підґрунтям. Проте автор пише не традиційний історичний роман, а створює літературну містифікацію, вигадку: атмосфера цього історичного роману уявна, час і місце дії не мають суттєвого значення. Як наслідок, наративна структура роману незамкнена, містить у собі смислове і сюжетне з'явлення, і докола нього закручується інтрига «інтелектуального детективу». Загалом оповідну техніку «Примхи» можна порівняти з фотографією, контури якої поступово проступають, стають більш чіткими. Автор досягає візуальності кожної сцени, епізоду: можна сказати, що письменник наближає словесний опис до живописного. У підрозділі підкреслюється, що Дж. Фаулз робить наочною риторичну стратегію, винайдену постмодерністами: послідовне деконструювання кожного попереднього дискурсу наступним, спростування методу бінарних опозицій. На кожне запитання у романі письменник встигає відповісти «так», потім «ні» у різних версіях і послідовностях.

Організація просторово-часового континууму роману чимось нагадує «Жінку французького лейтенанта». Автор у своїх коментарях маніпулює категорією художнього часу шляхом зіткнення точок зору різних історичних епох.

Істотним принципом не тільки на сюжетному рівні, але й на рівні структурної побудови твору стає театральність. Містер Бартолом'ю

використовує людей як «підручні засоби». Він автор тексту, але він усвідомлює, що навіть за ним самим існує інший автор, який маніпулює ним.

У цілому роман відрізняється схематизмом і умовністю. Основна подія роману (переказана багатьма людьми і навіть раціонально осмислена) залишається незбагненою. Здається, що для письменника смисл роману звівся до формулювання загадки життя, а не до її з'ясування.

Висновки до Розділу 3

Аналізовані твори Дж. Фаулза свідчать про можливість їх інтерпретації у руслі постмодернізму, провідного літературного напрямку другої половини ХХ століття. Творчість Дж. Фаулза відбиває моменти еволюції філософсько-естетичних засад постмодернізму, а отже його твори на різних рівнях поетики перегукуються з тенденціями творчої комплексності, нашарування, стильового багатоголосся тощо. Крім того, романи Дж. Фаулза окреслюють загальнофілософські проблеми людського буття, утверджують ідею екзистенційного вибору та „свободи як головного життєвого ідеалу. Художня завуальованість та мінливість прозової структури - риса, якої все більше і більше набуває письмо Дж. Фаулза, від більш-менш «прозорого» «Колекціонера» до наскрізь метафоризованої «Мантиси» чи параболічної структури «Примхи».

Без сумніву, Дж. Фаулз є письменником, який поєднує новаторство і традицію, розширює формальні межі роману. Зокрема, художньою основою його творів небезпідставно вважається принцип гри. Для письменника гра обставин, характерів, подій є не лише художнім прийомом: функція гри виступає в його творах в її найсуттєвіших

аспектах. У своїх романах Дж. Фаулз створює архетипову систему поглядів, коли глибини людської свідомості й психіки розкриваються за допомогою аналізу сфери уявлень, почуттів, емоцій, прийомів відзеркалення, міфопоетичного перевтілення героїв-двійників тощо. Мотив гри чіткіше окреслює проблему сенсу життя, істинності буття та ідентифікації особистості.

Проза Дж. Фаулза пов'язується з комплексом постмодерністських філософських, психологічних, етичних ідей; вона містить елементи реконструкції багатьох світоглядних схем, що сягають, з одного боку, міфологічного підґрунтя, а з іншого співвідносяться з традицією новітніх постмодерністських концепцій мистецтва.

У художній структурі творів Дж. Фаулза тісно переплелися і взаємодіють елементи гри («Колекціонер», «Маг»), міфу й міфопоетичного («Маг»), історії («Жінка французького лейтенанта», «Примха»), Саме вони формують поетику жанру), впливають на сюжетно-композиційне завершення творів Дж. Фаулза, пов'язуючи його мистецькі пошуки зі складними процесами літературної й естетичної еволюції ХХ століття. Вивчення стильових доміант фаулзівського письма дозволяє говорити про його ремінісцентне начало, гру художніх форм, літературні та мистецькі алузії, складну систему метафор тощо. Увесь цей спектр образно-стильових засобів і формує аспекти власне постмодерністської інтерпретації творчості Дж. Фаулза, її зв'язки з новітніми мистецькими стратегіями. Інтерпретація творів Фаулза в руслі постмодерністської естетики прояснює його пошуки в системі художніх форм, доповнює і конкретизує наші уявлення про постмодернізм як художній феномен.

Дослідження поетикального рівня творів Дж. Фаулза свідчить про різний рівень їх «входження» в постмодерністську художню систему, а відтак — про складні процеси кореляції творчих пошуків митця з

філософсько-естетичним контекстом другої половини ХХ століття.

ВИСНОВКИ

На сьогодні про постмодернізм написано немало критичних робіт. У нашому дослідженні ми прагнули об'єктивно підійти до вивчаємого явища, спираючись на висновки таких дослідників постмодернізму, як А. Люсий, О. Козюра, І. Г1. Іл'їн, Д. Ю. Затонський. В. Смелін.

Аналіз наукової літератури, яка присвячена дослідженню постмодернізму як культурологічного та літературного феномена, дозволяє зробити висновок, що йому присутні такі риси, як деканонізація традиційних цінностей, руйнування бінарних опозицій, реконструкція естетичного суб'єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, цитатність як метод художньої творчості, фрагментарність і принцип монтажу, іронізм, пародійність, кодування, інтерес к маргінальному, гедонізм, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів, театралізація всіх сфер культурного буття, репрод\ ктивність і тиражування, гра (у текст, з текстом, з текстами, з читачем), орієнтація на споживацьку естетику, запозичення принципів інформаційних технологій. А також постмодернізм характеризують неприйняття «центру», «істини», остаточного або абсолютного знання, принципу лінійності, відмова від метадиськурсивності, заперечення універсалізму, неприйняття ідей зростання, прогресу, детермінованого соціально-історичного розвитку, раціональності, цілісності і

У культурі постмодернізму поєднуються толерантність, плюралістичність, відкритість, антитоталітарність як заперечення влади над природою й особистістю і водночас - втрата ціннісних критеріїв, емоційності, цинізм, поверховість, естетична вторинність.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає

освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб'єктність, то постмодернізм спирається на зовнішню «зробленість», конструювання, антиієрархічність, об'єктність.

Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність. Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий брі колаж. який постулює хаос як спосіб організації. Форми пастішу (шпурі колаж), палімпсесту (нашарування різних текстів), гі перте кету (аналог комп'ютерної літератури, яку можна читати з будь-якого місця, замінюючи події, героїв) виступають моделями співіснування в різних культурних системах, у плюралістичному світі (романи: «Ім'я рози» У. Еко: «Хазарський словник» М. Павича; «Роман і Норма» В. Сорокіна та ін.).

Постмодерністське мистецтво, відмовляючись від стильової і жанрової визначеності мистецтва класичного, поєднуючи природне і надприродне, фантастичне і гротескне, серйозне і комічне, відображає хаос, що запанував в житті.

У нашій роботі ми намагалися розглянути, яким чином теорія постмодернізм) знаходить своє втілення в літературі, звернувшись до аналізу творів Джона Фаулза і Алессандро Барікко. Вибір теми обумовлений інтересом до їх творчості, популярністю письменників і невизначеним відношенням до творчості Д. Фаулза і А. Барікко в критиці.

Дана кваліфікаційна робота присвячена також аналізу філософсько-мистецької доктрини постмодернізму, його типологічних і функціональних особливостей, що знайшли своє відбиття у романах видатних англійського та 'палійського митців, поетологічної специфіки

прози А. Барікко та Дж. Фаулза у контексті європейського постмодернізму, зв'язків їх творів з філософсько-етичним дискурсом другої половини ХХ століття. У роботі нами були досліджені засоби та прийоми постмодерного конструювання сюжету з його ігровими, ремінісцентними, міфопоетичними, пародійними елементами. Художня спадщина Дж. Фаулза та А. Барікко може слугувати яскравим втіленням постмодерністського світобачення й світовідчуття. Така постановка питання, що не викликає сьогодні суттєвих заперечень, іще донедавна була предметом жвавих дискусій, які акцентували елементи творчої «невизначеності», «непередбачуваності» Дж. Фаулза та А. Барікко.

У роботі ми проаналізували специфіку художнього письма, що надає структурно-сміслового завершення творам митців. Визначили провідні тенденції фаулзівського стилю та стилю Барікко, систему образних порівнянь, алюзій, метафор, які формують оповідну техніку, композицію, жанрову своєрідність творів.

Привернула нашу увагу також парадигма власне поетичних засобів Д. Фаулза та А. Барікко, заснована на елементах фантастичного, містичного, міфопоетичного, гротескового, ігрового тощо. Науковий інтерес викликала сюжетно-композиційна та образна структура романів митців, що безпосередньо співвідноситься з постмодерністською традицією.

Важливим для нас було виявити місце Д. Фаулза в сучасному літературному процесі. Його творчість досить популярна, але відношення до нього неоднозначне. Аналіз критичної літератури привів нас до наступних висновків. Можна погодитися, що письменникові дійсно в якійсь мірі властиве занадто спрощене, побутове зображення ідей постмодернізму і екзистенціалізму (західне літературознавство). Але у сучасному світі зображення ідей не може бути не спрощеним.

Важливо донести ідеї до масового читача, зробити їх доступними широкому колу, а не тільки обраній еліті суспільства (вітчизняне літературознавство). Вивчивши творчість Фаулза, ми дійшли висновку, що Фаулзу вдалося утілити у своїх творах основні ідеї, теми і прийоми постмодерністського осмислення світу. Епоха постмодернізму - це наше сьогоднішнє, світ, який оточує нас. Розуміння світу як хаосу - центральна ідея постмодернізму. Інша важлива ідея - це ідея свободи. Але свобода в розумінні постмодернізму і свобода в розумінні людства істотно відрізняються. Якщо в постмодернізмі важлива внутрішня свобода, яка не виходить за рамки внутрішнього світу, то людство розуміє свободу як всюдозволеність, можливість робити усе, що хочеться. Таким чином, свобода перетворюється на агресію. Бути вільним для себе, не заважаючи своєю свободою тим, хто тебе оточує - це прекрасно, свобода, що обмежує свободу інших людей жахлива, лякаюча.

Тип сучасного багатовимірного роману, яким є «Колекціонер» і інші романи Дж. Фаулза, неможливий без літературних алюзій. Текстова і ідейна спадкоємність дозволяють Дж. Фаулзу ще раз переосмислити і дати сучасне бачення не скороминуїчої злободенності проблем, поставлених в п'єсі У. Шекспіра «Буря». Автор «Колекціонера» дає свою оригінальну концепцію істинного мистецтва. Літературні алюзії «Колекціонера» Дж. Фаулза численні і цікаві, вони складають ще один особливий пласт твору.

Романний простір у Фаулза будується на двох різних рівнях, стаючи доступним як для невиможливого читача, так і для тих, хто зацікавлений проблемами, які безпосередньо пов'язані з дослідженнями природи «прози». Твори Фаулза демонструють, як творче начало може одночасно нести в собі елементи, які явно або побічно не узгоджуються з процесом створення прози.

Унікальне положення образів автора і читача відразу в двох сферах - естетичній і етичній (розповідна тканина твору і етичні взаємовідносини образів) - визначає їх центральну роль в розумінні філософської концепції письменника.

Для сучасного західного мистецтва взагалі надзвичайно характерне свідоме звернення до чужого слова і чужого стилю, постійне включення в новий текст запозичень і ремінісценцій з широкого кола текстів попередніх епох, обігрування і трансформація класичних мотивів.

Філософські основи романів Фаулза, як і усієї творчості 'письменника, є, по визнанню самого Фаулза, «своєрідне рагу про суть людського існування», головними інгредієнтами якого є філософія екзистенціалізму і аналітична психологія К. Г. Юнга. Ось чому для усіх творів англійського романіста такі значимі проблеми свободи вибору, пошуку «автентичності», обрання «справжньої поведінки», що зазнали оригінальне авторське трактування і переосмислення. Приділяючи багато уваги взаємовідносинам людей в різні історичні "епохи, Фаулз розмірковує в романах над тим, за яких обставин народжується в людині Заходу роздвоєння особи, суперечність поведінки і характеру.

Нашу увагу привернули також новаторські риси поезики Барікко, ознаки оригінальності його художнього світогляду. В першу чергу йдеться про поєднання постмодерністських прийомів з традиційною оповідною формою, гру з літературними підтекстами, наявність філософських схем, «закодованих» у сюжетах.

У даній роботі ми знайшли прийнятну методологію для аналізу художніх творів Алессандро Барікко: визначили особливості прози Барікко в рамках сучасної італійської літератури; проаналізували повісті «Море-океан» і «Шовк», романи «Замки спраги» і «Сіті», театральний монолог «Новеченто».

Зазначемо, що в романах сучасного італійського письменника А. Барікко «Сіті», «Замки гніву». «Море-океан» міститься авангардистська алегорія.

Форма в творах Барікко. стає просто необхідною, вона перебільшує всі інші достоїнства його творів. Зазначемо, що, насамперед, це пов'язано з великим впливом музикальної освіти на творчість А. Барікко, що зауважують більшість його критиків. Специфічне для барокко підпорядкування деталям і орнаменталізації єдиної композиційної волі, порядку ансамблю. ускладнена драматургія художнього замислу притаманна творам італійського митця. Так, «Новеченто» («1900») не просто оповідь про джазового музиканта, це і є сам джаз, а «Море- океан» порівнюють з класичною симфонією або сонатою.

Вибір сюжету, навколо якого розвиваються події, вдалий саме в тому сенсі, що його реалізація потребує більшого акценту на формі, ніж змісті.

Аналіз романів А. Барікко зумовлений присутністю наскрізних, майже в усіх його творах. трлнек)льтурних естетичних принципів, які засвідчують світогляди) с) тність барокової свідомості - специфічну реакцію на перехідні, кризові часи. Художньо-естетичні тенденції необарокового напрямку послуговуються, зокрема, таким принципом, як «естетика повторень». В постмодерн і й культурі він характеризується повторенням одних і тих само елементів, що призводить до наростання нових сенсів завдяки хаотичному, нерегулярном) ритм) цих повторень.

Принцип так званої «естетики фрагментарності», коли акцент переноситься з цілого на деталі і/або фрагменти, більш того відзначається надмірністю деталей, які стають системою, А. Барікко кладе в основу своєї творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анастасьев Н.А. Обновление традиции: Реализм 20 века в противоборстве с модернизмом / М. Анастасьев. - М.: Сов. писатель, 1984. - 352 с.
2. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // Иностран. яз. в шк. - 1978. - № 4. - 31 с.
3. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. - М. : Прогресс, 1976. - 556 с.
4. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. - М. : Флинта, 2006. - 496 с.
5. Барт Р. Смерть автора /7 Барт Р. Избр работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. - М. : Высш школа, 1994. - 391с.
6. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер (о романе Д. Фаулза «Мантисса») / Л. Баткин // Иностран. лит. - 2002. - № 2. - 271 с.
7. Бегун Б. Феномен постмодернізму / Б. Бегун // Всесвітня література га культура в навчальних закладах України, 2002. - №3. - С. 3 - 9.
8. Бессмертная И. Послесловие переводчика / И. Бессмертная // Фаулз Д. Мантисса. - М. : Махаон, 2000. - 344 с.
9. Бокань В. Культурологія: Навчальний посібник / В. Бокань. - К.: МАУИ, 2000. - 136 с.
10. Борисова Л. В. Практическое пособие по интерпретации текста (проза)/ Л. В. Борисова. - Мн. : Высш. школа, 1987. - 103 с.

11. Брэдбери М. «Собака, затаюта песками». Абстракція и иронія // Писатели Англіи о літературе XIX - XX в : статті / М. Брэдбери - М. : Высш школа, 1981. - С. 368 - 378.
12. Бумбур Ю. Авторское рассуждение как форма рефлексии в романе Джона Фаулза «Подруга французского лейтенанта» / Ю. Бумбур // Матер. IV Між вуз. конф. молодих учених «Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур» (Донецьк, 1 - 3 лютого 2006 р.). - 4.2. - Донецьк, 2006. - С. 227 - 228.
13. Бумбур Ю.М. Авторська рефлексія в літературному творі (на матеріалі прози Д. Фаулза) : Дис...канд. філол. наук: 10.01.06. - К, 2009. - 198 с.
14. Бумбур Ю.М. Інтертекст як форма авторської рефлексії в романах Джона Фаулза / Ю.М. Бумбур // Мова в контексті міжкультурної комунікації : матер. Наук.-практич. Конф. (Луганськ, 7-8 червня 2006 р.) - Луганськ : Луганський східноукраїнський національний університет ім. В.Даля, 2006. - С. 16- 18.
15. Бумбур Ю.Н. Образ автора и его реализация через метатекст в романе Д. Фаулза «Подруга французского лейтенанта» / Ю.Н. Бумбур// Дискурс у комунікаційних системах: зб.наук. ст. - К.: КиМУ, 2004. - С. 281 - 287.
16. Вагченко С. А. Феномен постмодернізма и поезика «Мага» Джона Фаулза / С. А. Вагченко. Е.В. Максютенко // От барокко до постмодернізма.Днепропетровск : ДГУ. 1997.-С. 127-132.
17. Гассан Ігаб. Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературний і Культурний аспекти 1. Гассан // Американська література після середини XX століття: Матеріали Міжнародної конференції (Київ, 25-27 травня 1999 р.). - К.: Довіра. 2000. - 22 с.

18. Гончаров С. А. Образ художника и вопросы искусства в романе «Дэниэл Мартин»: [Электронный ресурс] / С. А. Гончаров // Виртуальный семинар профессора С. А. Гончарова. - Режим доступа к статье: [him: w ;л V. -ч'' v'l'Vn_ar_od.ru](http://him.wpl.v-ch.vl'Vn_ar_od.ru)
19. Дайс Е. А. Малая традиция европейской культуры в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Е.А. Дайс. - М., 2006. - 28 с.
20. Денисова Т. Будьмо сучасниками епохальних зрушень! (Про постмодернізм і мультикультуралізм як творчі пропозиції людству) / Т. Денисова // Зарубіжна література. - 1999. - 12(124). - С. 3 - 4.
21. Денисова Т. На практиці ХХ ст.: постмодернізм, мультикультуралізм / Т. Денисова, Т. Сиваченко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. - 1999. — № 1. - С. 49 - 50.
22. Довгий С. О. Енциклопедичний довідник «Лауреата Нобелівської премії 1901-2001» / С. О. Довгий, В. М. Литвин, В. Б. Солоіденко. - К.: Український видавничий центр, 2001. - 768 с.
23. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона / А. Долинин // Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. - М. : Правда, 1990. - С. 3 - 19.
24. Емелин В. Постмодернизм : в поисках определения / В. Емелин. - М. : Изд-во МГУ, 1999. - 127 с.
25. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт. - М. : Изд-во им. Сабадашниковых, 1998. 944 с.
26. Жлуктенко Н. Ю. Интеллектуальна проза Джона Фаулза / Н.Ю. Жлуктетчко // Література Англії ХХ століття. - К.: Либідь, 1993. - С. 319 - 349.
27. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман ХХ в. / Н. Ю. Жлуктенко. - К. : Вщц. шк.. 1988. - С. 137 - 139.
28. Затонский Д. В. Искусство романа и ХХ век / Д. В. Затонский. - М. :

- Худож. лит., 1973. - 279 с.
29. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм : мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств /Д. Затонский. - М. : Изд-во АСТ, 2000. - 216 с.
 30. Затонский Д. Закономерно ли возникновение постмодернизма? / Д. Затонский // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. - 2002. -№ 506 -С. 79 - 85.
 31. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере /Д. Затонский // Вопросы литературы. - 1996. - № 3.-197 с.
 32. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения / Д. Затонский // Иностран. лит. - 1996. - № 2. - С. 185 - 191.
 33. Ивашева В. В. Литература Великобритании/ В.В. Ивашева// История зарубежной литературы XX века / [под ред. Л. Г. Андреева]. - М. : Изд-во МГУ, 1989. - С. 479- 505.
 34. Ильина Т. История искусств: Западно-Европейское искусство: Учебник для вузов / Т. Ильина. - М: Высшая школа, 2000. - 366 с.
 35. Ильин И.И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. - М.: INTRADA.-2001. - 284 с.
 36. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. - М. : Интрада-Инион, 1996. - 256 с.
 37. Кабанова И. В. Тема художника и художественного творчества в английском романе 60 - 70-х гг. (Д. Фаулз, Б.С. Джонсон) : автореф. філол. На здобуття наук. Ступеня філол. філол. Наук : спец. 10.01.04 «Литература зарубежных стран» / И. В. Кабанова, — М., 1986. - 20 с.
 38. Катал ьс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Катал ьс. - М.: Изд-во Сабашниковых, 2000. - 309 с.
 39. Киндзерська Ю.Ю. Концепція екстремальної екзистенції в романі Джона Фаулза «Колекціонер» / Ю.Ю. Кіндзерська // Мова. Культура.

- Бізнес. 2003. - № 1. - С. 192 - 197.
40. Кириллова О. А. Стратегии переозначивания субъекта (роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» в перспективе лакановского психоанализа): автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук : спец. 17.00.01 «Теория и история культуры» / О. Кириллова - К., 2005, - 13 с.
41. Кирилова О. Про Фаулза і Мефістофеля / О. Кирилова // Критика : Рецензії. Есе. Огляди. - 2003. - № 3. - С. 24 - 25.
42. Козюра О. Стильові засоби роману „Жінка французького лейтенанта” Дж. Фаулза // Східнослов'янська філологія: збірник наукових праць. Випуск 9. - Горлівка: ГДП11М, 2006. - С.121 - 127.
43. Козюра О. Феномен постмодернізму: спроба визначення естетичної функції / О. Козюра // Зарубіжна література в школах України. - 2005. - № 6. С. 18-20.
44. Козюра О. Феномен постмодернізму і його стильова система // Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики. Матеріали II міжнародної науково-практичної конференції. Т.2.: Мова та стиль художнього твору. - Горлівка: ГДП11М, 2005. - С. 155 - 157.
45. Козюра О. В. Проза Джона Фаулза : аспекти постмодерністської інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.В. Козюра. - К., 2006. - ,С. 20
46. Компаньон А. Демон теории : Литература и здравый смысл / А. Компаньон. - М. : Изд-во Сабашниковых, 2001.- 312 с.
47. Корнев С. «Сетевая литература» и завершение постмодернизма: Интернет как место обитания литературы / С. Корнев // Новое литературное обозрение, - 1998.- № 32. - С. 29 - 48.

48. Костенко Г. М. Релігійно-філософська проблематика та її художнє втілення в англійському романі 1950 - 70-х років : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Г. М. Костенко. - Дніпропетровськ, 2007. - 20 с.
49. Краєавченко Т. Коллекционеры и художники / Т. Красавченко // Фаулз Д. Коллекционер. - М. : Известия, 1991. - С. 3 - 10.
50. Краткий словарь основных понятий постмодернизма // Лицейское и гимназическое образование. - 2004. - № 7. - С. 52 - 54.ї
51. Кубарева Н. П. Зарубежная література второй половины XX века / Н.П. Кубарева. - М. : Москов. Лицей, 2002. - 208 с.
52. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. - М.: ОНИ. 2001. - 288 с.
53. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. - Одесса: Латстар, 2002. - 292 с.
54. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм - Напрямок? Стиль? Метод? / Л. Лавринович // Слово і час. - 2001. - № 1. - С. 39 - 46.
55. Левидов А. М. Автор - образ - читатель / А. М. Левидов. - Л. : Изд-во ЛГУ, 1983.-350 с.
56. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. Кожевникова В. М., Николаева Г.А.] — М. : Сов. энциклопедия, 1987. - 752 с.
57. Літературознавчий словник-довідник / [уклад. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.] - К. : Академія, 1997. - 752 с.
58. **5S.** Лихачев Д. С. Заметки и наблюдения : из записных книжек разных лет / Д. С. Лихачев. - Л. : Сов. писатель, 1989. - 608 с.
59. Лосев І. Історія і теорія світової культури: Європейський контекст / Лосев. - К.: Знання, 1995. -223 с.

60. Люсый А. Немедленный рай литературных машин: картография постмодернистских превращений от Надежды Маньковской. [Эстетика постмодернизма] / А. Люсый // Книжное обозрение. - 2001. - № 16 (15 февраля). С. 5-10.
61. hi. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) /Н.Б. Маньковская. - М.: Институт философии РАН, 1994. - 220 с.
62. 62. Марчок В. Контуры авторства в постмодернизме / В. Марчок // ВМУ. Сер. 9. Филология. - 1998. - № 2. - С. 17 - 19.
63. 65. Мейлах Б. Процесс творчества и художественное восприятие: комплексный подход / Б. Мейлах. - М. : Искусство, 1985. -318 с.
64. Микрюкова Е. В. К проблеме читательского восприятия романа Дж. Фаулза 'Волхв» / Е.В. Микрюкова // Культура народов Причерноморья. - 1999. –М.: 6. -С. 163 - 167.
65. Михида С. Запізнілий відгук на «Дискурс постмодернізму», «або ж «У пошуках нових цінностей». [Український постмодернізм у літературі] / С. Мичида Український філолог: Школи. Постаті. Проблеми: 36. наук, праць. - Львів. 1999. - ч.І. - 665 с.
66. Мотылева Т. Роман - свободная форма / Т. Мотылева. - М. : Сов. писател ь. 1ФО. -- 400 с.
67. Нев'ярович Н. Культура постмодернізму: (3 літературних напрацювань) Н. Нев'ярович // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. - 2004. - № 7. - С. 19-21.
68. Гіавлпчко С. Джои Фаулз. Життя як магічний театр // Зарубіжна література. - К. : Основи, 2001. - С. 359 - 391
69. Павличко С. Роман Джона Фаулза «Деніел Мартін» і традиції англійської романтичної прози/ С. Гіавличко // Зарубіжна література. - К.

: Основы. С. 513 - 538.

70. Пирузян А. А. Проза Джона Фаулза. Эстетические принципы и их художественное воплощение : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.04 «Литература зарубежных стран» / А. А. Пирузян. - М., 1992. - 17 с.

71. Проблемы гуманизма в прозе Джона Фаулза // Литература Англии век. [под ред. К. А. Шаховой]. - К. : Вищ. шк., 1987. - С. 370 - 395.

72. Сачик О. Категорія гри в творчості Джона Фаулза : автореф. дис. на здоб\Т'Я на\кового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література щ'} б:жни\ країн» / О. Сачик. - К., 1997. - 18 с.

73. Серова К. А. Словесный символ в процессе «игры в текст» [Электронный ресурс] // Англистика в XXI веке. - Режим доступа: [http-](http://)

74. Степанян К. Постмодернизм - боль и забота наша / К. Степанян // Вопросы литературы. 1998. -№ 5. - С. 14-19.

75. “6. Темиролат А. Б. Преемственность художественных традиций \ П-Х\ П! веков в прозе Д. Фаулза/ А. Б. Темирболат // Мировая культура XVI-XVIII веков как мета текст : дискурсы, жанры, стили : материалы Межд> народ, науч. симпоз. «Восьмые Лафонтеновские чтения». - СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. -- С. 134 - 137.

76. Зерновая Т. 10, Шекспировские мотивы в романе Джона Фаулза «Коллекционер»- [Электроний ресурс] // <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76158/11-Ternovaya.pdf?sequence=1>

77. Терновая Г. Ю. Эксперимент и традиция: Жанровое своеобразие романов Джона Фаулза [Электроний ресурс] // Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3723/2/urgu0878s.pdf> .

78. Тимофеев В. Г. Литературные конвенции в творческом методе

Д. Фауна і «Женщина французского лейтенанта») / В. Г. Тимофеев // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. - Тарту, 1988. Вып. 792. - С. 126-135.

79. Тимофеев В. Проблема самосознания автора (произведения Дж. Фаулза и литературная традиция) / В. Тимофеев // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. - Тарту, 1988. - Вып. 828. - С. 97-99.

80. Гишунина Н. В. Языки литературы XX века / В диапазоне гуманитарного знания : сб. к 80-летию проф. М. С. Кагана. - СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - Вып. 4. - 428 с.

81. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : Гідручник для гуманітаріїв / А.О.Ткаченко. - К.: Правда Ярославичів, 1997. - 48 с.

82. Усовская Э.А. Постмодернистское авторство и игра / Э.А. Усовская Автор как проблема теоретич. и историч поэтики : сб. науч. ст. : в 2 ч. / [отв. ред. Т. Е. Автухович]. - Минск : РИВШ, 2007. - Ч. 1. - С. 227-232.

83. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в литературе / Н. А. Фатеева. - М. : Наука, 2000. - 280 с.

84. Фаулз Д. Волхв: [роман] / Д. Фаулз. - М. : Махаон, 2001. - 704 с.

85. Фаулз Д. Дэниэл Мартин: [роман] / Д. Фаулз. - М.: Махаон, 2000. - Т.1.-.207с.

86. Дэниэл Мартин: [роман] / Д.Фаулз. - М.: Махаон, 2000. - Т. 2. - 51" с.

87. Фаулз Д. Коллекционер: [роман] / Д. Фаулз. - М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. - 32" с.

88. Фаулз Д. Кротовые норы / Д. Фаулз. - М. : Махаон, 2002. - 640 с.

89. Фаулз Д. Мантисса: [роман] / Д. Фаулз. - М.: Махаон, 2000. - 368 с.

90. Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта: [роман] / Д. Фаулз. - 480 с.
91. Фаулз Д. Пять повестей. — М. : Изд-во АСТ, 2004. - 444 с.
92. Фаулз Д. Червь: [роман] / Д. Фаулз. - М. : Махаон, 2001. - 576 с.
93. Фрейбергс В. Функции пьесы Шекспира «Буря» в романах Д. Фаулза «Коллекционер» и «Маг» / В. Фрейбергс // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Труды по романо-германской филологии. - Тарту, 1988. - Вып. 792. - С. 36 -
94. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. - М. : Высш. шк.,
95. . Храпова В. В. Композиционный лабиринт романа Джона Фаулза «Коллекционер» В. В. Храпова // Наука. Университет. 2002 : материалы Третьей науч. конф. - Новосибирск, 2002. - С. 141 - 144.
96. . Цховребова М. Острова, колодцы и запертые комнаты Джона Фаулза и Харуки Мураками [Электроний ресурс] // Режим доступа: http://www.darial-online.ru/2005_2/tshovreb.shtml
97. Baricco L. Oceano-mare. - Milano: BUR La Scala, 1993. - p. 160 10“. Baricco A. Seta.- Milano: BUR. La Scala, 1996. - p.170 K'S. Berets R. The Magus: a Study in the Creation of a Personal Myth // Twentieth Century Literature. - .V» 19. - 1973. - P. 89 - 98. ino. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. - Chicago - London, 1961. - 316 p.