

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Факультет іноземної філології
Кафедра германських мов і зарубіжної літератури

Дипломна робота
магістра

з теми: **"ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ В
РОМАНАХ ДЖ. М. КУТСІ"**

Виконала: студентка 2 курсу
Angb1-M17z групи
спеціальності 014 Середня освіта (Мова і
література (англійська), додаткова
спеціальність 014 Середня освіта (Мова і
література (німецька)
Джула Марія Степанівна

Керівник:
Хоптяр А.О., кандидат філологічних
наук, доцент, доцент кафедри англійської
мови

Рецензент:
Кеба О.В., доктор філологічних наук,
професор, завідувач кафедри
германських мов і зарубіжної літератури

Кам'янець-Подільський - 2018 року

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історико-літературні і теоретико-методологічні аспекти дослідження.....	9
1.1. Творчість Дж. М. Кутсі у науково-критичній рецепції.....	9
1.2. Наратив як дискурс: теоретичні аспекти.....	19
Висновки до розділу 1.....	32
Розділ 2. Роман "Фо" як метатекстуальний наратив.....	33
2.1. Особливості сюжетно-композиційної організації роману.....	33
2.2. Проблеми розповідання і написання "правдивої історії".....	38
2.3. Хронотоп роману як чинник його наративної структури.....	45
Висновки до розділу 2.....	62
Розділ 3. Художньо-естетична проблематика та особливості її художнього втілення в "романах про митця.....	51
3.1. Роман "Елізабет Костелло": митець у перехресних фокусах.....	51
3.1.1. Монтаж як основний наративний прийом у романі.....	51
3.1.2. Інтертекст у наративі.....	57
3.2. Особливості наративної структури роману "Володар Петербурга".....	64
3.2.1. "Точка зору" персонажа як чинник його наративної організації.....	64
3.2.2. Мотиви творчості Достоевського в романі.....	70
Висновки до розділу 3.....	78
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84

ВСТУП

Джон Максвелл Кутсі (інші варіанти написання імені українською і російською мовами – Кутзее, Кутзеє; 1940 р. н., Кейптаун, ПАР) – англомовний південноафриканський письменник, лінгвіст, лауреат Нобелівської премії 2003 року в галузі літератури, володар двох Букерівських премій (за роман "Життя і час Міхаеля К." у 1983 р. і за роман "Безчестя" у 1999 р.) та багатьох інших літературних нагород.

Творчий спадок Дж. М. Кутсі налічує тринадцять романів "Dusklands" ("Сутінкова земля", 1974), "In the Heart of the Country" ("В серці країни", 1977), "Waiting for the Barbarians" ("В очікуванні варварів", 1980), "Life & Times of Michael K." ("Життя і час Міхаеля К.", 1983), "Foe" ("Фо", 1986), "Age of Iron" ("Залізний вік", 1990), "The Master of Petersburg" ("Володар Петербурга", 1994), "Disgrace" ("Безчестя", 1999), "Elizabeth Costello" ("Елізабет Костелло", 2003), "Slow Man" ("Повільна людина", 2005), "Diary of a Bad Year" ("Щоденник поганого року", 2007), "The Childhood of Jesus" ("Дитинство Ісуса", 2013), "The Schooldays of Jesus" ("Шкільні роки Ісуса", 2016), автобіографічної трилогії ("Boyhood: Scenes from Provincial Life" ("Дитинство. Сцени провінційного життя", 1997), "Youth: Scenes from Provincial Life II" ("Юність. Сцени провінційного життя II", 2002), "Summertime" ("Літня пора", 2009)) та низки збірок літературно-критичних статей і публіцистичних есеїв.

Романну прозу письменника найбільш повно було досліджено з точки зору постколоніальної критики зарубіжними (Д. Атвелл, Л. Бейлі, С. Дюррант, М. Воган, [76; 77; 86; 111]) та російськими дослідниками (О. Ю. Анциферовою, О. О. Павловою, К. О. Струковою [4; 53; 61]) і вписано до контексту мультикультуралізму та постколоніалізму, у зв'язку з тим, що Дж. М. Кутсі є вихідцем із Південно-Африканської Республіки, колишньої колонії Великої Британії. Серед зарубіжних досліджень виокремлюються наратологічні розвідки романної творчості Дж. М. Кутсі (Л. Грехем, Б. Паррі,

Дж. Снід та ін. [90; 105; 108]), у яких акцентується увага на мовному та владному дискурсах, а також праці, присвячені вивченню жанрової природи творів (Л. Бейлі, Т. Довей та ін. [77; 85]) та проблемі співвідношення творчості Дж. М. Кутсі з художньо-естетичними парадигмами ХХ ст. (Д. Атвелл, В. Моттен, Ж.-Ф. Уейд та ін. [76; 101; 112]). У російськомовній літературній критиці на сьогодні написані дисертації К. О. Григор'євої, Н. В. Константінової, О. О. Павлової, К. О. Струкової [17; 35; 53; 61] та низка статей, зокрема О. Є. Беззубцева-Кондакова, Я. Г. Гудкової, О. М. Лагуновського, В. Б. Пригодича, Г. Г. Чащиної [8; 18; 41; 55; 72]. Дослідники звертаються до аналізу різних аспектів творчості Дж. М. Кутсі: лінгвістичних особливостей, жанрової форми творів, специфіки образів, проблематики романів. Вітчизняні літературознавці поки мало зверталися до творчості Дж. М. Кутсі; серед нечисленних розвідок можна виділити статті О. В. Кеби про жанрову специфіку роману "Володар Петербурга" та про деконструкцію мови у романі "Безчестя", а також статтю Г. І. Соболевської, яка досліджувала роман "Володар Петербурга" у вимірах імагології [33; 34; 59]. З-поміж лінгвістичних праць слід назвати дослідження Н. П. Ізотової, в яких розглянуто процеси наративного кодування, що лежать в основі ігрової поетики письменника [27; 28; 29].

Останнім часом у літературознавстві сформувалася окрема галузь знань, яка отримала назву наратології, тобто мистецтва оповіді. В ній осмислюються принципи, засоби, прийоми та форми організації оповіді в літературі. Важливу роль у наративній структурі твору відіграє така категорія, як точка зору (або фокалізація). Обґрунтуванню її значущості для всієї художньої системи твору і способів моделювання оповідних фокусів присвячені окремі монографічні дослідження [51; 66; 73]. Слід зазначити, що ця відносно нова методологія до аналізу творчості Дж. М. Кутсі поки що застосовується недостатньою мірою і несистемно. Між тим вона створює чимало цікавих і плідних перспектив дослідження його романів.

Означеними фактами зумовлюється **актуальність** пропонованої магістерської роботи.

Мета роботи – виявити основоположні принципи організації оповіді в романах Дж. М. Кутсі кінця ХХ – початку ХХІ ст (романи "Фо", "Елізабет Костелло", "Володар Петербурга") і з'ясувати ефективність їх творчого застосування в різних аспектах ідейно-сміслового наповнення творів.

Досягнення цієї мети уможлиблюється завдяки виконанню таких **дослідницьких завдань**:

1) простежити основні закономірності творчої еволюції Кутсі в плані вироблення ним новаторських форм художнього відтворення дійсності і свідомості людини;

2) проаналізувати особливості співвідношення в романах різних оповідних перспектив (точок зору);

3) охарактеризувати поетико-стильові аспекти оповіді в романах письменника, звертаючи особливу увагу на те, як вони пов'язані з загальними принципами організації оповіді і як беруть участь у творенні специфічної оповідної системи текстів;

4) дослідити специфіку романної оповіді на рівні нарративних стратегій автора, включаючи співвідношення мовлення автора, оповідача, і героїв.

Об'єктом дослідження є, як зазначено вище, три романи письменника, написані в останні десятиліття ХХ і на початку ХХІ століть – період найбільшої творчої активності письменника.

Предметом дослідження в магістерській роботі стали такі сторони нарративної структури романів Кутсі, як своєрідність сюжетно-композиційної та хронотопної організації роману, зокрема, співвідношення різних оповідних планів і перспектив (точок зору), роль мотиву в організації оповіді, мовно-стилістичні аспекти оповіді в їх нарративних аспектах.

Теоретико-методологічну базу дослідження складають праці з теоретичної поетики, зокрема дослідження в галузі наратології та близьких

до неї галузей філологічного знання – дискурсу, сюжетології, мотивності, хронотопу [3, 17, 25, 30, 45, 57].

Застосування цілої низки термінів, що неоднозначно трактуються в сучасному літературознавстві, потребує їх короткого пояснення.

Поняття "поетика" вживається в роботі у значенні "сфера літературознавчих знань, що обіймає принципи побудови літературних творів та системи естетичних засобів, які в них використовуються". Розрізняють поетику загальну (або теоретичну), поетику історичну та поетику часткову (або описову чи мікропоетику), які пов'язані між собою відношення доповнюваності. Якщо теоретична поетика розробляє систему літературознавчих категорій і дає їх понятійно-логічний аналіз, через який виявляється система самого предмета (художньої літератури), то історична поетика вивчає походження та розвиток цієї системи, а мікропоетика займається описом художніх елементів конкретного літературного твору та дослідження їх системної організації. В останньому випадку на базі історичної та теоретичної поетики уможлиблюється створення авторської "моделі" – індивідуально-специфічної художньо-естетичної системи того чи іншого твору [69, с.13-15]. У даній магістерській роботі аналізується саме така система, а необхідним теоретичним підґрунтям аналізу нарративних стратегій у романістиці письменника є засади теоретичної та історичної поетики.

Сюжетологія – термін теоретичної поетики, яким позначається вся сукупність понять, що розкривають наповненість твору подіями, особливості їх введення в текст (аспект оповіді про події), зв'язок подій з характерами, мотивами тощо. Для розуміння своєрідності сюжетів у творах модерністського спрямування особливо важливим є розрізнення сюжету і фабули: "'фабула" – це послідовність подій, як вони відбуваються, а "сюжет" – це та послідовність, в якій їх розташовує автор..." [69, с.182]. У сюжеті

безпосередньо виявляються характери героїв твору, а сюжет рухається їх стосунками.

Фундаментальним для наратології є поняття мотиву. В новітній літературі мотив “спрацьовує” уже не тільки у відносно вузькій сфері сюжетності, де йдеться про повторювання в рамках одного тексту чи декількох однієї і тієї самої теми чи образу (про це переконливо писав у середині XIX ст. О.М. Веселовський), але поширює свою дію практично на всі рівні змістовно-формальної цілісності художнього тексту. В даний час загально визнаним показником мотиву вважається його відносно часте фігурування в тексті. “У ролі мотиву, – пише Б. Гаспаров, – у творі може виступати будь-який феномен, будь-яка значеннєва “пляма” – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, фарба, звук і т.д.; єдине, що визначає мотив, – це його репродукція в тексті, так що на відміну від традиційного сюжетного оповідання, де заздалегідь більш-менш визначено, що можна вважати дискретними компонентами (“персонажами” чи “подіями”), тут не існує заданого “алфавіту” – він формується безпосередньо в розгортанні структури і через структуру” [Цит. за: 69, с.130-131].

В романах Дж. М. Кутсі створюється цілий комплекс, система розповідних мотивів – повторюваних елементів тексту, які виступають одним із чинників художньої цілісності твору, викликаючи в пам’яті читача попереднє згадування того чи іншого елемента і всього, що з ним було пов’язано.

Теоретико-методологічне значення магістерської роботи добачається в тому, що в ній проаналізовано складні за своїми формально-змістовими ознаками художні твори із застосуванням новітніх технологій структурно-нاراتологічного характеру і запропоновано оригінальне трактування ряду специфічних наративних особливостей романів Дж.М. Кутсі, які досі не знайшли в літературознавстві однозначної інтерпретації.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані під час творчості Кутсі у вищих навчальних закладах і в школі, а також при дослідженні специфіки наративної організації літературних творів постмодерністської доби.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, в кожному з яких послідовно реалізується одне із зазначених вище завдань роботи, висновків і списку використаних джерел (113 найменувань, із них 40 – іноземними мовами). Обсяг основного тексту роботи – 93 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Творчість Дж. М. Кутсі у науково-критичній рецепції

У західному англomовному літературознавстві існує велика кількість критичних праць, присвячених вивченню творчості Дж. М. Кутсі, і є лише декілька дисертацій, написаних російськими дослідниками. У вітчизняній критиці виокремлюється низка статей, у яких аналізуються певні аспекти окремих романів письменника. Серед наукових розвідок романної прози Дж. М. Кутсі можна виокремити декілька підходів.

Інтерпретація творчості Дж. М. Кутсі з позиції постколоніальної критики є найбільш розповсюдженою. Це – "метод, який полягає в максимальному зосередженні на конкретних творах, у прочитанні їх насамперед як шедеврів креативної й інтерпретаційної уяви, а далі — демонстрація того, що вони є частиною відносин між культурою й імперією" (Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ, 2007. С. 26). Письменник засвоює історичну й культурну пам'ять декількох народів (африканців, бурів, британців, американців), переймається міжрасовими та національними проблемами, расовими й етнічними конфліктами, проблемами глобалізму, регіоналізму, еміграції та асиміляції, проблемами взаємодії культури домініону і метрополії тощо. В основі багатьох романів Дж. М. Кутсі – досвід дитинства та юності, які він провів у Південній Африці, через що майже в усіх творах письменника чітко простежується соціально-політичний дискурс ПАР (расова дискримінація, класова нерівність), що дає змогу вважати його представником постколоніальної літератури, яку створюють вихідці з колишніх колоній Британської імперії (С. Рушді, В. С. Найпол, Ч. Ачебе, Х. Курейши, З. Сміт), літератури, інтерес до якої значно зріс за останні десятиліття [14; 59; 63].

Так, романи Дж. М. Кутсі вписано в контекст постколоніалізму й проаналізовано в працях Д. Атвелла [76], Л. Бейлі [77], С. Дюрранта [86], статтях М. Воган [111], Р. Сілвані [107], дисертаціях О. О. Павлової [53], К. О. Струкової [61], у яких дослідження концентрується навколо проблематики творів, а от поетика майже не вивчається. Важливо зауважити, що деякі критики звинувачували Дж. М. Кутсі в політичній некоректності через спроби письменника дистанціюватись від історичного контексту ПАР. Наприклад, Н. Гордімер неодноразово засуджувала Дж. М. Кутсі в ескепізмі, оскільки письменник замість звернення до соціального реалізму віддає перевагу алегорії, коли мова йде про політику [84, с.3-4]. М. Воган критикує Дж. М. Кутсі за недостатність уваги до "зовнішніх чинників пригнічення й боротьби в Південній Африці", наголошуючи на нерозривному зв'язку літератури й соціального життя [111, с.137].

Проте, як стверджує російська дослідниця К. О. Григор'єва, "сам письменник опирається будь-яким спробам вписати його романи в південноафриканський політичний контекст, стверджуючи: "відверто кажучи, я вірний дискурсу літератури, а не дискурсу політики"" [Цит. за : 17, с. 8]. Дослідниця вважає, що проза Дж. М. Кутсі тяжіє до європейської культурної й літературної традиції, адже "майже всі [критики], хто пише про нього, відзначають вплив авторів, за його власним визнанням, найбільш для нього значущих: С. Беккета, К. Кавафіса, Д. Дефо, Ф. М. Достоєвського, Т. С. Еліота, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Дж. Кітса, В. Набокова, Е. Павнда, Р. М. Рільке, А. Роб-Грійє. Спираючись на їхні художні пошуки й відкриття, Дж. М. Кутсі вписує локальну історію Південної Африки в історію цивілізації Заходу, перетворює провінційні проблеми на універсальні" [17, с.10-11]. К. О. Григор'єва влучно помічає, що проблематика творчості південноафриканського письменника універсальна й охоплює проблеми, актуальні для всього світу, а не лише для Південної Африки. Наприклад, І. В. Кабанова виділяє тему війни в романах Дж. М. Кутсі, яка тісно пов'язана з поданням історії як штучно сконструйованої "сильними світу цього" [30]. На думку дослідниці, війна у творчості письменника

зображена не тільки в межах колоніального загарбництва, а являє собою "атрибут будь-якої імперської історії" [30, с.284], за рахунок чого проблематика творів Дж. М. Кутсі виходить за рамки постколоніального дискурсу. Також, предметом літературознавчої рефлексії щодо романної прози письменника неодноразово ставали проблеми взаємин між людиною й твариною, проблеми тілесності, а саме деформації людського тіла внаслідок насилля, хвороби [91; 102; 103].

Літературознавча дискусія ведеться не лише навколо проблематики та соціально-історичного контексту творчості Дж. М. Кутсі, але й навколо питань жанрової природи творів письменника. Критики Т. Довей [85], Д. Пеннер [105], П. Річ [106] проаналізували жанрові модифікації традиційних романних форм у творчості Дж. М. Кутсі: філософський роман, історичний роман, просвітницький роман, роман-подорож, пасторальний роман, південноафриканський фермерський роман. Зокрема, Т. Довей зазначає: "для інтерпретації творчості таких письменників, як Дж. М. Кутсі, знання біографічних фактів не принципове" [85, с. 12], оскільки його твори мають філософсько-алегоричну природу. Д. Пеннер пише про різноманітність типів літературних дискурсів у творчості письменника: психологічний реалізм у романах "У серці країни" і "Присмеркова земля", реалістичний алегоризм у "В очікуванні варварів", поєднання реалізму й натуралізму в романі "Життя та час Міхаеля К.", елементи абсурдизму у "Фо" [105]. У російському літературознавстві до проблеми жанру творів Дж. М. Кутсі звертались такі дослідники: К. О. Григор'єва (розглядаючи автобіографічну трилогію) [17], О. Є. Беззубцев-Кондаков (у романах "Безчестя", "Володар Петербурга") [8], В. Б. Пригодич (у "Безчесті" та "Володареві Петербурга") [55], Я. Г. Гудкова (у романах "Присмеркова земля", "Елізабет Костелло", "Щоденник поганого року") [18]. Однак думки дослідників щодо жанрового визначення творів є досить суперечливими. Так, наприклад, роман "Безчестя" називають і "психосексуальною драмою" (О. Є. Беззубцев-Кондаков), і різновидом південноафриканського фермерського роману – *Plaatsroman*

(О. Ю. Анциферова). Роман "Володар Петербурга" визначали як авантюрну повість, антикварно-фантастичний роман, реалістичний або любовний роман. Вітчизняний літературознавець О. В. Кеба визначає "Володар Петербурга" як фікційну біографію, особливостями якої є "поєднання фактуального і фікційного, при якому фактуальне може бути як власне документальним, так і „підробкою” документа, його імітацією" [33, с.71]. Я. Г. Гудкова розглядає три романи письменника як різні етапи кристалізації жанру роману-есе через наявність у них "есеїстичних конструктів", які переплітаються з основною оповіддю й створюють багаторівневу конструкцію твору [18, с. 165]. Російська дослідниця О. О. Павлова вважає, що більшість романів письменника ("В очікуванні варварів", "Життя та час Міхаеля К.", "Фо", "Володар Петербурга", "Елізабет Костелло", "Щоденник поганого року" та "Літня пора") можна зарахувати до жанру "історіографічної метапрози" (термін Л. Хатчеон), основною характеристикою якої є поєднання дійсно історичних фактів із художньою вигадкою [53]. Проте, дослідниця ставить в один ряд різні за своєю жанровою природою й поетикальними особливостями твори, про що свідчить досить розмите визначення поняття "історіографічної метапрози". О. О. Павлова продовжує західноєвропейську традицію критичної думки, яка склалась після виходу монографії Л. Хатчеон "Поетика постмодернізму" (1988 р.), у якій дослідниця вводить термін "історіографічна метапроза", спираючись на аналіз великої кількості ряду постмодерністських романів (зокрема, роман "Фо" Дж. М. Кутсі), у яких змішується реальність й вигадка, а також розповідається історія їх створення [94].

Окрему групу праць становлять дослідження, у яких ставляться проблеми художньо-естетичної специфіки у творах Дж. М. Кутсі. Такі критики, як Ж.-Ф. Уейд [112] вважають Дж. М. Кутсі модерністом. Однак, переважна більшість дослідників вписують прозу Дж. М. Кутсі в рамки постмодерністської літератури, як-от Д. Атвелл, який розглядає творчість письменника як постмодерністську, роблячи акцент на "оповідному експериментуванні" й

стверджуючи, що "етичний раціоналізм залежить від специфічного контексту" постмодерністського проекту [76, с. 31]. Сам же письменник дуже критично ставиться до спроб вписати його творчість у будь-який однозначний контекст. У 1983 році в інтерв'ю з Т. Морфетом Дж. М. Кутсі заявив: "Інколи я гадаю, що, можливо, це всеохоплююча й наскрізно ідеологічна суперструктура, яка включає видавців, рецензентів і критиків, нав'язує мені славу "південноафриканського романіста"" [84, р. 111]. Д. Атвелл у своїй роботі "Подвійний зміст: есе та інтерв'ю" зазначає: "Хоча й можна стверджувати, що Дж. М. Кутсі працює в межах культури постмодернізму, йому, вочевидь, не властивий дух відстороненості, який сприймається як характерна властивість постмодернізму. Рефлексивність у його казусі – це скоріше спосіб самоусвідомлення, який у поєднанні з ерудованістю Дж. М. Кутсі скерований на пізнання факторів (лінгвістичних, формальних, історичних і політичних), що визначають літературну творчість у сучасній Південній Африці" [82, с.3].

Серед досліджень поетикальної своєрідності романів Дж. М. Кутсі продуктивним видається підхід, у якому актуалізуються наратологічні аспекти, тісно пов'язані з мовним та владним дискурсом. У монографії Т. Довей акцентовано алегорії з теорії Ж. Лакана, його точки зору щодо дискусії про власне "я" людини і його функціонування в мові. На думку дослідниці, кожен роман Дж. М. Кутсі "створює психоаналітичну алегорію акту нарації; дискурс кожного наратора намагається створити ідентичність, але ця ідентичність є химерою, адже оскільки вона є конструкцією мови, вона завжди є умовною (залежною від обставин)" [85, с. 11]. Так, аналізуючи особливості наративів у романній прозі письменника, Т. Довей задає напрям наступним дослідженням. С. Галлахер у роботі "Історія Південної Африки: проза Дж. М. Кутсі у контексті" вивчає перші шість романів Дж. М. Кутсі, у яких простежується "щільна співучасть думки і мови" у Південній Африці [89]. Аналіз дослідниці виявляє, що романи письменника є певними відповідями на місце й час, у яких вони створювались, а найголовніше, що кожен роман наділений

специфічним наративом. Існує збірник критичних есе під редакцією С. Коссью [98], автори якої, спираючись на працю Г. Співак "Чи можуть підкорені говорити?" [109], досліджують наративи в романах письменника крізь призму феміністичної критики. Прочитанням творчості Дж. М. Кутсі з позиції феміністичної критики також займалися Л. Грехем [91], Дж. Снід [108]. На вивченні дискурсивних практик зосередилися автори збірника "Критика Дж. М. Кутсі" (1996 р.) Г. Хагган і С. Вотсон, які виявили вплив філософії мови на творчість письменника. Дослідники звернули увагу на його "радикальну критику мови, форм влади, які стали можливими завдяки мові, не лише ставлячи під питання останню, але й кидаючи виклик нашим правам на такі речі, як гносеологічна впевненість" [84, с. 5]. О. В. Кеба на прикладі роману "Безчестя" досліджує статус мови як у соціумі, так і в особистій екзистенції героя. На думку дослідника, така проблематика актуалізується майже в усіх романах письменника ("В очікуванні варварів", "Життя і часи Міхаеля К", "Фо"), а в "Безчесті" Дж. М. Кутсі "здійснює своєрідну деконструкцію мови" [32, с. 131-132]. Вітчизняний лінгвіст Н. П. Ізотова звернула увагу на наративну нестабільність романів письменника, яка становить метафікціональну гру, наслідком чого стає смислова неоднозначність та множинність інтерпретацій творів Дж. М. Кутсі [28]. Також дослідниця зверталась до вивчення психонаративу, який тлумачиться і як техніка, спрямована на зображення внутрішнього стану героя, і як вербальне втілення ситуацій [27; 29]. Д. Атвелл, аналізуючи наративний рівень творів Дж. М. Кутсі, намагається дослідити межі авторської влади, його репрезентативності, легітимності та авторитету, які проявляються в мові [76, с. 3].

Проблемі влади письменника (*literary authority*) присвячена збірка "Тверде судження: Дж. М. Кутсі і авторитет сучасної прози" (2011 р.) [110]. Автори статей підривають концепцію авторської влади й стверджують, що ухиляння від цієї влади притаманне самому Дж. М. Кутсі, ця можливість втечі міститься в

самій природі письма: "Як письменник він становить собою рід геніїв, які не бажають стати авторитетом ні для кого й ніколи" [110, с. 12].

Комплексний підхід до вивчення романної прози Дж. М. Кутсі міститься в роботі Д. Хеда "Кембриджський вступ до творчості Дж. М. Кутсі" (2009 р.) [93]. На думку критика, починаючи з роману "Залізний вік", у творчості Дж. М. Кутсі переважає сповідальний характер, що змушує замислитись над самою формою оповіді, над авторськими настановами на самовиправдання, викривлення фактів, суб'єктивізацію зображення. Д. Хед вважає, що в останніх романах – "Повільна людина" й "Щоденник поганого року" – письменник актуалізує питання меж художньої літератури, завдяки чому твори "набувають усе більше рис саморефлексії й метапрози" [93, с. 85]. Подібну думку висловлює Д. Пеннер, який відзначає, що останні романи Дж. М. Кутсі насичені "саморефлексивним коментарем щодо природи художньої літератури й художньої творчості" [105, с. 13].

У доробку Дж. М. Кутсі виокремлюється низка романів ("Фо", "Володар Петербурга", "Елізабет Костелло"), які порушують проблеми мистецтва, творчої особистості, загадки творчості. Саме вони потребують детального вивчення, оскільки найчастіше вписувались літературознавчою критикою в домінуючий постколоніальний контекст доробку письменника. На своєрідність цих романів уперше звернув увагу Д. Аттрідж у роботі "Дж. М. Кутсі і етика читання", який для їх дослідження застосовує принципи етично відповідального читання, що детально висловлює у своїй праці "Своєрідність літератури" ("The Singularity of Literature" (2004 р.)) [75]. Провідною думкою його роботи є твердження, що література має перевагу над філософією, політикою й теологією. Аналіз, здійснений Д. Аттріджем, проникає глибше проблематики жорстокості та страждань, яка лежить на поверхні, і точиться навколо питань "відносин між етичними вимогами й політичними рішеннями, ціни художньої творчості, точності й невизначеності сповідального письма, складності відплати

[письменником] людям, належним у суспільстві, яке засноване на насиллі" [75, с. 10].

Услід за Д. Аттріджем, Г. Бредшоу і М. Неїлл звертають увагу на зображення творчого процесу в романах письменника [96]. На думку критиків, тематику цих творів може об'єднати твердження, що "Мистецтво – це не гра, не проект і не комерційне підприємство, а покладання на художника важкого тягаря, джерело якого невідоме; це прийняття на себе зобов'язань перед тими, чий голоси інакше не будуть почуті; це присвячення себе іншим формам буття" [96, с. 40]. Далі Г. Бредшоу й М. Неїлл стверджують, що в останніх романах Дж. М. Кутсі прагне "зобразити практику мистецтва як із точки зору створення художнього твору, так і з точки зору його [твору] подальшої ролі у світі" [96, с. 28]. Однак літературознавці більш концентрувались на останньому складнику й досліджували тематику цих романів, спираючись на концепцію відповідальності письменника за свою творчість, яка була викладена самим Дж. М. Кутсі у збірці есе "Ображаючи".

Слід звернути увагу на дисертаційне дослідження російської дослідниці К. О. Струкової "Образ творчої особистості у творах англомовних постколоніальних письменників Дж. М. Кутсі і С. Рушді", присвячене вивченню теми мистецтва та специфіки головних героїв [61].

Дослідниця аналізує низку тем, притаманних романам Дж. М. Кутсі "Фо", "Володар Петербурга", "Елізабет Костелло" та творам С. Рушді "Земля під її ногами", "Опівнічні діти". Це теми ролі творчої особистості в сучасному світі, співвіднесеності творчості й історії, сприйняття "іншого" (за Е. Саїдом) і його культурних цінностей, проблеми національної ідентичності. Вона доходить висновку, що в розумінні постколоніальних і мультикультурних письменників саме творчість стає виходом з історичного глухого кута, а місія митця полягає в здатності переосмислювати історичні події. На думку дослідниці, постколоніальні письменники звертаються до сюжетів і мотивів саме англійської літературної традиції (до сюжету про Робінзона Крузо в романі "Фо"), щоб

спростувати колоніальну точку зору й підірвати стереотипи попередніх епох. Також дослідниця зауважує, що письменники-постколоніалісти досить часто наділяють творчим обдаруванням жіночі образи, що дає змогу прозвучати голосу "двічі пригноблених" (за теорією Г. Співак, жінки зазнають подвійного тиску: імперського й патріархального). Окрім тематики творів, К. О. Струкова досліджує міфологічні образи, мотиви, соціокультурні міфи, до яких звертаються письменники через притаманну міфу універсальність, архетипічність та "вічність" порушуваних тем. На думку дослідниці, звернення С. Рушді і Дж. М. Кутсі до міфологічної образності пов'язане з бажанням відтворити цілісну картину світу й подолати роздрібненість дійсності. Однак К. О. Струкова в роботі концентрується тільки на тематиці та на специфіці героя-митця, які розглядає лише з позиції постколоніальної критики. Поза увагою дослідниці залишились нарративна структура романів, поетикальні особливості, зрушення всередині жанру роману, які є важливими компонентами для цілісного розуміння згаданих творів.

Отже, сучасне літературознавство – як вітчизняне, так і зарубіжне – пропонує широкий спектр прочитання творчості Дж. М. Кутсі. З певною умовністю всі дослідження залежно від їх спрямованості можна класифікувати таким чином: 1) постколоніальні студії, які акцентують на проблематиці пов'язаній із соціально-політичними поглядами письменника; 2) феміністична критика творів; 3) розвідки, що стосуються поетико-стильової своєрідності романів Кутсі; 4) аналіз жанрової специфіки творів автора; 4) дослідження художньо-естетичних проблем творів автора, включно з темою мистецтва в широкому сенсі, як із погляду творчих процесів, так і ролі та призначення митця в соціумі. В якості матеріалу для останнього із зазначених напрямів студіювання творчості Дж. М. Кутсі виступають романи "Фо", "Володар Петербурга", "Елізабет Костелло", в яких піднімаються проблеми літератури і мистецтва, митця і творчої особистості, різних аспектів творчого процесу. Попри те, що критики вже певною мірою висвітлили ці проблеми, ціла низка жанрово-

композиційних, поетико-стильових аспектів романів письменника, зокрема й їх наративної специфіки, залишаються недостатньо дослідженими. Для більш детального й цілісного їх розгляду, потрібно охарактеризувати найбільш важливі теоретико-методологічні проблеми, що стосуються загальних принципів організації розповіді в новітньому романі, які можливо застосувати й у аналізі творів Дж.М. Кутсі, обраних для аналізу в даній магістерській роботі.

1.2. Наратив як дискурс: теоретичні аспекти

Наратологія, або теорія розповіді — галузь наукових пошуків, що з'ясовує проблеми організації (влаштування) і функціонування розповідних текстів. Наратологія пройшла у своєму розвитку три фази. Перша розпочалась в середині XIX століття у Європі та США та відзначалася акумуляцією знань про наратив, які походили з таких джерел, як нормативна риторика і поетика, практичне знання романістів і спостереження літературних критиків. Цей період накопичення знань тривав до середини XX століття, і учені оперували здобутими концепціями, організовуючи їх під різними назвами і гаслами.

Окремою дисципліною наратологія стала в другій фазі свого розвитку, коли Ролан Барт написав у 1966 році "Вступ до структурального аналізу наративів", Цветан Тодоров у 1969 році запропонував цю назву (*la narratologie*) у праці "Грамматика Декамерона", а Жерар Женетт надав їй чітких концептуальних обрисів. У женеттівському вигляді наратологія проіснувала аж до кінця 80-х років.

Третя фаза розвитку наратології, що триває від 90-х років до нашого часу, відзначається так званим „наратологічним поворотом”, тобто широкою експансією наратології в інші дисципліни – теологію, психологію, соціологію, історію, право. Тоді, на початку цього етапу, учені завели мову про потребу оновленої, пост-структуралістської наратології, яка б відмовилася від дослідження глибинних структур, а займалася б інтерпретацією текстів, орієнтованою на контекст. Тому сьогодні ще говорять про так звані „нові наратології”, що залучають до свого методологічного арсеналу фемінізм, пост-колоніалізм, культурні студії та ін.

Поняття “наратив” використовується в лінгвістиці, літературознавстві, семіотиці, соціології та інших дисциплінах (Е. Бенвеніст, Р. Барт, А. Греймас,

Ж. Курте, В. Лабов тощо). Цікаво простежити, як розвинулося вчення про наратив у царині мовознавства. Сучасна наука про мову характеризується своєрідним поділом на два поля, що мають різні об'єкти та предмети вивчення. Традиційне мовознавство вбачає своїм завданням опис та вивчення мовної структури. А відгалуження науки, що дістало назву антропоцентричної, або комунікативної лінгвістики, в центр уваги ставить мовну особистість.

Розвиток антропоцентричної лінгвістики збігся з так званім дискурсивним переворотом у гуманітарних науках. А синтез дискурсивної й антропоцентричної лінгвістик дозволяє дослідити, як людина реалізує себе в текстовій діяльності, при цьому до аналізу залучаються дані різних галузей знання про людину й суспільство. В результаті відбувається перенесення акцентів з мови як системи й тексту як одиниці мови на текст як комунікативну одиницю найвищого порядку, що є не тільки продуктом, а також образом й об'єктом умотивованої й цілеспрямованої комунікативно-пізнавальної діяльності".

Тобто, центральним поняттям сучасної науки по мову стає поняття дискурсу. У більшості робіт вітчизняних і зарубіжних вчених склалася традиція, в рамках якої під словом *дискурс* розуміють цілісний мовленнєвий твір у різноманітності його когнітивно-комунікативних функцій. Так, наприклад, Н. Арутюнова дає таку дефініцію: "Дискурс (з франц. *discours* - мовлення) – це зв'язний текст у його сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психолінгвістичними та іншими чинниками; текст, взятий у подієвому аспекті; мовлення, що розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у стосунках людей і механізмах їхньої свідомості (когнітивних процесах) [46, с. 136-137].

Розрізняють два типи дискурсу, наративний та ненаративний, або наратив та ненаратив. Британські дослідники О. Георгакопулу й Д. Гуцос подали основні відмінності між цими двома різновидами у вигляді таблиці:

	Наративний дискурс	Ненаративний дискурс
Послідовність	узгодження в часі	різноманітність (логічна, часова тощо)
Конкретність	конкретні події	універсальні істини
Нормативність	порушення й відновлення рівноваги	встановлення (через спір тощо) норми
Співвіднесеність	реконструйовані події	події, що можуть бути перевірені
Погляд	якоїсь особи	Безособовий
Контекст	обговорюваний	постійний

Таким чином, — підсумовують дослідники, — наративний дискурс намагається втягти наратора та аудиторію в царину взаєморозуміння, посилити зв'язок між учасниками. А ненаративний дискурс, навпаки, переймається необхідністю переконати, довести чи спростувати, або просто презентувати якусь інформацію [90, с. 52]. Відповідно, ці два типи дискурсу мають відмінну структуру та засоби когезії. Однак, така поляризація не перешкоджає взаємодії наративного та ненаративного дискурсів у реальному спілкуванні.

Наративний дискурс широко досліджується у вітчизняній та зарубіжній філологічній науці. За його основні характеристики визнаються багаторівнева змістова організація, багатоплановість викладу, сюжетність, представлення його як способу осмислення світу й водночас конструювання власної версії реальності (В. Пропп, К. Леві-Стросс, К. Бремон, П. Рікер, Р. Барт та інші). У 1980 році виходить монографія Ж. Женетта "Наративний дискурс". Наратологічна школа, як одна з впливових методологій і теорій, розвинулась із структуралізму, з особливим фокусом на наративі, у другій половині ХХ століття за експансії поезики, риторики, стилістики,

герменевтики, семіотики, психолінгвістики тощо, тобто, як зазначає А. Корольова, її поява стимулювалася великим досвідом інтерпретації тексту представниками різних шкіл та наукових поглядів [23, с. 10].

Згідно з "Наратологічним словником", укладеним з огляду на нагальні потреби вітчизняної філологічної науки, наратив – це розповідь однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються наратором / нараторами одному або кільком наратованим [62, с. 73]. Термін є ширшим ніж інші, що вживаються на позначення окремих наративних жанрів. Останнім часом він застосовується у зв'язку з підвищеним інтересом до аналізу, що не спирається на традиційні класифікації жанрів, а перетинає кордон між усними та письмовими жанрами.

Існує велика кількість форм наративу. По-перше, існує надзвичайна різноманітність жанрів, кожний з яких формується найрізноманітнішими засобами. Серед засобів передачі наративу називаються артикульована мова (усна або писемна), зображення (статичні або динамічні), жести й різноманітні впорядковані послідовності цих засобів; наратив присутній у міфі, легенді, казках, оповіданнях, епічних творах, історії, трагедії, драмі, комедії, пантомімі, картинах, вітражах, фільмах, новинах, розмовах. Більш того, ця нескінченна низка форм існує споконвіку, всюди, в усіх суспільствах; справді, наратив починається разом з історією людства, всі класи, всі людські групи мають свої історії. Як саме життя, він просто існує, зберігається через віки, міжнародний, міжкультурний.

Попри широкий контекст, дослідники в основному приділяють увагу вербально реалізованому наративові. Наратологи намагаються виявити універсальні структури наративу, незалежно від засобу його передачі та змісту. Існує багато праць з аналізу письмової літератури.

За своєю суттю наратологічні студії найбільше співзвучні з сучасною літературознавчою теорією, але поняття, вироблені наратологами, використовуються за межами наратології, в інших філологічних парадигмах.

Лінгвоцентрична парадигма вивчення наративних форм (асpekt співвіднесення *мова-текст*) вважається традиційною. Її логіка заснована на вивченні функціонування мовних одиниць і категорій, що впливають на вибір автором наративної перспективи твору, а також на визначення його наративної форми. По суті, це той аспект, що становив основу традиційної стилістики, стилістики мовних одиниць, естетики слова [37, с. 19].

Зрозуміло, що в багатьох випадках попередні дослідження також зосереджувалися на проблемах тексту й форми, але останнім часом дослідники усного наративу більше наголошують на соціальному контексті, самому виконанні твору та аудиторії, так само як і на ролі наративу, наратора та його аудиторії. Деякі дослідники розглядають нарацію як реалізацію мовленнєвого акту, приєднуючись до теоретиків дискурсу.

Як можна помітити, сучасні дослідження наративу вивчають акт розповіді в певній спільноті або культурі. В етнографічному дослідженні холістична концепція, що є основою морфологічного аналізу, містить в собі всю систему розповідання історій у суспільстві. Основні концепти цього методу – розповідач історії, акт розповіді та контекст (мовна особистість, мовленнєва діяльність та соціокультурний контекст – у термінах комунікативної лінгвістики). Таким чином, вважається, що на мовленнєвій діяльності окремих індивідів та соціальних інституціях, які сприяють цій діяльності, ґрунтується наративна традиція певної культури [52, с. 111].

Розглянемо детальніше поняття та категорії наратології, які можуть бути плідними під час дослідження романів Кутсі.

Оповідач певної історії, в термінах наратології найчастіше трактується як *наратор*, тобто той, хто розповідає. "Наратор буває більш чи менш явним (експліцитним), обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним, він може розміщуватися на більшій чи меншій дистанції від наратованих ситуацій і подій, персонажів і/або нарататора" [62, с. 84].

З категорією наратора пов'язані також інші поняття, такі як спосіб і голос. При розгляді категорії *способу* (дистанція або модус, перспектива чи точка зору, що керують наративною інформацією [62, с. 128]) розрізняють два типи оповіді: дієгетична (історія, побудована за верховенством оповідача) і міметична (мовлення і діалог як міметичний запис чийхось думок та слів) [62, с. 123]. Таким чином, *дієгетичний* та *міметичний тип оповіді* – поняття, що дозволяють визначити, в який спосіб у тексті роману організується дискурс наратора та дискурс персонажів, зокрема, з якою метою в суцільно розповідних частинах тексту з'являється пряма мова, або чому одні наратори для передачі мови чи думок персонажів надають перевагу прямій мові, а інші непрямій.

Наратологічна категорія *голосу* (сукупність знаків, що характеризують наратора і загалом наративний акт, керують відношеннями між розповіданням і наратованими подіями [62, с. 31]), яка вказує на присутність чи віддаленість наратора відносно історії, яку він розповідає, дозволяє розглянути наративні функції оповідача, пов'язані з відтворенням оповідачем сюжету історії в традиційний спосіб, та екстранаративні функції оповідача, пов'язані з його власною особою, потребами аудиторії та вимогами комунікації (особливо під час усного виконання казок). Розгляд цієї категорії під час аналізу дискурсу дозволить дослідити доцільність використання наратором різних мовних засобів з метою досягнення певного комунікативного ефекту.

В опозиції до поняття "наратор" знаходиться поняття *нарататора* (*наратованого*) – того, кому розповідають, як це прописано в тексті [62, с. 72].

Синонімічним поняттю точки зору є поняття фокалізації [73, с. 64], що може бути визначене як позиція розповідача (або персонажа, який перебирає на себе функції розповідача) щодо розказуваної, ситуації, розгорнутої в тексті тієї чи іншої сцени, картини тощо. "Точка зору" в тексті передбачає

сфокусовану деталізацію зображення, а також відбір і регулювання наративної інформації, що подається читачеві в певній особистісній перспективі ("очима", або крізь призму свідомості наратора чи персонажа). Фокалізатор бере на себе свого роду відповідальність за організацію вираженої в оповіді точки зору.

В англійській наратології розроблені три категорії фокалізації:

- 1) *нульова фокалізація* ("всевидюче бачення") [73, с.112], де потік інформації не обмежений, оповідач знає все про події та персонажів [56, с. 65];
- 2) *внутрішня фокалізація*, де за вихідне взято чуттєвий світ оповідача. Розвиток тексту скерований його свідомістю. Те, що бачить і знає оповідач, збігається з тим, що бачить і знає персонаж. Таким чином, відтворюється "голос" одного персонажа, який опиняється в "привілейованому становищі" [87, с. 121];
- 3) *зовнішня фокалізація*, коли оповідач не вводить себе в перспективу жодного персонажа [87, с. 123]. Думки і почуття останнього невідомі, бо він описаний "збоку".

Враховуючи ієрархію оповідних рівнів, розрізняють наступні види оповідачів (за термінологією Ж.Женетта): 1) за опозицією рівня: в оповіді, яка введена в іншу оповідь, оповідач першої оповіді, розташований поза самої історії, – *екстрадієгетичний* (дієгезис – розказана історія), оповідач другої, вставленої оповіді, – *інтрадієгетичний*; 2) за опозицією залежності оповідача від історії, яку він розповідає: він або є одним із персонажів цієї історії – *гомодієгетичний* оповідач, або не є її персонажем – *гетеродієгетичний* [23, с. 229].

Відповідно до даних типів оповідачів виділені такі пари оповіді: *інтрагетеродієгетична* – *інтрагомодієгетична*, де оповідач асоціюється з автором твору, але в першому випадку він не є учасником представленої ним історії, а в другому – він є персонажем історії, яку викладає.

Екстрагетеродієгетична – *екстрагомодієгетична* пара об'єднується оповідачем, який чітко відділяє себе від автора тексту, тільки в першому випадку він розповідає історію, в якій він сам не брав участь, а в другому є учасником представленої ним історії [62, с. 81].

У деяких працях з поетики розрізняють оповідь 1-ї та 3-ї особи, беручи до уваги граматичну форму особи, від якої вона ведеться. Оповідні форми, де оповідачем є персонаж, граматично виражений в основному 1-ю (іноді 3-ю) особою, та оповідь з оповідачем 3-ї особи, що не належить до внутрішнього світу тексту, умовно названі *традиційною оповіддю*.

Зв'язки і відношення між різними формами оповіді всередині твору відносно закріплені, бо вони задані оповідачем та являють собою певну норму організації тексту. Чим конкретнішим є “я” оповідача, тим більше обмежень з ним пов'язано.

Художній текст пишеться автором і творчо сприймається читачем. Автор створює оповідача (narrator), який може бути представлений у творі експліцитно (коли розповідається від першої особи) або імпліцитно (коли розповідається від третьої або зрідка другої особи). В обох випадках оповідач є дійовою особою твору.

Автор передає свої спостереження, думки та міркування через героїв твору, що веде до розшарування авторського “я” на героя, на того, хто розповідає про героя, і так далі.

В більшості творів читач представлений імпліцитно, тобто він не згадується в тексті. Але іноді автор уводить читача в світ своїх героїв. В такому випадку читач експліцитно представлений у тексті, до нього звертаються, з ним радяться та йому радять.

Враховуючи ідею про гендерні відмінності третіх осіб (чоловіча стать – жіноча стать) та про індивідуальних та колективних суб'єктів, додаємо до “він”/“he” слова, що вказують на третіх осіб жіночої статі “вона”/“she” та групових суб'єктів “вони”/“they”. В англійському літературному тексті треті

особи позначаються не тільки через вказані дейктичні елементи (he; she; they) та інші слова, що групуються навколо них (him, his, her, hers, their, theirs, them), а й через власні імена, які також відносять до дейктичних ресурсів мови [90, с. 53-54].

Отже, залучаючись до світу художнього тексту, усвідомлюючи, як дійові особи взаємодіють між собою та як в тексті здійснюється посилання на них, ми, читачі, перепускаємо описані факти та ситуації через своє світосприйняття, тобто бачимо свій варіант твору, написаного певним автором.

На 80-ті роки ХХ ст. припадають початки “нарративного повороту” у філософських та соціальних науках, гаслом чого стало твердження, що функціонування різних форм знання можна зрозуміти тільки через розгляд їх нарративної, розповідної природи. Це положення доповнила вимога “лінгвістичного повороту” вважати дослідження у сфері філософських, соціальних, політичних, психологічних і культурних проблем мовленнєвими. Розповідь, безперечно, є одним із фундаментальних компонентів соціальної взаємодії та комунікації. На зв’язок розповіді зі знанням вказує етимологія терміна “нарратив” (narrare), який пов’язаний з лат. “gnarus” – той, який знає, експерт, людина, яка компетентна в будь-чому.

“Нарратив (лат. narrare – мовленнєвий акт, тобто вербальне вираження на відміну від уявлення) – поняття філософії постмодерну, яке фіксує процес самореалізації як спосіб буття розповідного тексту чи, за Р. Бартом, тексту, який щось повідомляє. Найважливішою атрибутивною характеристикою нарративу є його самодостатність і самоцінність: як зазначає Р.Барт, процесуальність розповіді розгортається “заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто в підсумку поза будь-якою функцією, окрім символічної діяльності як такої” [5, с.132]. Класичною сферою виникнення і функціонування нарративу виступає історія як теоретична дисципліна. В межах нарративної історії смисл події тлумачиться не як

фундований онтологією історичного процесу, але як такий, що виникає в контексті розповіді про подію й іманентно пов'язаний з інтерпретацією.

Цікаво звернутися до концепції наративу, що належить І. Брокмейєру і Р. Харре. Вони визначають наратив як найзагальнішу категорію лінгвістичного виробництва. Однак вказують, що “дане поняття має використовуватись скоріше як вираження низки приписів та норм у різних практиках комунікацій, впорядкування, надання смислу досвідам, становлення знання, процедурах вибачення та виправдання і т.д. як конденсований ряд правил, який включає в себе те, що є узгодженим та успішно діє в межах даної культури” [12, с.36]. Тобто наратив постає не як онтологічна сутність, а як позначення набору інструкцій та норм, що дає змогу інтегрувати той чи інший випадок у деякий узагальнений та культурно встановлений припис: “Наративи діють як мінливі форми посередництва між особистими та узагальненими діями, тобто вони водночас є моделями світу і моделями власного “Я” [12, с. 38].

У цілому проблема наративу синтезувала в собі дві теми сучасної філософії: часу і мови. Відкриття темпоральності полягає не в фіксації моменту скінченності людського існування, а в продуктивному розгляді часу як структури, яка на деякому неусвідомленому рівні виступає умовою конституювання будь-яких форм людського життя (текстів, інститутів, дій людей і т.д.). Цікавість до мови, чи лінгвістичний поворот, мали своє вираження в аналізі будь-якого типу об'єктів як знакових систем, тобто виявили приховану чи явну присутність знаковості в усіх формах людського життя. Оскільки наратив є темпорально організованою розповіддю, то він поєднує в собі ці два аспекти.

Наратологія як концепція розповіді інтерпретується постмодернізмом не тільки у світлі моделювання історії, а й у світлі текстології (розповідь як вербальний акт); отже, ідея атрактивних залежностей має своє вираження і в постмодерністській концепції тексту. Протиставляючи твір як феномен

класичної традиції і “текст” як явище саме постмодерністське, Р.Барт пише: “Твір замкнутий зводиться до певного означника... В тексті, навпаки, означник нескінченно відсувається в майбутнє”. Виокремлюючи різні типи ставлення до знака, Р.Барт пов’язує класичну “символічну свідомість” з інтенцією до пошуку глибинних (онтологічно заданих і тому жорстко визначених) відповідностей між означуваним і означником. Що ж стосується парадигматичного і сигматичного типів свідомості, з якими Р.Барт співвідносить поріг, з якого починається сучасна філософія мови, то для них характерна виражена орієнтація в майбутнє, в межах якої смисл конституюється як “спонукувана асимптота” [5, с.132-133]. Парадигматична свідомість вводить знак у перспективу, ось чому динаміка такого бачення – це динаміка запиту і цей запит є найвищим актом означення. Синтагматична ж свідомість (як така комбінація знаків, що передбачає протяжність – динаміку слідування одного мовного елемента за іншим у мовному потоці) черпає нові одиниці з парадигматичного (асоціативного) плану. Згадана множинність мислиться Бартом як стабільна й упорядкована, і фактором порядку виступає в даному випадку читач, який за Бартом, є тим простором, де фіксуються всі цитати, з яких і складається письмо. Текст набуває єдності не за своїм походженням, а за призначенням.

Здатність людини до символізації, яка виокремлена П. Рікером як одна з найсуттєвіших характеристик людини, веде до перетлумачення гусерлівської редукції, мета якої, на думку Рікера, полягає в тому, щоб якомога тісніше пов’язати її з теорією значень, яку він називає “осьовою позицією” сучасної феноменології. Семіологія Р. Барта, семіотика А. Греймаса, літературна критика Ж. Женетта – всі вони займаються виключно структурами текстів, не беручи до уваги наміри їх авторів. У них мова імманентна собі й не має ніякого виходу назовні. Уперше, вважає Рікер, філософська проблема мови була поставлена Гусерлем, який бачив у ній деяке парадоксальне явище: мова є вторинним вираженням розуміння реальності, але тільки мовою може

бути висловленою її залежність від того, що їй передує. Особливу заслугу Гусерля Рікер бачить у тому, що він намагався обґрунтувати символічну функцію мови, висунувши до неї подвійну вимогу: вимогу логічності, яка йде від *telos*, і вимогу допредикативного обґрунтування, яке йде від *arche*. “Мова не конституює світ як такий. Вона навіть зовсім не є світом. Оскільки ми перебуваємо в світі і реагуємо на певні ситуації, ми намагаємось орієнтуватись у них шляхом розуміння, і нам є що сказати, у нас є власний досвід, який потрібно виразити в мові і розділити з іншими” [56, с. 96].

У роботі “Герменевтика. Етика. Політика” П.Рікер подає короткий аналіз структури індивідуальної чи особистісної ідентичності. Щоб дати чітке розуміння даного поняття, автор ставить цілу низку запитань, за допомогою запитального займенника “Хто”: “Хто говорить?”, “Хто здійснює ту чи іншу дію?”, “Про кого розповідає дана історія?”, “Хто несе відповідальність за даний вчинок чи за завдану втрату?”.

З одного боку, запитання “Хто говорить?” є найбільш простим, якщо порівняти його з усіма іншими запитаннями. Рікер зазначає, що лише той, хто здатен вказати на самого себе – автора власних висловлювань, може надати відповідь на це запитання.

Теорія мовленнєвих актів розглядає світ мови під прагматичним кутом зору дискурсу; важливо, щоб ця теорія не обмежувалася теорією висловлювань і поширювалася на того, хто висловлюється, того, хто здатен назвати себе “Я”.

Другий етап формування самості вводиться запитанням “Хто є автором даної дії?”. Перехід здійснюється завдяки тому простому факту, що акти дискурсу самі по собі є певними типами дій.

Новий етап у формуванні суб’єкта розвивається у процесі становлення наративного аспекту ідентичності. “Наративна ідентичність враховує часовий вимір існування. Тільки у цій чи іншій формі розповіді на тему

повсякденного життя, історичної розповіді чи розповіді, пов'язаної з вигадкою, – життя набуває єдності і може бути розказане” [56, с. 41].

На думку Рікера, етичний суб'єкт конституюється на потрійній основі: лінгвістичній, практичній, розповідній. “Словом, тільки суб'єкт здатний оцінювати власні дії, формулювати свої вподобання які пов'язані з предикатами “хороший” чи “поганий”, а отже, здатний спиратися на ієрархію цінностей у процесі вибору можливих дій, – тільки такий суб'єкт може визначати самого себе” [56, с. 42].

Основною гіпотезою Рікера є теза про те, що загальна характеристика людського досвіду, який відрізняється, артикулюється, прояснюється в усіх розповідних формах – це його часовий характер.

У своїй праці “Що мене займає останні тридцять років?” Поль Рікер пише: “Усе, що розповідається, відбувається і розгортається у часі, займає певний час – і те, що розгортається у часі може бути розказане. Можливо, навіть будь-який часовий процес визначається тією мірою, якою він так чи інакше піддається переказу. Дане припущення про взаємозалежність між нарацією і часовістю – основна тема “часу та оповіді” [56, с. 60]. Рікер тлумачить часовість досвіду як загальний засновок історії і вигадки, він об'єднує вигадку, історію і час у єдину проблему.

Отже, можна погодитися з тим, що “лише літературний дискурс або літературність будь-якого дискурсу і робить можливим наділення смислом світу і нашого його сприйняття. Іншими словами, світ є доступним людині лише у вигляді історій, розповідей про нього” [16, с. 170]. Наратив є мовленнєвим актом, який являє собою вербальний виклад і який містить у своїй основі розповідь того, хто повідомляє чи розказує, а отже, є шляхом до набуття особою своєї ідентичності, самості.

Висновки до розділу 1

Історіографічний огляд досліджень творчості Дж.М. Кутсі засвідчує той факт, що проблеми поетики романів письменника, зокрема специфіка розроблених автором наративних стратегій, досі залишаються недостатньо вивченим аспектом його творчості, як у західному, так і у вітчизняному літературознавстві.

Наратологічний підхід до аналізу літературно-художніх творів є одним із магістральних напрямів розвитку сучасного філологічного знання. Основним його принципом є розуміння тексту як комунікативного процесу, рівноправними учасниками якого є наратор, персонаж і реципієнт. Тому в процесі аналізу особливостей наративної структури твору акцент робиться на з'ясуванні того, як співвідносяться голоси розповідача і персонажа, хто і кому розповідає, хто і як сприймає; хто бачить, з якої фізичної чи психологічної перспективи, як змінюється фокус бачення і розповіді. Саме такі аспекти художньої структури романів Дж.М. Кутсі передбачається розглянути в даній магістерській роботі.

РОЗДІЛ 2.

РОМАН "ФО" ЯК МЕТАТЕКСТУАЛЬНИЙ НАРАТИВ

2.1. Особливості сюжетно-композиційної організації роману.

З погляду сюжетно-композиційної організації роман "Фо" цілком відповідає теоретичним параметрам роману про митця; він поділяється на три наративних плани: життєпис митця, твори митця; рефлексії про творчість. У цьому романі Кутсі на перший план виступає насамперед твір митця, що виявляється основним предметом розмислів про різні аспекти, можливості і варіанти співвідношення мистецтва і дійсності. В. Б. Зусєва-Озкан вважає, що "рефлексію у творі може здійснювати як "екстрадієгетичний наратор" (термін Ж. Женетта), так і персонаж, який виконує функції автора-творця тексту: "найголовніше тут – приналежність до стихії творчого процесу" [25, с. 33]. Абстрактним автором роману (точніше, перших трьох частин твору) виступає наратор Сьюзен Бартон, яка і є головним "митцем" у тексті. У романі наявний також і життєпис героїні, який можна трактувати як своєрідну творчу біографію митця, його становлення й самоусвідомлення творчого процесу. Сьюзен Бартон намагається зберегти "правдиву" історію про Робінзона Крузо, тому, після дискусії з містером Фо (тобто Даніелем Фо), сама починає писати роман – по суті, текст, який читач тримає в руках. Порівняно з іншими творами Кутсі, в цьому романі менше авторефлексій з приводу мистецьких проблем, але й тут вони складають важливу частину тексту: Сьюзен старається збагнути таємницю творчого процесу, часто звертається до містера Фо для консультацій щодо письменницького ремесла, багато важать і висловлювання реального письменника про сутність мистецтва і творчості. Для роману характерна цілеспрямована інтертекстуальна стратегія, що посилюється комунікативними аспектами наративу, в який імпліцитний реципієнт вбудовується в текст численними метатекстовими зверненнями та рефлексіями. Вони оформлені як коментар до написаного, що на композиційному рівні підтримується постійними

поверненнями до ключових проблем, якими переймається наратор Сьюзен Бартон – правдивості історії, шляхів її художнього втілення. Все це підтверджує приналежність "Фо" до такої постмодерністської жанрової модифікації роману про митця, як роман про роман, або метароман.

Архітектоніка роману доволі проста. Текст включає в себе чотири частини. Перша частина роману – "фактологічна" розповідь Сьюзен, адресована "містеру Фо". Переказуючи історію Крузо, вона робить присутнє застереження щодо ненадійності його розповіді. Друга частина – серія листів Сьюзен до письменника, в яких вона веде з ним уявний діалог (зворотні репліки кореспондента при цьому або вгадуються, або певним чином інтерпретуються авторкою). Предметом цього діалогу є доповнення, коментарі, "версії" історії Робінзона і її власного життя, що виконують різноманітні метатекстові (авторerefлексивні) функції. У третій частині роману дискусія продовжується у форматі безпосереднього діалогу персонажів. Четверта ж частина (сон-видіння Сьюзен) переводить розповідь у сферу "можливого" чи суто фікційного, тобто такого, що належить світові літературно-художнього твору. І оскільки в цей момент Сьюзен Бартон зображена зануреною у воду, де їй відкриваються образи тих, хто вже став персонажами книжки, прочитаної читачем, капітана, Крузо, П'ятниці, а на початку роману героїня з'являлася ніби з самої води, то виходить, що роман повертається до свого початку. Коло, таким чином, замикається, як то властиво, згідно з теоретичними викладками, романові про роман.

Розповідь у романі організовано головним чином від імені головної героїні, Сьюзен Бартон, яка потрапила на безлюдний острів до Робінзона Крузо після того як була висаджена з кораблю бунтівною командою на вірну смерть. Сьюзен Бартон повертається до Англії з П'ятницею, але без Крузо, який помирає на кораблі під час плавання і починає шукати можливість оприлюднити в художній формі "правдиву історію" про Робінзона Крузо. Вона звертається до відомого автора того часу – письменника на ім'я Фо (перше прізвище майбутнього автора "Пригод Робінзона Крузо"). Але те, що вона розповідає

йому, а перед цим капітану рятувального корабля, по суті, є тією історією, з якою доводиться знайомитися читачеві даної книжки. Звісно, сучасний читач, добре знайомий із класичним текстом Даніеля Дефо, не може повною мірою сприймати цю історію як "правдиву", адже у його свідомості апріорі вже існує художньо доведений і освячений традицією взірець. Спроби Сьюзен довести свою правоту постійно натикаються на нездоланні суперечності – починаючи від небажання містера Фо охудожнювати версію жінки, оскільки в ній немає нічого цікавого і привабливого для читача, який шукає "пригод", і закінчуючи неможливістю надати слово П'ятниці. Героїні здається, що без'язикість чорношкірого можна компенсувати навчанням його письмового мовлення, однак "уроки" Сьюзен для П'ятниці залишаються абсолютно безрезультатними.

Як стверджує Ж. Женетт, визначальною для зв'язку наративу і тексту є паратекстуальність. Основним і найбільшим виразним елементом паратексту у будь-якому творі є його назва. Англійською мовою назва роману Дж. М. Кутсі пишеться "Foe", і це вказує насамперед на родове прізвище Даніеля Дефо й, відповідно, налаштовує читача на прочитання твору крізь призму інтертекстуальності й, вочевидь, відсилає не лише до роману про Робінзона Крузо, а й до інших творів автора, зокрема, як побачимо нижче, до роману "Роксолана".

Значущою складовою наративної структури твору є наявність метарефлексії (нараторологічний на позначення таких прийомів організації тексту, які акцентують відкрите, імпліцитне формування тексту автором [25, с. 17-32]), Метарефлексія є ознакою саморефлексивного письма, тобто зверненого на самого себе, автокоментувального і автопояснюючого.

Хоча сюжет роману Кутсі, корелюючи з твором Дефо, водночас виходить далеко за межу острівного тексту, він ніби й на цьому рівні дискутує з попереднім текстом, Відбувається це за допомогою метатекстуальних прийомів – наприклад, коли Сьюзен вступає в уявний діалог із читачем і акцентує на стереотипному баченні і розумінні самого поняття "безлюдний острів": "У

читачів, які вирости на розповідях про пригоди, слова “безлюдний острів” відтворюють в уяві місце з м’яким піском, тінчастими деревами, де є струмки, які здатні вгамувати спрагу потерпілого від аварії корабля <...>, де більш нічого не вимагається від нього, окрім як проводити дні у напівдрімоті, доки не припливе корабель, який забере його додому” [80, с. 7]. Таким чином Сьюзен орієнтує реципієнта на прочитання роману-травелогу, сповненого пригод та екзотики. Проте незабаром такі очікування читача повністю руйнуються, оскільки острів Крузо представляв “скелясту гору з пласкою вершиною й стрімкими урвищами з усіх сторін окрім однієї, що поросла похмурих чагарником, який ніколи не цвів і не змінював листов’я <...> дерева росли чахлі, зігнуті від вітру, а їхні покривлені стовбури рідко були ширші за мою руку” [80, с. 7, 16]). Сьюзен і далі продовжує викривати стереотипи читацької усталеної свідомості: на місті Крузо-цивілізатора, який організує і підпорядковує безлюдну й дику територію, опиняється літнього віку людина хоч і з тим самим ім’ям, що й герой Дефо, але позбавлена енергії і волелюбності. Крузо виконує рутинну роботу з будівництва терас, які майже нічого не додають до ефективності його існування, вони, радше, слугують засобом заповнення часу. У романі через розповідь Сьюзен деконструюються усі значущі ідеї Просвітницької доби: підринається віра в цивілізаційні можливості людини, у всесильність Розуму та раціонального облаштування природи та загалом життя. Натомість прогресистська концепція розвитку європейської цивілізації підмінюється постмодерністськими ідеями коловоротності історії, ненадійності пам’яті, відносності істини, а конструктивна діяльність цивілізаторів у відкритих з початком океанічного періоду європейської історії замінюється абсурдною працею Робінзона Крузо. Тут простежується ще один важливий і також переосмислений претекст роману – відомий трактат французького філософа і романіста екзистенціального спрямування Альбера Камю “Міф про Сізіфа”. Таким чином, традиційний сюжет з його позитивною конотацією у романі Кутсі набуває принципово іншого змістового наповнення. На думку теоретиків метатекстуальної прози, така

тенденція є вельми характерною для постмодерністської літератури. Так, відома канадська дослідниця Патріція Во стверджує, що "відкидання" конвенціонального сюжету може супроводжуватись й іншими прийомами: коментуванням написаного; відмовою від спроби втілити реальність; руйнуванням оповідних умовностей із метою показати "реальність" як сумнівний концепт [113, с. 28-34]. Всі ці ознаки переосмислення і переписування традиційного сюжету властиві роману Кутсі "Фо".

Таким чином, своєрідність сюжетно-композиційної організації роману "Фо" визначається його жанровою природою як метароману, оскільки це не стільки роман про "людину на безлюдному острові", скільки "роман про роман", в якому описується різні аспекти і проблеми написання художнього твору. Метатекстові елементи в романі виявляють, по-перше, неминуче розходження "історії" і "нарративу" ("події розповіді" і "події розповідання"); по-друге, через них деконструкції зазнає сама ідея розповісти "правдиву історію".

Кожний персонаж у різні моменти розгортання тексту виступає і наратором, і наратором й по-своєму актуалізує проблему достовірності розказуваного, самої можливості "правдивої розповіді". Так, Сьюзен неодноразово повторює, що її розповідь, залишаючись чистою правдою, не передає сутності цієї правди, неминуче втрачає щось найголовніше, приховане в глибинах самого життя, таке, що людина лише інтуїтивно прозирає.

2.2. Проблеми розповідання і написання "правдивої історії"

Проблема написання правдивої історії в романі "Фо" пов'язана насамперед із образом Сьюзен Бартон, яку вона намагається вирішити, спілкуючись із трьома чоловіками – Крузо, П'ятницею і містером Фо. Сьюзен вважає, що правдива історія про життя на острові має підтвердити її існування, але Крузо і П'ятниця зовсім не бажають залишати після себе жодних слідів. У першій частині Сьюзен засуджує Крузо за те, що він не веде щоденник, не робить зарубки, які б могли стати свідченням його життя на острові: "Чи не будеш ти жалкувати про те, що не зміг взяти із собою якісь записи про свої роки після аварії корабля <...> невже не бажаєш, щоб залишилась якась пам'ятна записка, так щоб наступні мандрівники, які висадяться тут <...> могли прочитати й дізнатися про нас <...>" [80, с. 17]. Крузо не вважає записи й щоденники такими важливими: "Я залишу після себе тераси й стіни <...> цього буде достатньо" [80, с. 18], після чого знову "занурюється в мовчання" [80, с. 18].

У другій частині роману Сьюзен переймається відсутністю мовлення в П'ятниці, який не може висловлюватися, розповісти свою історію, а розповіді Крузо про минуле свого раба суперечливі: упродовж усього роману питання відсутності язика П'ятниці залишається таємницею, так само як і його поява на острові (врятувався він разом із Крузо з корабля чи був знайдений ним на острові). Сьюзен розмірковує над мовчанням П'ятниці: "Розповісти свою історію й змовчати про язик П'ятниці – не краще ніж виставити на продаж книгу, спокійно залишивши її сторінки порожніми" [80, с. 67]. Вона малює картини насильства над людиною, провокуючи відповідь П'ятниці, який байдуже ігнорує їх. Єдина мова, якою він володіє – це музика, мелодія, яку він постійно наспівує, але це так дратує Сьюзен. З огляду на те, що П'ятниця не може сам розповісти свою історію, Сьюзен покладає цю місію на себе як на автора роману. Власне, у самому кінці твору містер Фо доручає їй завдання навчити П'ятницю писати, щоб той зміг хоч колись розповісти свою версію історії про острів. Роман Сьюзен

завершується тим, що П'ятниця пише букву "o", а завтра має навчитись писати "a".

Головною особливістю персонажів роману є те, що кожен із них становить собою певний дискурс: Крузо – просвітницький, П'ятниця – постколоніальний, Сьюзен – феміністичний, через що історія, яку намагається писати головна героїня, постійно "розвалюється". Сьюзен намагається втиснути Крузо й П'ятницю в рамки авторського свавілля, з чого вони вириваються через конфлікт між кодами культури. Саме тому Фо намагається переробити цю історію, підкоривши її єдиному дискурсу (певно що просвітницькому, з огляду на роман "Робінзон Крузо"). Для Сьюзен важливо закарбувати історію про Крузо та його острів у незмінному вигляді, для Фо – щоб книга була цікавою для читача. Так, у романі відображаються протиріччя між правдою і вигадкою, між життям і мистецтвом, які становлять основу конфлікту роману про митця.

Діалектичні відносини між мистецтвом та реальністю є центральною проблемою роману про митця, а особливо роману про роман, у якому герой "напружено прагне до відшукування себе" [25, с. 17]. Між цими двома полюсами й відбуваються пошуки героєм самого себе. Сьюзен вважає, що зможе "знайти себе" саме в мистецтві, і за цим звертається до містера Фо, щоб той написав роман на основі її історії: "Поверніть мені мою сутність, містер Фо, це моє прохання. Хоча моя історія є правдою, вона не передає сутності цієї правди <...> щоб передати правду у всій її повноті, ви повинні мати спокій і зручний стілець <...> далі вміння бачити морські хвилі, коли перед очима поля <...> і слова на кінчиках ваших пальців" [80, с. 51-52]. Оскільки ж містер Фо відмовляється записати її розповідь в незміненому вигляді, бо вона нецікава для читача без авантюри, Сьюзен починає писати сама, щоб підтвердити своє існування: "я представилася вам словами, які, я знаю, були мої <...> коли я писала <...> я думала, я була сама собою <...>" [80, с. 133]. Сьюзен настільки намагається відшукати саму себе у процесі написання, знайти сутність своєї екзистенції в письмі, що в підсумку все її "життя переростає в розповідь (story)" [80, с. 133].

Порушене екзистенціалізмом питання про буття людини (людську екзистенцію) в романі Дж. М. Кутсі переходить у питання про спосіб існування. Оскільки Сьюзен не влаштовують доповнення містера Фо, які спотворюють її історію, вона починає писати роман про себе і Крузо власноруч, і пише його паралельно із подіями у власному житті. Тому проблема існування, поставлена Сьюзен, вирішується в контексті постмодернізму: прагнення знайти екзистенцію в тексті призводить до того, що "буття" Сьюзен переростає в книгу, поза межами якої вона не існує. Сама ж Сьюзен наприкінці роману вагається щодо справжності свого існування: "Хто говорить мною? Чи я також фантом?" [80, с. 133]. Так, у романі акцент робиться на проблемі буття автора, його існування ще до акту творіння. Р. Барт стверджував, що постмодерністський художник (автор) народжується й живе одночасно з текстом: "<...> у нього немає ніякого буття до і поза межами письма, він аж ніяк не той суб'єкт, по відношенню до якого його книга була б предикатом; залишається тільки один час – час мовного акту, і будь-який текст вічно пишеться тут і зараз" [5, с. 387]. Намагаючись зберегти правдивість свого життя, Сьюзен пише роман, який би мав затвердити її існування. Однак, під кінець роману Сьюзен втрачає владу над своєю розповіддю, власне кажучи, як і над своїм життям, що "переростає в якусь розповідь, у якій їй вже нічого не належить" [80, с. 133]. Таким чином, Сьюзен, немовби бере гору в боротьбі за розповідь, адже вона пише роман так, як бажає, але опиняється в пастці – симулякрі свого життя.

Дослідниця Г. С. Стівба, спираючись на праці Ж. Делеза, Ф. Гваттарі, Ж. Бодрійяра й Ж. Дерріда, описала моделі й дослідила умови можливості виникнення симулякру, який з'являється в результаті роздвоєння й подвоєння реальності [60, с. 72]. Для кращого розуміння умов виникнення симулякру дослідниця наводить приклад із праці Ж. Дерріда – відображення Нарциса у водах джерела: "Гра відображень, у якій неможливо вловити, де відображення, а де відображуване. "Є речі, є поверхня води, є відображення на воді, безкінечні відсилання одного до іншого, а самого джерела більше не існує. Немає

звичайного (першо)початку. Адже все відображене виявляється роздвоєним уже в самому собі, а не лише у своєму образі. На початку відображення лежить відмінність” <...> джерело виявляється аналогом самої реальності, яка криється за усіма відображеннями й роздвоєннями. Ця реальність або наявність є нічим іншим, як системою дзеркальності" [60, с. 71].

У романі "Фо" ми не бачимо реальності, а зіштовхуємось із різними її копіями, відображеннями: 1) з розповіддю Сьюзен про острів Крузо, яку ми читаємо; 2) із твором Фо (Д. Дефо "Робінзон Крузо"); 3) і з самим романом, який також розповідає про створення копій (роман Сьюзен, роман містера Фо). Спираючись на думку Ж. Дерріда, що в безкінечних відображеннях (роздвоєннях) неможливо вловити істинну реальність, в романі Дж. М. Кутсі важко навіть встановити точку відліку роздвоєнь (відображень). Дж. М. Кутсі, наче дає нам передісторію написання роману "Робінзон Крузо", однак ця передісторія подана крізь оповідь Сьюзен і вже викривляється її точкою зору. Також ми бачимо викривлену правду (історію) в романі Д. Дефо і в результаті перед читачем постає ряд відображень у відображеннях, а дійсної реальності, яка стоїть за ними, читач не може розгледіти.

Найбільш яскравим інтертекстуальним персонажем у романі "Фо" є Крузо. Саме ім'я персонажа (в романі Дж. М. Кутсі "Cruso" пишеться без кінцевої "e", на відміну від імені героя роману "Робінзон Крузо") та його перебування на острові відсилають до твору Д. Дефо, у якому розповідається про життя на безлюдному острові моряка – Робінзона Крузо. Звичайно, така схожість не могла не привернути уваги критиків, більшість із яких аналізували образ Крузо в постколоніальному дискурсі. Усі дослідники відзначають протилежність характеристик Крузо Дж. М. Кутсі і персонажа Д. Дефо: "Крузо в Дефо – архетиповий колоніст, у Кутсі – виснажений імперіаліст" – пише Д. Хед [93, с. 63]. У романі "Фо", хоча Крузо і є цитатним персонажем, проте його образ переосмислений із позиції автора-постмодерніста (а не лише

постколоніаліста) і йому властиві зовсім інші характеристики – зневірений, старий, хворий, виконуючий абсурдну працю.

В образі Крузо у творі Дж. М. Кутсі іронічно змальовано тип людини епохи Просвітництва, яка здатна підкорити собі дику силу природи, вибудувати будь-яку систему й ієрархію, на вершині якої стоїть біла людина з її безмежними розумовими здібностями. Робінзон Кутсі живе за природними законами, він перестає існувати як втілення просвітницького духу. Ми не можемо уявити Крузо Кутсі поза межами острова, тому що ідея торжества розуму більше не актуальна. Життя Крузо поза простором острова неймовірне й з інших причин. Будуючи нікому не потрібні тераси, які ніколи не будуть плодоносити (бо в Крузо Дж. М. Кутсі немає насіння), Крузо намагається знайти сутність свого існування, а позбавлений своєї праці, він втрачає і свою екзистенцію. За словами Сьюзен: "не маючи гідного предмета для своєї праці, він опустився до перетягування каміння, як мурахи носять назад-уперед піщинки піску, через відсутність кращого заняття" [80, с. 86].

Будування терас Крузо, які час від часу руйнуються при найменшому штормі й які він стійко продовжує облаштовувати, нагадують безнадійну працю Сізіфа, який постійно котить камінь угору. Саме над такою працею розмірковував французький екзистенціаліст А. Камю. Філософ уважав, що життя абсурдне, і слід "вписатись" у це абсурдне життя й примиритись із тим фактом, що ми живемо у світі без призначення. Абсурдна людина, за словами філософа, – це людина, яка "нічого не робить задля вічності й не заперечує цього <...> вона віддає перевагу своїй мужності і своїй здатності судження. Перше вчить її вести життя, що не підлягає оскарженню, задовольнятися тим, що є; друге дає їй уявлення про межі її життя. Упевнившись у скінченності своєї свободи, відсутності майбуття свого бунту й у тлінності свідомості, вона готова продовжити свої діяння в той час, який їй відведено життям. Тут її поле, місце її дій, звільнене від будь-якого суду, крім її власного" [31, с. 60]. Крузо, який перетягує каміння, стає "героєм абсурду", який відчуваючи себе піщинкою у

Всесвіті, виконує свою маленьку роль, призначену йому ним самим: "Розчистка землі і таскання каменів – це досить мало, та все ж таки краще, ніж неробство <...> не кожна людина, яка є вигнанцем, є вигнанцем у серці" – зазначає Крузо [80, с. 33].

Очевидні ідеї екзистенціалізму в романі Дж. М. Кутсі трансформуються під впливом постмодерністського дискурсу: образ Крузо набуває рис механістичності та ляльковості. Механічна праця Крузо, за рахунок якої він намагається підтвердити своє буття й подолати свою "несамоцілісність", вводить мотив ляльковості, фальшивості; усі рухи Крузо виявляються лише подобою рухів реальної істоти, вони занадто механічні, штучні. Важливо також відзначити, що будівництво терас, яке повинно було затвердити екзистенцію Крузо, стає оманюю: справа Крузо не є сенсом його життя. Сам Крузо і його діяння будуть перевернуті Д. Дефо в романі "Робінзон Крузо", а справжність викинутого на безлюдний острів моряка буде втрачена Сьюзен у симулякральній історії. Отже, образ Крузо викривляється, як у романі Фо (Д. Дефо), де він втілює основні настанови доби Просвітництва, так і в романі Сьюзен, яка змальовує його як шукача власної екзистенції в будівництві терас. Обидві точки зору, так чи інакше, спотворюють дійсні інтенції Крузо, справжній Крузо читачеві не являється. Таким чином, образ Крузо в романі Дж. М. Кутсі стає симулякром, відпрацьованою копією, всередині якої, незважаючи на зовнішню схожість, закладено відмінність.

Таким чином, центральну роль у системі персонажів роману виконує Сьюзен Бартон, провідною проблемою життя якої стає проблема написання правдивої історії. Вона виступає у тексті автором-творцем того роману, який ми читаємо. Проблема написання історії стає для Сьюзен Бартон проблемою самоусвідомлення, тобто, по суті, вона вирішує екзистенціальну ситуацію. Однак у межах роману ці обидві проблеми виявляються невирішуваними, оскільки наштовхуються на відсутність визначеності, певності, однозначності в самому житті. Сьюзен не в змозі подолати симулякри буття, яке постає нескінченим

віддзеркаленням одних і тих самих образів. У контексті постмодерністської концепції симулякру прочитується і більшість персонажів роману, які очевидно мають інтертекстуальну природу. Вони відсилають до своїх літературних попередників і водночас стають симулякрами в симулякрі життя самої головної героїні роману.

2.3. Хронотоп роману як чинник його наративної структури

У романі Дж. М. Кутсі можна виокремити три форми простору (простір героя, його творчості й культури взагалі) і три форми часу відповідно: зовнішній час – час, у який живуть і діють герої (приблизно кінець XVII ст.), внутрішній час – психологічний час героя, обидві форми включаються в третю – час вічності – час творіння, оскільки весь твір – це роман про написання роману. Саме така тричастинна структура часопростору притаманна роману про митця.

Така хронотопічна структура дозволяє вирізнити й три сфери художнього світу "Фо": 1) розгортання подій; 2) дискурс творчості (письменництва, тексту, коментування написаного); 3) світ "навиворіт" (четверта частина) – світ потоку творчої свідомості, з якого "проростають" перші два. У російському перекладі роману в останній частині оповідь ведеться з точки зору Сьюзен, на що вказує дієслівна флексія "-а", і сприймається як сон героїні. Проте, в оригіналі таке припущення неможливе, адже, по-перше, в англійській мові дієслівна третьої особи не виражають категорії роду; по-друге, оповідач, блукаючи трюмом затонулого корабля, натикається на тіло Сьюзен.

У світі розгортання подій ("світ героїв") можна виділити два основні топоси: острів Крузо і острів Британія (Англія). В. М. Топоров зауважував, що характеристики топосів одночасно залежать від емоційно-психічного стану героя та символічно вказують на його психологічний стан [64, с. 234]. Слід пам'ятати, що будь-який топос (локус) сформовано за рахунок наявності в тексті певних семантичних однорідностей – ізотопів, – які в сукупності дають цілісне уявлення про нього. Так, острів Крузо розкривають такі ізотопи, як природа (флора і фауна), запахи, кольори, звуки: "Скеляста гора над морем зі всіх сторін, окрім однієї, на якій росте похмурий чагарник, що ніколи не цвів і не змінював листов'я. Неподалік від берега в морі виднілись купи коричневих викинутих хвилями на море водоростей, які випускали сморід і роїлись роями великих піщаних бліх" [80, с. 7]; острів був наповнений криками мавп і птахів,

екскрементами яких були вкриті скелі, й неможливо було сховатись від вітру, який обдував з усіх сторін. Час, проведений на острові, Сьюзен оцінює як "найтемніший час <...> час відчаю і летаргії" [80, с. 35]. Героїня сприймає острів як ворожий і чужий простір, на якому не має навіть гідного заняття через брак інструментів і відсутність природніх умов для землеробства, і мріє про порятунок із нього: "<...> в Англії життя набагато краще, ніж на острові" [80, с. 41]. Потайки Сьюзен знаходить собі затишний куточок, де вона може сховатися від вітру і спокійно виглядати рятувальний корабель, адже спасіння, як виявляється, необхідне лише їй: "я знайшла ущелину в скелях, звідки можу дивитися на море <...> з часом я стала думати про це місце, як про свою власну схованку, єдине місце, що належить мені на острові, котрий належить іншому" [80, с. 26]. Через півтора року таки з'являється корабель, який завдяки щасливому випадку прямує до Англії, і забирає Сьюзен, Крузо, охопленого черговим нападом лихоманки, і П'ятницю. На борту судна Крузо вмирає, не стільки від лихоманки, яку неодноразово поборював на острові, скільки від "туги, відчайдушної туги", адже "з кожним днем він віддалявся від свого королівства<...>" [80, с. 43]. Вирваний зі свого світу і розміщений у світі йому чужому й ворожому, Крузо помирає.

Згідно із судженнями Сьюзен, топос Англії повинен бути протилежністю острова Крузо й набувати позитивних конотацій. Однак, сама Сьюзен помічає, що їхнє життя в Англії мало відрізняється від життя на острові. Топос Англії вимальовується поступово, завдяки основним локусам, у яких мешкають Сьюзен і П'ятниця. Перший притулок герої знаходять у будинку на Клок-Лейн: кімната Сьюзен розташована на другому поверсі, П'ятниця ж мешкає в підвалі. Дуже символічне розташування господаря і раба, відповідно до їхнього соціального становища, яке Сьюзен так люто відкидає. Покинутий містером Фо будинок на Сток-Ньюїнгтон стає другою домівкою Сьюзен і П'ятниці. Містера Фо розшукують судові пристави, тому Сьюзен зі слугою переховується у цій домівці. Тут їхні дні проходять у напівтемряві, а ночі в пітьмі. Саме будинок Фо стає тим притулком для Сьюзен, де вона й починає писати роман: "<...> я сиділа

за вашим бюро (<...> зараз я за тим самим бюро <...>), дістала чистий аркуш паперу, умочила перо в чорнило – ваше перо, ваше чорнило, я знаю, але якимсь чином, коли я пишу цим пером, воно стає моїм, точно виростає з моєї руки; я написала зверху: "Жінка, потерпіла від аварії корабля. Правда розповідь <...>" [80, с. 66-67] – зізнається в одному з листів до містера Фо Сьюзен. Можна припустити, що, перебуваючи у будинку письменника, узявши його перо, Сьюзен відчуває, як стихія творчості наповнює її, завдяки чому їй тепер так легко даються рядки. Раптово Сьюзен вирішує відправити П'ятницю до його рідної Африки, для чого вони вирушають у дорогу до Бристоля. Шлях англійськими дорогами для двох бідних подорожніх стає випробуванням: вони змушені ховатися в кущах і мокнути під дощем, а для прожитку – продавати книги, взяті з бібліотеки Фо. Останній притулок Сьюзен і П'ятниці – це кімната містера Фо, скромний захисток, залитий сонцем, де письменник ховається від кредиторів. Саме тут за письмовим столом, на аркушах містера Фо, П'ятниця починає писати букву "о". Таким чином, локуси, які належать письменнику, та його творче знаряддя пробуджують писемний потенціал кожного, навіть без'язикового П'ятниці. Можна припустити, що в такий спосіб метафорично зображена місія письменника, який у своїх творах може наділити мовою будь-кого: чи то жінок, голос яких майже не звучав у літературі XVII ст., чи то німого раба, позбавленого можливості говорити.

Постійні подорожі героїні дозволяють вирізнути хронотоп дороги. На думку М. М. Бахтіна, дорога – це "місце, де панують випадкові зустрічі", де можуть перетинатися просторові й часові шляхи всіляких людей (представників усіх станів, віросповідань, національностей, різного віку); це "точка зав'язування і місце здійснення подій. Тут час ніби вливається в простір і тече по ньому (утворюючи дорогу), звідси й така багата метафоризація шляху-дороги: "життєвий шлях", "вступити на нову дорогу" [7, с. 392]. Метафоризація дороги, за М. М. Бахтіним, різноманітна й багатопланова, але основний її стрижень – плин часу. Але в романі "Фо" час ідентифікувати дуже складно. Час –

невизначений (читачеві важко зрозуміти пору року), позбавлений історичності (ми лише здогадуємося про епоху завдяки наявності історичної особистості – містера Фо), він лише маркований такими лексемами, як "наступного дня", "пізніше того дня", "одного разу вранці" тощо.

На своєму життєвому шляху Сьюзен зустрічає Крузо й П'ятницю, історію про яких мріє втілити в романі; майже випадково вона зустрічає містера Фо в Англії, видатного письменника свого часу, ласого до розповідей про усілякі пригоди. Проте, найважливішою стає зустріч Сьюзен із містером Фо, оскільки Фо – єдиний повноцінний співрозмовник, утримувач і провокатор. Зустріч із Фо є переломним моментом у житті героїні, саме тому вона відбувається на сходах: "Йшов дощ (ви пам'ятаєте?), ви зупинились на сходах <...> у той момент я також вийшла на вулицю і зачинила за собою двері" [80, с. 48]. Хронотоп сходів має тотожне семантичне навантаження з хронотопом порогу, який поєднаний з мотивом зустрічі й має сутнісне наповнення хронотопу кризи й життєвого зламу [7, с. 397]. З цієї точки починається одержимість Сьюзен славою, розвивається бажання "увійти в історію", стати персонажем роману, який "поверне їй втрачену сутність", що у творі Дж. М. Кутсі відбувається в буквальному сенсі слова.

Структура шляху, дороги має включати початкову й кінцеві точки, остання з яких, як правило, тлумачиться як мета шляху. З огляду на те, що подорожі Сьюзен, які не мають мети й виявляються безрезультатними, перетворюються на блукання (вона начебто відправляється на пошуки дочки, але коли та її знаходить, нехтує нею; вона намагається відправити П'ятницю до Африки, а вже в самому порту змінює думку; живучи на острові, Сьюзен мріє повернутися до Англії, а прибувши на Батьківщину, ностальгує за островом тощо), перед нами постає образ безцільних мандрів – один з основних образів постмодерністських текстів поряд із лабіринтом, дзеркалом, книгою тощо [26, с. 220]. Цілеспрямовану подорож у романі "Фо" заміщує мотив утечі, який передбачає рух не до чогось (якоїсь мети), а від чогось, що ускладнює визначення його подальшого спрямування. Утікання (біг) має багату й різнопланову

метафоризацію й "часто асоціюється з колом: біг по колу, повернення, оборотність, безцільне блукання" [60, с. 151] – домінуючі структуротвірні образи в романі Дж. М. Кутсі. Нагадаємо, що й композиція роману побудована за принципом кола: закінчивши читати останню главу роману, у якій оповідач пірнає під воду, ми повертаємось до початку твору, де знесилена Сьюзен "зісковзує у воду".

Хронотоп дороги, шляху в тексті долається засобами пересування. У романі "Фо" таким засобом є корабель або його інваріант – човен. Образ корабля постає одним із важливих структурних елементів сюжету роману й має символічне значення. С. С. Аверинцев так розкривав сутність символу: "Смисл символу об'єктивно здійснюється не як наявність, а як динамічна тенденція: він не даний, а заданий. Цей смисл, суворо кажучи, неможливо розтлумачити, зводячи до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити, співвідносячи з наступними символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної якості, але не сягнуть чистих понять <...> смислової структура символу багатопланова й розрахована на активну внутрішню роботу реципієнта" [1, с. 179-180]. І. С. Макарова, вивчаючи еволюцію образу корабля в західноєвропейській літературі, пише: "Образ корабля є одним із найцікавіших у світовій культурі <...> широко представлений у літературі, живописі, архітектурі, музиці і кінематографі, він становить повномасштабний дискурс <...> Здобувши особливе значення в лоні літератури країн Західної Європи, корабель зазнав безліч змін, виступаючи то в ролі тури порятунку людства, то як прогнила посудина, що перевозить на своєму борті дурнів, то як прокляте судно-фатум, біля штурвалу якого стоїть грішник. У кожному епоху на перший план висувався новий корабель, навіть якщо мова йшла про переосмислення класичного образу – на черговому етапі розвитку людського суспільства образ корабля здобував інші якості й властивості, що відображало особливості розвитку свідомості людини, її поглядів на світ і її звичного укладу життя" [48, с. 40]. Таким чином, образ корабля є амбівалентним і символізує як спасіння, так і повну загибель. Саме

такий образ корабля виникає в романі Дж. М. Кутсі, однак негативні конотації образу переважають.

Через учинений бунт на кораблі Сьюзен, висаджена на човен, опиняється на острові Крузо, якого туди занесло внаслідок аварії корабля. Велике торговельне судно рятує героїв з острова й доставляє до Англії. Острів Крузо Сьюзен сприймає як великий корабель, що хитається під час плавання: "хитавиця зберігалась, острів качався, наче він легко розсікав море й нічні блукання <...>" [80, с. 26]. Увесь світ, у тому числі й Англію, Сьюзен уявляє як острів: "<...>Британія теж острів, великий острів" [80, с. 26], "Світ заповнений островами <...>" [80, с. 71]. Виходить, що весь світ – це безліч островів, що гойдаються на хвилях безкрайнього океану, наче кораблі. На сторінках роману Дж. М. Кутсі створено образ світу-корабля, який має багатовікову традицію; він стає відображенням нового сучасного світу, хиткого й ненадійного. У такому світі Сьюзен не відчуває опори, безпеки, справжності й намагається створити власну реальність – історію про себе, і, нарешті, здобути там чітко визначене місце, підтвердити власне існування. Керманичем корабля вона уявляє містера Фо: "Я думаю про вас як про стернового, який керує великим неповоротким домом-кораблем і веде його крізь ночі і дні, вдивляючись уперед, щоб заздалегідь углядіти ознаки шторму" [80, с. 50]. Саме йому Сьюзен віддає функцію створення надійного світу – написання історії – ніби тільки письменникові підвладно приборкати бурхливу стихію океану-творчості. Однак, і Фо, і Сьюзен виявляються неспроможними впоратися з "хаотичним заняттям письменництва", вони – ненадійні митці такого ж хиткого світу. Традиційний образ корабля іронічно переосмислений Дж. М. Кутсі: у творі корабель митця блукає посеред океану, позбавлений будь-яких орієнтирів, а усякі ілюзії і сподівання на спасіння розвінчані. Нам здається, що у вічних блуканнях у романі Дж. М. Кутсі метафорично зображено творчі пошуки митця, а, можливо, і сам процес творчості. Сучасний художник – це вже не той художник, який здатний приборкати світ хаосу й зробити його гармонійним у своєму творінні. Митець

XXI століття – це капітан корабля, якого несе стихія творчості, він лише скриптор, що записує за голосом непізнаного. Остання частина роману підтверджує наші міркування. Побачивши рукопис Сьюзен Бартон, невідомий розповідач занурюється у воду, як у стихію творчості, де видіння картин із попередніх частин роману охоплюють його. Мотив занурення у воду є наскрізним у романі "Фо" і сприймається як занурення в стихію творчості, ототожнюється з творчим процесом – творінням. Таким чином, образ корабля, що блукає водами океану, є символом митця, якого несе нестримна стихія творчості в романі "Фо".

Отже, хронотоп у романі "Фо" має тричастинну структуру, завдяки якій виокремлюються й три сфери художнього світу твору ("світ героїв", світ творчості (письменництва, коментування написаного), світ потоку творчої свідомості). У романі можна виділити два основні топоси, які розкриваються завдяки ізотопам із тотожним семантичним значенням. Будинки (кімнати) письменника (містера Фо) в романі є тими локусами, які мають особливу силу, здатну пробуджувати писемний потенціал кожного (невмілого автора – Сьюзен або навіть без'язикового П'ятниці) – так метафорично зображена місія письменника "наділяти голосом" тих, кого було "позбавлено мови".

Висновки до розділу 2.

Своєрідність наративної організації роману "Фо" визначається його жанровою природою як метароману, оскільки це роман, в якому описується різні аспекти і проблеми написання художнього твору. Метатекстові елементи в романі виявляють, по-перше, неминуче розходження "історії" і "наративу" ("події розповіді" і "події розповідання"); по-друге, через них деконструкції зазнає сама ідея розповісти "правдиву історію".

Кожний персонаж у різні моменти розгортання тексту виступає і наратором, і нарататором й по-своєму актуалізує проблему достовірності розказуваного, самої можливості "правдивої розповіді". Так, Сьюзен

неодноразово повторює, що її розповідь, залишаючись чистою правдою, не передає сутності цієї правди, неминуче втрачає щось найголовніше, приховане в глибинах самого життя, таке, що людина лише інтуїтивно прозирає.

РОЗДІЛ 3.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ В "РОМАНАХ ПРО МИТЦЯ"

3.1. Роман "Елізабет Костелло": митець у перехресних фокусах

3.1.1. Монтаж як основний нарративний прийом у романі

Героїнею роману "Елізабет Костелло" є вигадана письменниця з Австралії, удостоєна літературних нагород і премій. Розповідь про неї в основному зводиться в основному до декількох поїздок-мандрівок із відвідуванням університетів і міжнародних наукових конференцій, де вона виступає з лекціями та доповідями. Багато місця в романі займають і рефлексії з приводу сутності літератури та письменницького ремесла. В центрі сюжету – 2 поїздки Елізабет Костелло: до сина в Америку, же той працює викладачем фізики та астрономії в одному з університетів, і до сестри в Африку, де та очолює в одній із глибинних провінцій католицьку місію.

За своєю нарративною структурою роман "Елізабет Костелло" відповідає виділеним дослідниками трьом сюжетно-композиційним частинам класичної моделі роману з головним героєм митцем. У творі дається, по-перше, біографія письменниці (на початку твору і окремими вкрапленнями в наступних розділах). По-друге, в романі описуються сюжети система персонажів і навіть особливості нарративу творів самої Елізабет Костелло. І нарешті, третє – роман густо насичений рефлексіями і теоретизуванням письменниці з приводу сутності літератури загалом і власної творчості зокрема. Крім того, ті твори Елізабет Костелло, що фігурують в якості об'єктів рефлексії-коментування, також варто розглядати як автономні твори мистецтва, перенесені з власне художньої сфери в літературно-критичну.

Згідно з усталеними поглядами на роман про митця можна говорити, що він з'являється на перетині двох романних типів: роману випробувань (за М. М. Бахтіним) і роману творіння (за Н. С. Бочкарьовою), певні особливості

яких наявні в романі "Елізабет Костелло". Ідея випробування на "художню геніальність і життєву придатність" [6, с. 195] митця набуває досить специфічного втілення в романі. Героїня намагається увічнити себе в часі: "коли я, ця смертна оболонка, помру, то дозвольте мені принаймні жити у своєму творінні" [79, с. 17]. Усе життя Елізабет намагалась зрівнятися з великими митцями, випробовуючи себе на "професійну придатність": "<...> що ж вона робила все своє життя: приміряла себе до майстрів" [79, с. 26]. Однак, як зазначає сама Костелло, доля пожартувала над нею, і замість того, щоб "спочивати на одній полиці" з Карлайлом, Колріджем і Конрадом, її місце виявилось біля Марії Кореллі, письменниці, чия слава затихла одразу після смерті. Так, Елізабет передрікає свою майбутню долю в часі, у вічності. Важливо також відзначити, що Костелло намагається вийти за межі "письменниці одного роману", оскільки її ім'я асоціюється у всіх із твором, що приніс їй славу, – "Будинок на Екклєс-стріт", героїнею якого стає "джойсівська Моллі Блум". Героїня заявляє: "ми не можемо продовжувати паразитувати на класиках вічно <...> ми повинні почати винаходити щось своє" [79, с. 14-15]. Так Елізабет Костелло задає напрям основних тем усіх своїх доповідей: як і що потрібно писати письменникам.

Загалом сюжет роману побудований за монтажним принципом. Його (сюжет) складають невеликі "преамбули" перед вставними текстами, де вказується місце, інколи й час, де читаються лекції, і обставини, що вплинули на письменницю під час вибору теми доповідей. Я. Г. Гудкова вважає, що вставки обрамляються "описами, пейзажними й портретними замальовками", а єдність роману утримується за рахунок тісного зв'язку змісту лекцій і життєвого досвіду героїні [18, с. 166]. Дослідниця також наголошує на необхідності розмежування наративної і художньо-есеїстичної ліній роману, які все ж доповнюють одна одну. Нам здається, що саме взаємозалежність цих двох планів (есеїстичного й романного) організовують складну комбіновану художньо-філософську структуру твору.

Зовнішня композиція роману складається з восьми глав (в оригіналі твір поділений на уроки (lessons)) і постскриптуму – листа леді Чандос. Ці "уроки" мають для всього роману велике значення, і саме слово "урок" отримує додаткове конотативне значення, оскільки свої лекції Елізабет Костелло читає саме в університетах, хоча зрозуміло, що вони не несуть у собі суто навчального змісту. Вочевидь, варто говорити про те, що уроки Елізабет Костелло звернуті загалом до сучасного читача, але в першу чергу адресовані митцям, соратником по письменницькому цеху. Це ще більше доводить гіпотезу про те, що в романі домінує художньо-естетичний вимір проблематики.

Перші шість розділів роману є, власне, лекціями Елізабет Костелло, в яких письменниця ставить різні проблеми, як суто літературознавчі (наприклад, про еволюцію та історичні долі роману як жанру (розділ "Африканський роман"), сутність художніх методів (розділ "Реалізм"), так і суспільно-громадські, зокрема про ставлення до тварин у сучасному суспільстві (розділи "Філософи і тварини", "Поети і тварини"), про роль цензури в літературному процесі (розділ "Проблема зла"). Остання частина роману, яка має назву "Біля воріт", описує щось на зразок потойбічного світу, в якому Елізабет Костелло опиняється перед якимось судом чи експертами, які повинні визначити її подальшу долю (цей своєрідний "рубіж" можна трактувати як Чистилище, відповідно до католицької версії християнської догматики післяземного життя).

Для самої письменниці це місце нагадує твори австрійсько-єврейського письменника Франца Кафки (порівн. : "Стіна, ворота, страж – ніби з Кафки" [79, с. 209]) і фашистськими концтаборами, які вона згадувала у своїх лекціях в перших розділах твору. Гротескні картини світу, в який потрапила Елізабет Костелло, здаються їй сюжетом колись читаної книжки: "<...> барак, з його солом'яними матрацами й лампочкою на сорок ват, ніби взятий із книги, і вся історія із залом суду теж <...> Це все змонтовано заради неї, тому що вона письменниця?" [79, с. 206]. Водночас у неї виникає також думка, що цей світ видається їй "книжно-літературним" через те, що вона як професійна

письменниця вже й не здатна інакше сприймати реальність, аніж крізь призму літератури, художнього вимислу. До того ж, вона відчуває, що в її свідомості реальність і художня вигадка так переплітаються, що їй стає все важче відділити одне від одного. У музиці, яку вона постійно чує, їй вчуваються "фальшиві ноти" [79, с. 206], а в той момент, коли вона оселяється в баракові, до неї приходить думка: "хто може сказати, що вона не грає свою роль?" [79, с. 206]. Навколишній простір стає для Елізабет Костелло театром, де вона почувається "старою комедіанткою" [79, с. 207], відтак вона грає свою роль надто штамповано, а "всі навкруги, здається, приймають кліше" [79, с. 207]. Все це підпадає під неприйнятну для неї категорію літературності, тобто штучності, несправжності. Тому й викликає в неї жорстку реакцію: *"надто літературно!"*.

Якщо вважати світ, описаний у четвертій частині роману, післясмертним існуванням письменниці, то найхарактернішою його ознакою стає саме літературність, а книжки, які складають сутність цього світу, здаються їй "зліпленими краще, аніж вона сама" [79, с. 208]. Письменницю вражає тотальний сумнів, зокрема й у високе призначення і місію "митця та його правди" [79, с. 207].

Отже, й у фінальній частині твору репрезентовано його основну тему – творчість, література, призначення та місія митця, художньо-естетичні взаємини мистецтва і дійсності. Наративна структура роману "Елізабет Костелло" визначається переплетенням трьох планів розповіді: 1) подій та обставин особистого і творчого життя письменниці Елізабет Костелло; 2) автокоментування авторкою своєї творчості і книг інших письменників, включаючи реальних (наприклад, Дж. Кітс, Дж. Джойс, Ф. Кафка) і вигаданих (Емануель Егуду, Пол Вест); 3) потойбічного (можливо, оніричного чи творчо-фентезійного) світу.

3.1.2. Інтертекст у наративі

Доповіді, з якими виступає Елізабет та її колеги по ремеслу, так чи інакше, присвячені літературі: "Що є реалізм?", "Майбутнє роману", "Африканський роман", "Свідчення, замовчення і цензура", навіть у лекціях, присвячених тваринам ("Філософи і тварини", "Поети і тварини"), наявний аналіз художніх творів – дослідження анімалістичних образів у творах Кафки, Рільке, Г'юза, Блейка, Лоуренса, Хемінгуея та інших. Отже, паратекстуальні форми саморефлексії відтворені у назвах глав, які, у свою чергу, є й назвами доповідей. Так, перша глава роману названа "Реалізм", у якій Елізабет під час інтерв'ю висловлює свою думку з приводу реалізму в літературі; у другій частині "Африканський роман" африканський письменник Емануель Егуду читає однойменну лекцію. У главі "Проблеми зла" Елізабет Костелло виступає з лекцією під назвою "Свідчення, замовчення і цензура", у якій вказує на відповідальність письменника за написане. У вставних текстах викладена літературна рефлексія над творчістю реальних письменників, завдяки чому продемонстровано "критичне осмислення художньої практики інших авторів". Кожна доповідь та лекція, які включені до роману, уже самі по собі є формою саморефлексії, адже вони належать героїні-митцю (Елізабет) або персонажам-письменникам (Егуду), які й теоретизують про літературу. Якщо звернути увагу на те, що Елізабет є певним alter ego Дж. М. Кутсі, то ці форми можна вважати авто/само-рефлексивними.

Під авторефлексією у літературознавстві розуміють спрямованість аналітичної думки письменника на специфіку творчості (найчастіше оформлені у вигляді есе), а також спрямована на вивчення створення твору мистецтва активність, а під саморефлексією – іманентну властивість тексту. Оскільки головна героїня – alter ego самого Дж. М. Кутсі, то можна припустити, що думки письменника з приводу творчості вкладені в уста героїні.

У тексті також чимало роздумів про роман та процес творчості: "Роман, традиційний роман <...> це спроба зрозуміти в кожному окремому випадку людську долю" [79, с. 38], "Як історія, роман, таким чином, є вправою на тему минулого <...> Так і відбувається, коли хтось пише" [79, с. 39], "<...> означені речі не є хорошими для читання або письма. Щоб висловити свою думку іншими словами: я [Елізабет] серйозно стверджую, що художник дуже ризикує, наважившись проникнути в заборонені місця, особливо ризикує собою, і, можливо, ризикує усіма" [79, с. 137]. Перед нами твір, у якому розповідається про долю митця та його призначення, про його думку щодо літератури. Весь роман разом із вставними текстами – це процес "осмислення літературою самої себе", а отже, такі включення є проявом саморефлексивного модусу. Також завдяки таким вкрапленням у тексті формується образ читача, з яким розповідач, а разом із ним і автор, намагається вступити в діалог, спонукає реципієнта замислитись над процесом творчості. Таким чином, у романі особливо помітним стає комунікативний аспект, адже текстові механізми спрямовані на виокремлення образу читача, хоча автор і не звертається до свого адресата безпосередньо.

Вибір метаоповіді як саморефлексивного наративного модусу для роману "Елізабет Костелло" відповідає художньо-естетичній задачі, яка випала розповідачу – написати біографію видатної, хоча й вигаданої письменниці. Наратив розповідача тісно пов'язаний із наративом головної героїні. Разом зі зміною ступеня "виявленості наратора" в романі змінюється й стилістика: метаоповідь перших частин роману замінюється саморефлексивною розповіддю. На початку твору присутність розповідача помітно відчувається завдяки його в усьому обізнаній позиції та "вторгненням" ("метаоповідним фразам"), що демонструють його повну владу та контроль над текстом, а от наприкінці роману "наявність" наратора слабшає. По-перше, наратив більше не "переривається" ані метакоментарем, ані "вторгненнями". По-друге, точка зору розповідача прикріплюється лише до Елізабет, що значно звужує коло зображення подій.

Подібні зміни відбуваються і в "наративах" Костелло: на початку роману лекції Елізабет демонструють чітку позицію письменниці, мають впевнений тон, а думки викладені послідовно й логічно. А от в останній частині роману – "Біля воріт" – головна героїня виявляє хиткість своїх переконань, а можливо, і їхню відсутність. До того ж, намагаючись написати "заяву про переконання" або "сповідь" [79, с. 212], Елізабет починає з опису свого дитинства й раптово переходить на абстрактні роздуми про жабок. Так, вона втрачає контроль і слідує "голосу невидимого", який вона чує саме сьогодні [79, с. 210]. Отже, можна констатувати, що єдність тексту, "складання" роману з окремих лекцій, забезпечує не лише зовнішній сюжет (Я. Г. Гудкова вважає, що зміст лекцій у романі пов'язаний із життєвим досвідом героїні), а й сам спосіб нарації. Завдяки відповідності "основного" тексту і "вставних", можна говорити про "динаміку", або радше "зміну тональності" оповіді: Елізабет розчарована в собі як письменниці і разом із розповідачем все більше втрачає владу над текстом.

В останній частині роману "Біля воріт" Елізабет Костелло заявляє на суді: "<...>Я пишу, що чую. Я – секретар невидимого <...> це моє покликання: секретар диктування" [79, с. 199]. Так у романі відтворена одна з провідних концепцій постструктуралізму, а саме концепція "смерті автора". Як Елізабет наприкінці роману визнає свою вторинність щодо текстів, так і розповідач наче втрачає контроль над твором і слідує правилам, які нав'язує йому сам текст. Розповідач змальовує "гуртожиток" для тих, хто не пройшов ще крізь ворота, як концентраційний табір Третього Рейху, про який Елізабет говорила в лекції "Філософи і тварини". Містечко, у якому перебуває героїня, нагадує топоси, притаманні творчості Кафки: "(Стіна, ворота, вартовий – прямо з Кафки" [79, с. 209]. Саме до текстів Кафки Елізабет досить часто звертається у своїх лекціях на початку роману.

Роман Дж. М. Кутсі насичений численними інтертекстуальними референціями: від явного цитування до імпліцитних алюзій і ремінісценцій. Головна героїня роману "Будинок на Екклс-стріт", який приніс всесвітню

популярність Елізабет Костелло, є точковою цитатою – ім'ям героїні Моллі Блум з "Улісса" Дж. Джойса. Елізабет, читаючи свої лекції й доповіді, цитує текст Ф. Кафки "Звіт для Академії" і "Подорожі Гуллівера" Дж. Свіфта, рефлексує над віршами Р. М. Рільке і Т. Г'юза. У радіоінтерв'ю "Письменник за роботою" Елізабет Костелло, обговорюючи жіночі образи Д. Лоуренса, Т. Харді, Л. Толстого і, звичайно, "Джойсівської Моллі", які вийшли з-під пера авторів-чоловіків, говорить про необхідність змінити погляд на призначення жінки в цілому. Рясне цитування в романі, на нашу думку, пов'язане, у першу чергу, з вибором образної системи: головна героїня роману – художник, письменниця, яка розмірковує про питання літератури.

Особливо значущими для розуміння тексту є саме імпліцитні алюзії та ремінісценції. Так, на початку роману оповідач говорить про Джона – сина Елізабет: "Він буде її зброєносцем. Вона буде його лицарем. Він буде захищати її так довго, як зможе. Він допоможе одягнути їй обладунки, посадить на коня, приставить до руки щит, вручить спис і відступить убік" [79, с. 7]. Оповідач ніби відсилає нас до лицарського роману, у якому Елізабет, розчарована життям дама похилого віку, асоціюється з "лицарем сумного образу". Ремінісценція у цьому випадку є відсиланням до роману М. Сервантеса "Дон Кіхот" і розширює межі інтерпретації тексту. Подібно Дону Кіхоту Елізабет протистоїть усьому світу, який не здатний прийняти її й зрозуміти хід її думки. Вона стурбована тим, що відбувається у світі (вбивства тварин, насильство, жорстокість) і торкається всіх актуальних тем сьогодення у своїх доповідях, однак, порівнюючи птахофабрики з концтаборами, а вбивство тварин з винищенням євреїв фашистами, вона викликає явне невдоволення публіки. Костелло наодинці бореться зі злом, як великий ідальго боровся з гігантами-вітряками, але лише вона бачить це зло, інші ж люди живуть у реальності й сприймають вбивство тварин як природний порядок речей.

У романі М. Сервантеса вигаданий світ, у якому живе Дон Кіхот, не збігається з реальним життям. "Дон Кіхот творить своє життя, розіграє

власний спектакль, – який є в його очах життям і стає для нього набагато більш реальним і справжнім, ніж навколишня дійсність" [79, с. 13-14]. Виходить своєрідна гра життя з літературою: література (лицарські романи), яка переростає у життя, і життя, яке стає літературою (роман Сервантеса). Створюється абсолютно постмодерністський ефект, який дозволяє зазирнути в безодню культурної реальності. Художній світ у романі "Елізабет Костелло" будується подібно: література – це життя героїні, а життя Елізабет буде відображене в літературі – її творіннях. Однак ефект перетікання реальності в літературу в романі Дж. М. Кутсі відбувається інакше: в заключній главі роману "Біля воріт" героїня заявляє, що вона письменниця, яка писала під іменем Костелло, що вона "лише наслідує, як сказав би Аристотель" [79, с. 194]. Так Елізабет намагається довести, що її твори відображають реальність, а трохи згодом заявляє, що це місто, де вона перебуває, "не більш реальне, ніж вона сама, але, напевне, і не менше" [79, с. 195]. Елізабет помічає красу світу, нехай навіть якщо він – "це тільки подоба". Так героїня підкреслює свій статус "вигаданості", усвідомлюючи, що вона перебуває в художньому ірреальному світі. Таким чином, Елізабет губиться в цій дзеркальності, де все злито воєдино: реальність і художній світ, життя і література. Якщо Дон Кіхот використовує саме літературні коди лицарських романів для "прочитання" навколишньої дійсності – прочитання, з його точки зору, абсолютно адекватного, то Костелло – письменниця ХХ століття, свідомість якої будується за принципом інтертексту, вбирає увесь відомий їй "простір культури". З огляду на свою професію, вона заявляє: "Я дотримуюся точки зору тільки тимчасово <...> я змінюю свої переконання <...> залежно від своїх потреб" [79, с. 195]. Можна зробити висновок, що Елізабет мислить у межах літератури й сприймає життя за допомогою кодів світової літератури, асоціюючи себе то з Червоним Пітером Ф. Кафки, то із "Секретарем невидимого" (вислів, запозичений, за її ж словами, у поета Чеслава Мілоша).

Ремінісценцією на роман Сервантеса є і саме переконання Костелло щодо ілюзорності реальності. Героїня говорить: "був час, коли ми вірили, що ми могли

сказати, хто ми є. Тепер ми всі – актори, що програють свої ролі" [79, с. 19]. У романі М. Сервантеса в розмові Санчо і Дона Кіхота у XII розділі другого тому виникає паралель "життя – театр", коли Дон Кіхот розмірковує про те, що в театрі відбувається те саме, що і в житті, і хоч кожен із нас грає свою роль, коли настає розв'язка, тобто коли закінчується життя, усі стають рівними [58]. Безумовно, висловлювання Елізабет про життя як театр викликає також асоціації з монологом Жака з комедії "Як вам це сподобається" В. Шекспіра, а відповідно, є алюзією. Таким чином підкріплюється ідея уподібнення життя театру, де сама ж Елізабет змушена грати роль, виступаючи перед "глядачем" із доповідями, хоч їй у її віці "гра" – вже тягар.

Отже, роман "Елізабет Костелло" є гіпертекстом, якому притаманна транстекстуальність, оскільки він ґрунтований на відношеннях похідності й побудований за принципом інтертексту. Головним паратекстом є назва роману, який задає основний напрям назвам глав, що походять від назв лекцій і доповідей Елізабет Костелло. Так, усі паратексти – назва роману, назви глав і вставних текстів, сприяють актуалізації смислової домінанти тексту – роману про митця. Найчастіше типи взаємодії текстів мають взаємопроникність, тому паратекстуальність у романі Дж. М. Кутсі тісно пов'язана з гіпертекстуальністю, яка спрямована на пародіювання реалістичного роману. Завдяки есеїстичним вставкам (доповіді, лекції, листи) у роман "Елізабет Костелло" проникають елементи non-fiction, що свідчить про наявність "діалогу жанрів", який, у свою чергу, є прикладом архітекстуальності. Метатекстуальність у романі проявлена у внутрішньотекстовому коментуванні й пов'язана з суб'єктивним чинником (фактором суб'єкта мовлення та його ставленням до сказаного). Крім цього, унаслідок наявності в коментарі цитацій, слід говорити про інтерференції між метатекстуальністю та інтертекстуальністю. Роман "Елізабет Костелло" насичений численними інтертекстуальними референціями (явними цитаціями й імпліцитним алюзіями та ремінісценціями), що розширює діапазон інтерпретації тексту. Рясне цитування в романі пов'язане з вибором образної системи: головна

героїня – письменниця, яка розмірковує про теоретичні питання літератури. Імплицитні ремінісценції в романі відсилають до твору М. Сервантеса "Дон Кіхот" і сприяють більш глибокому розумінню тексту. В обох романах відтворено постмодерністський ефект дзеркальності, своєрідна гра життя з літературою: література, яка переростає в життя, і життя, яке стає літературою. Однак у романі Дж. М. Кутсі процес перегікання життя в літературу завершується тим, що героїня наділяє себе статусом "вигаданості" та вважає себе частиною художнього ірреального світу. Подібно до того, як Дон Кіхот використовує літературні коди лицарських романів для "прочитання" навколишньої дійсності, Елізабет мислить у межах літератури та сприймає життя за допомогою кодів світової літератури. Паралель "життя-театр" знаходить своє відображення як у романі М. Сервантеса, так і в романі Дж. М. Кутсі і підкріплюється алюзією на комедію В. Шекспіра, репродукуючи ідею уподібнення життя театру.

Таким чином, роман "Елізабет Костелло" характеризується "оголенням прийому", що підкреслює "штучність" створення художнього твору. Роман насичений "метанаративними фразами", які розривають оповідь і не дають читачеві впасти в ілюзію достовірності, постійно нагадуючи йому, що перед ним – авторський конструкт. У романі чітко виокремлюється метарефлексія, що вказує на свідоме формування тексту автором, та впливає на організацію тексту: кордони між рівнем описування подій та їх коментуванням зникають, а межі між наратором та персонажем, чия точка зору подається, легко перетинаються без усіляких письмових позначень.

3.2. Особливості наративної структури роману "Володар Петербурга"

3.2.1. "Точка зору" персонажа як чинник його наративної організації

Роман "Володар Петербурга" дослідники найчастіше відносять до поширеного в постмодерністській літературі жанру фікційної біографії [див., напр., 33]. Фабульна основа твору доволі проста. Події відбуваються восени 1869 року в Петербурзі, куди приїздить, як стає зрозумілим лише згодом, "Достоевський" (далі, задля розрізнення Достоевського-емпіричної особистості і Достоевського-персонажа роману Кутсі, коли говоримо про останнього, пишемо його прізвище в лапках). Він має на меті з'ясувати обставини трагічної загибелі свого двадцятидвохрічного пасерба Павла (Ісаєва), якого він щиро й гаряче любить, маючи його для себе за справжнього сина, відвідати могилу і забрати речі й папери Павла з винаймуваної ним квартири. "Достоевський" зупиняється на тій самій квартирі, знайомиться і швидко входить у любовні стосунки з власницею помешкання Анною Сергеевною Коленкіною, свідком чого стає її донька підліткового віку Матрьоша. "Достоевський" декілька разів відвідує поліцейський відділок, де дізнається, що його син мав відношення до діяльності терористичного угруповання "Народна розправа", очолюваного Нечаєвим, веде довгі розмови на політичні й літературні теми зі слідчим Максимовим, зокрема на матеріалі записів у щоденнику й літературних спроб пасерба, досі йому невідомих. Потім протагоніст зустрічається з Нечаєвим, з яким також часто дискутує з приводу соціально-політичної ситуації в Росії і стосунків між "батьками" і "дітьми". Розмови з Нечаєвим накладаються і специфічно відбиваються у стосунках "Достоевського" з Анною Сергеевною і Матрьошою. Внаслідок цих подій і напруженого осмислення протагоністом всього того, що йому і відкривається, й

актуалізується з власного минулого, започатковується новий роман, в якому вгадується роман "Біси" і його центральний персонаж Ставрогін.

Уже те, що головним героєм роману "Володар Петербурга" є "Достоевський", неминуче включає художній дискурс твору в широке поле інтертекстуальності. Дослідники роману (точніше, автори спорадичних відгуків на нього, почасти полемічних, особливо в російській періодиці та в Інтернет-мережі (див., напр., [8; 24]) говорили про те, що Кутсі вільно реконструює початковий момент творчої історії "Бісів" і на цьому ґрунті вибудовує індивідуально-авторський міф про російського письменника, надто далекий від "справжнього" Достоевського. Реакція на цей міф у російському культурному й власне літературному середовищі була, м'яко кажучи, неоднозначною.

Попри всі застереження, що робляться авторами відгуків щодо незаперечного "права" письменника на "своє слово" про Достоевського, оцінки роману в основному зводяться або до його "непереконливості", або ж до того, що твір Кутсі "як всякий сміливий експеримент, заслуговує на увагу" [13].

Важко не погодитися з думкою Александра Беззубцева-Кондакова [8], що "розмірковувати про те, наскільки Достоевський з роману Кутсі близький до реального образу письменника – справа невдячна й непотрібна"; водночас, коли у цій загалом цікавій і глибокій статті про творчість південно-африканського нобеліата встановлюється "найважливіше" у романі ("відтворення атмосфери, в якій живуть герої Достоевського, ввести своїх героїв у світ "підпільних людей"...") [8]), то з таким звуженням "надмети" автора роману вже важко погодитися. Так само спонукає до дискусії і думка критика про те, що Кутсі "створив типово постмодерністський роман, побудований за принципом *спогаду про текст*" [Там само; курсив автора – М.Д.].

Ігор Волгін, знаний дослідник життя і творчості Достоевського, декілька разів згадував про роман Кутсі, називаючи його "талановитою" книжкою (таку оцінку слід, скоріше, вважати, як мінімум двозначною, тим паче, що переказ роману Волгіним просякнутий іронічними зауваженнями, що надто спрощують деякі, тільки на перший погляд "фривольні" епізоди твору, як-от "рисует любовные эпизоды с дотошностью неопита", "Федор Михайлович как порядочный человек вежливо предлагает Анне Сергеевне прижить с ним ребенка"; "Мучительное сожительство будущего автора "Бесов" с Анной Сергеевной <...> носит, так сказать, чисто служебный характер" etc.). На думку Волгіна, "весь пафос "Осені в Петербурзі" — в намаганні художньо відтворити обставини, які *могли б* передувати появі великого роману..." [13; курсив автора. – М.Д.]. Безперечно, відтворення таких обставин було дуже важливим для Кутсі, однак, навряд чи до цього можна звести "пафос" роману. Крім того, пафос (чи то пак, іронію) Волгіна можна було б беззастережно підтримати, якби роман належав до літератури типу "Ім'ярек без тайни", "Ім'ярек без штанів", але ж це зовсім не так...

Особливо жорсткою була реакція Павла Фокіна, автора книжки "Достоевский без глянца" (і цілої серії біографій російських митців із таким формулюванням). У ній Фокін відносить роман Кутсі до книг, автори яких є "духовними мародерами, для яких *чудо* є зовсім не чудом, а лише сюжетом для поганого анекдоту..." [68].

Торкаючись інтертекстуальної складової "Володаря Петербурга", дослідники найчастіше говорять про роман "Біси" (в романі також часто прямо згадуються або алюзивно ремінісціюється ціла низка творів російського класика – "Бідні люди", "Злочин і кара", "Нотатки з Мертвого Дому", "Нотатки з підпілля"). Безперечно, "Біси" – основний претекст роману Кутсі, однак не менш важливо сказати про ті інтертекстуальні джерела твору, які не є такими очевидними і стосуються більшою мірою навіть не творчості

Ф.М. Достоевського, а її критичної рецепції в західній художньо-естетичній думці.

У теорії інтертекстуальності й у практиці аналізу різних художніх текстів, закорінених на міжтекстових стратегіях письма, вже стало аксіоматичним, що для багатьох сучасних письменників претекстовими джерелами можуть бути не лише художні твори того чи того автора, але й, по-перше, обставини біографії даного автора, а по-друге, пов'язаний із його творчістю науково-критичний дискурс. У випадку з "Достоевським" роману "Володар Петербурга" маємо саме такий підхід.

У романі взаємодіють різні інтертекстуальні складники на різних рівнях тексту. По-перше, в ньому багато представлений біографічний інтертекст Достоевського, розімкнутий у минуле (а частково й у прогностичне майбутнє) щодо центрального епізоду твору. У романі згадуються або алюзивно подаються обставини смерті батька "Достоевського", перебування в гуртку Петрашевського, громадянська страта, каторга і життя засланцем у Семипалатинську та ін.

По-друге, в романі розгорнуто цілий комплекс проблемно-тематичних мотивів Достоевського: релігійні пошуки і сумніви, духовна роз'єднаність людей і пошуки взаєморозуміння, гріх і сумління, конфлікт батьків і дітей, безумство й гординя, біснування й падіння, підпілля і двійництво, зрада і відступництво, вседозволеність і відплата (див. про це детальніше у підрозділі 3.2.2). Як відомо, у Достоевського був задум написати твір, в якому всі ці проблеми були б узагальнені в образі "великого грішника", і сам цей образ мав увібрати риси героїв усіх його попередніх романів. З високою вірогідністю можна стверджувати, що Кутсі був знайомий із цим задумом, оскільки про нього пише Джозеф Френк у праці, яку Кутсі в реферативному огляді для *The New York Review of Books*. оцінив як "тріумфально успішну"⁷.

По-третє, на власне стилістичному рівні інтертекстуальність проявляється в насиченні твору поетико-стильовими елементами, що

відсилають до Достоевського. Це – і діалогізація наративу, й актуалізація деталей "закритих хронотопів", й багата онірична парадигма з органічними переходами зі сну в реальність і, нарешті, загальна стильова тональність твору, наближена до мовлення XIX ст.

Визначення наративного типу й модусу в романі "Володар Петербурга" становить певну складність. Із перших же рядків твору перед нами постає розповідь від третьої особи, що розповідає про приїзд героя-Достоевського до Петербурга. Важливо відзначити, що цей оповідач не віддалений від подій у тексті ні в просторовому, ні в часовому плані, що підтверджується вживанням теперішнього часу: "<...> візник натягує поводи", "мандрівник розглядає будівлю <...>" [81, с. 1] тощо. У тексті постійно фіксуються часові й просторові координати ("удень він повертався на Свічну <...>" [81, с. 18], "Об одинадцятій за його годинником він без попереднього нагадування виходить із кімнати" [81, с. 24], "О десятій він на місці зустрічі біля Фонтанки" [81, с. 114] тощо).

Досить часто розповідь від третьої особи переривається внутрішньою промовою героя-Достоевського, яка на письмі не завжди графічно відображається: у кімнаті Анни Коленкіної "він знаходить загорнуту в червоний вельветин фотографію молодої Анни Сергеевни з чоловіком <...> Яким міг бути шлюб для цієї сильної, похмуро-красивої жінки?" [81, с. 70]; потрапляючи під зливу, "він ховається в якомусь під'їзді <...> він легко застуджується. Так, як і Павел, із самого дитинства. Цікаво, чи хворів Павел, поки жив у неї?" [81, с. 115] і т. д. Таким чином, наратор у романі конструюється непослідовно, його образ коливається, завдяки чому змінюється й рівень "виявленості наратора" [73, с. 38], присутність якого то чітко відчувається, то слабшає, оскільки він повністю зливається з героєм-Достоевським.

Роман "Володар Петербурга", у першу чергу, це метатвір, оскільки він проблематизує співвідношення реальності і фіктивності та привертає увагу

до своєї штучності [113, с. 2]. У творі зображуються події, які, заломлюючись у художній свідомості письменника, стануть основою сюжету його нового роману, – може, навіть того самого, який ми читаємо. Заяви героїв про свою подібність із книжковими персонажами у творі демонструють деяку штучність: герой-Достоевський, замислюючись над власною поведінкою, каже: "поводжусь, як персонаж у книзі" [81, с. 27], а в розмові з Нечаєвим стверджує, що "його місце в цьому оповіданні інше"; Максимов після закриття справи Павла повідомляє протагоністу: "я припинив існувати, так само як і персонаж у книзі, можна сказати, припиняє існувати, як тільки закрити книгу" [81, с. 147]. Таким чином, герої ніби підкреслюють свій статус "вигаданості", "книжковості", "створеності".

3.2.2. Мотиви творчості Достоевського в романі

Поняття мотив може трактуватися розширено, як, наприклад, у роботі Б.М. Гаспарова, який вважає, що "... в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее; единственное, что определяет мотив, - это его репродукция в тексте" [15].

Інше трактування мотиву як основної одиниці сюжету представлено в роботах Ю.В. Шатіна, який розглядає мотив "як певне співвідношення мотивеми, самого мотиву й алломотиву" [72]. У сучасних дослідженнях категорія мотиву отримала детальне розроблення. Згідно з дихотомічною теорією мотиву, "природа мотива дуалістична и раскрывается в двух соотнесенных и структурно противоположных началах. Первое представляет собой обобщенный вариант мотива, взятый в отвлечении от его конкретных фабульных выражений. Другое начало, напротив, дано как совокупность вариантов мотива, выраженных в конкретных фабулах" [72, с.30].

У літературній практиці традиційні мотиви можуть бути розгорнуті в цілі сюжети, а традиційні сюжети, навпаки, згорнуті в один мотив. Згідно з визначенням І.В. Силантьєва, "мотив - это а) эстетически значима повествовательная единица, б) интертекстуальный в своем функционировании, в) инвариантен в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях" [58, с. 9-10]. Як зазначає Ю.В. Шатін, "стоит только обратиться к глубинной семантике сюжетов новой русской литературы, и там мы обнаружим трансформации архетипических схем, реализующих генетически заложенные в них значения" [72, с.30].

У романі "Володар Петербурга" розгорнуто цілий комплекс проблемно-тематичних мотивів Достоевського: релігійні пошуки та сумніви, духовна роз'єднаність людей і пошуки взаєморозуміння, гріх і сумління, конфлікт

батьків і дітей, безумство й гординя, біснування й падіння, підпілля та двійництво, зрада й відступництво, вседозволеність і відплата. Як відомо, у Достоєвського був задум написати твір, у якому всі ці проблеми були б узагальнені в образі "великого грішника", і сам цей образ мав увібрати риси героїв усіх його попередніх романів.

У романі "Володар Петербурга", головним героєм якого є Федір Достоєвський, який намагається розгадати загадку таємничої смерті свого пасинка, простежується одвічний конфлікт батьків і дітей. Старше покоління, представником якого є протагоніст Достоєвський, протиставляється в романі агресивній силі молодих терористів-нечаївців. Головний герой розглядає проблему батьків і дітей крізь призму взаємних ревнощів. Сини прагнуть власності та достойного ставлення батьків, батьки заздять почуттям, пристрасті, енергії молодих. З цих ревнощів народжується революція.

Усі пригоди та думки головного героя об'єднує мотив смерті, скороминучості життя й старості. Молодість зображена в романі як чистота та добро, старість - як багнюка й підлість. Головний герой переживає старіння, і цей процес відчувається дедалі більше після звістки про смерть Павла Ісаєва. У Достоєвського з'являються думки про те, що початок старості приходить разом із відчуттям закінчення власного буття. У нього з'являються думки про розбещення юної Матрьони, що назавжди може отруїти її страхом. Такі думки можуть з'явитись лише в старій людині, яка відчайдушно заздрить дівочій юності та експериментує з власною розбещеністю.

Особливо важливе місце в ряду "мотивів Достоєвського" у "Володарі Петербурга" займає мотив двійництва. Як і в Достоєвського, тут він представлений у двох варіантах: внутрішнього роздвоєння та наявності прихованих подібностей між персонажами. Головний герой у романі Кутсі постійно переживає відчуття розколотості свого внутрішнього світу, що увиразнюється, зокрема, в образі надтріснутого дзвона ("Я розколотий. Кому

потрібен розколотий дзвін..."). Його уява, як сказано в романі, "не ведає пределов" і постійно продукує різноманітні химерно-фантазмагоричні видіння, як-от щур, що тут-таки викликає асоціацію зі слідчим Максимовим, "демониця-богиня", яка витягує сім'я з померлого бога Шіви; волова голова, троль, що набувають рис Нечаєва, та інші. Двійництво, розколотість героя дає йому змогу поглянути на самого себе збоку. Ситуацію біля могили пасинка, на яку він падає ниць, герой сприймає як спектакль [81, с. 14]; вдягнувши одяг Павла, Достоєвський відчуває себе посміховиськом [81, с. 25]; у розмові з Анною Сергіївною про Павла протагоніста переповнюють емоції, тому, для того, щоби стримати їх, він насміхається над собою: "веду себе як персонаж із книжки... але й насміхатися над собою не допомагає..." [81, с. 35]. Тож герой відсторонюється, дивиться на свої дії збоку, наче не розуміючи їхнє значення. Внутрішня, психологічна роздвоєність Достоєвського базується на незадоволенні та несприйнятті самого себе саме як батька, який не зумів вберегти своє дитя від загибелі. Такий стан героя приводить до появи психологічного двійника, тому він бачить себе як незнайомця, як підробку: "... он сам в ванной комнате на Лерхенштрассе, подстригающий, глядя в зеркало, бороду <...> лицо поглощенного делом человека в зеркале кажется лицом незнакомца..." [81, с. 13-14]; "... ныне, глядя на себя в зеркало, он видит лишь убогий подлог, а за ним - нечто украдчивое, похабное, нечто такое, чему место за закрытыми дверьми..." [81, с. 19]; "мельком он видит в зеркале туалетного столика себя <...> он мог бы принять себя за чужого..." [81, с. 300], після чого героя не покидає відчуття "что в комнате присутствует кто-то еще: если не полнокровный человек, то сколоченное из палок существо, пугало в старом кафтане..." [81, с. 300]. У кінці роману двійник, який раніше з'являвся лише у відображенні в дзеркалі, перебуває в кімнаті: "фигура, сидящая напротив ... не вызывает в нем никаких ощущений..." [81, с. 302-303]. У моменти, коли герой усвідомлює свою темну сторону, він наче занурюється в інший світ, звідси впливає не

менш важливий мотив у творі західного письменника - мотив хвороби. Докладно описаний, так би мовити, "зсередини", з огидними фізіологічними подробицями напад епілепсії: "... его охватывает чувство падения в бесконечную черноту" [81, с. 91]; "провалы в пустоту - словно смерч вырывает малый кусок его жизни, не оставляя даже воспоминаний о мраке, в котором он побывал" [81, с. 89].

У російській літературі, як і в слов'янській міфології, мотив води здебільшого є літературним носієм пізніх семантичних пластів, тобто вода найчастіше виступає як символ початку очищення в рамках падіння-воскресіння. Приклади такого роду можна знайти в Достоевського. У романі "Злочин і кара" мотив води з першого моменту його появи в тексті поєднується з ідеєю вбивства: Раскольников підходить до будинку старої лихварки, який однією стіною виходить на рівчак. Далі цей мотив рухається наче хвиля, яка то зближує з ідеєю вбивства, то віддаляє від неї. Вода, безумовно, притягує Раскольнікова. Достоевський, кажучи про перший порив героя кинути вкрадені речі у воду, двічі підкреслює, що ідея ця прийшла до нього "уві сні, в маренні", тобто це був поштовх, що йшов із підсвідомості.

Кутсі також використовує мотив води, який неодноразово зустрічається в романі "Володар Петербурга". Описи води допомагають створити гнітючу атмосферу падіння душі головного героя: "Лед почти уж сковал воду, осталась лишь неровная полынья посередине реки. Чего там только нет, подо льдом! Весенний паводок делает явными немало преступных тайн, выставя на свет божий ножи, топоры, окровавленную одежду. Если не хуже. Убить человека легко, куда труднее избавиться от останков"; "Черная вода лениво течет под мостом, мелкие волны плещут о разломанную, обросшую сосульками корзину"; "При каждом из них рот заполняет вода, каждый произнесенный им слог заменяется слогом воды. Он все грузнеет, грузнеет, и, в конце концов, грудь его начинает взрывать донный ил" [81]. У романі "Злочин і кара" Раскольников долає тягу до води зусиллям свідомості, але

мотив води продовжує існувати у вигляді марення, втрати свідомості. Таким самим способом Кутсі зображає хворобливий стан героя, постійно підкреслюючи та повторюючи слова "безпам'ятство" та "забуття".

Найбільш важливими мотивами, що складають цілісну проблемну картину роману, можна виділити мотиви падіння, гріха та відплати. Варто зазначити, що вони тісно переплетені з мотивом релігійних пошуків і сумління. Постійні пошуки себе, розмірковування щодо своєї гріховності та спокути гріхів, думки про відплату та бажання виправдати себе притаманні й головному герою роману "Злочин і кара", і протагоністу Достоевському в романі "Володар Петербурга". Сини в прозі Достоевського (Раскольніков, Ставрогін, Долгорукий, брати Карамазови) відриваються від батьків разом із відходом від Бога, і для багатьох із них повернення назад неможливе. Автор розумів православну догматику, знав, що любов Бога безмірна до грішників, блудних синів, але немає жалості до гріхів, породжених людською природою, тому категорія гріха невіддільна від буття людини, а мотив гріха - від онтології художнього простору Достоевського.

Мотив гріховності в романі "Володар Петербурга" реалізований сповна та представлений читачеві у формі роздумів головного героя. Розуміючи, що потаємні бажання занурюють його дедалі глибше у гріховність, Достоевський багато розмірковує над Божою карою та відплатою за вчинений гріх: "Это мгновение из тех, в которые он обращается в тонкого ценителя подобных картин, в сластолюбца. Из тех, за которые он будет проклят"; "Это покушение на невинность ребенка. Поступок, за который ему не будет прощения. Совершив его, он преступил порог. Теперь Бог обязан заговорить, долее молчать Он не посмеет. Развратить ребенка - то же, что совершить насилие над Богом. Лукавый способ, к которому он прибегнул, это западня - щелчок, и Бог в капкане" [81].

Кутсі зображає душевні поривання протагоніста Достоевського, який теж через різні обставини занурюється у хворобливий стан, розуміючи й

водночас не розуміючи свої бажання та дії, що знову ж таки свідчить про наявність мотиву двійництва: "Он сознает, что делает. И в то же время это состязание в коварстве между ним и Богом ведется им вне пределов собственной личности, возможно, и вне пределов души. Сам он стоит в стороне и следит за тем, как он и Бог кружат друг против друга"; "Он должен спать, и если он должен спать, то может ли Бог осудить его, спящего? Бог должен спасти его, ничего иного Богу не остается. Однако улавливать Бога в тенета таких рассуждений - значит бросать Ему вызов и святотатствовать" [81]. Герой часто розмірковує над тим, яка його чекає відплата чи можливе спасіння душі. Кутсі керується філософією Достоевського, митця, який свято вірив у покаєння. Тому в романі присутній мотив відплати, яка розглядається нами в аспекті Божої розправи. Доцільно розглянути поняття злочину та кари, які несуть у собі сталу константу - гріх і розправу. Роман "Злочин і кара" говорить сам за себе, а Дж.М. Кутсі вкладає той самий сенс у уста головного героя, який чітко усвідомлює, що після гріха прийде неминуча розправа: "Если так суждено, если в этом истина и путь к воскрешению, он готов это сделать. Он откажется от всего и, следуя за тенью, войдет, нагой, как младенец, в самые врата ада" [81].

Невід'ємною частиною розправи автор бачить постійне страждання, яке трансформується в каяття. Порівняймо це поняття в центральних героїв Достоевського та Кутсі. У героїв першого каяття як такого немає, це лише усвідомлення своєї "гріховної неспроможності"; сповідь у догматичному розумінні відсутня, а спроби виглядають ніби виклики Богу (сповідь Раскольнікова Соні, Ставрогіна - Тихону, Дмитра й Івана Карамазових - Альоші); що стосується спокути, то герої стають на цей шлях без кінцевого подолання.

Герой Кутсі, навпаки, готовий страждати, проте виникають питання про його справжнє каяття, оскільки він розумів, що коїть. А втім, Достоевський Кутсі хоче страждати, сподіваючись, що це принесе відчуття

покаяння: "К несчастью, я приехал сюда не для того - не для того, чтобы оградить себя от страданий.

- Федор Михайлович, ну зачем вы себя так терзаете? Я хочу сказать, что очутился здесь, в России, в том времени, в котором мы с вами живем, не для того, чтобы прожить жизнь не страдая" [81]. Залишається відкритим питання: чи є страждання невід'ємною частиною життя або ж зворотною стороною вседозволеності? Відповідь на це питання криється і в романах Дж.М. Кутсі, тому доцільно говорити про потребу в подальшому дослідженні його творчості.

Реалізовані в романі мотиви гріховності, відплати та сумління можна розглядати як похідні від мотиву духовного падіння. Цей мотив детально виражений у романі Достоевського "Злочин і кара". Варто лише згадати теорію Раскольнікова, згідно з якою все людство ділиться на дві категорії людей. Є люди, які приймають будь-який порядок речей, - "твари дрожащие", і є люди, які сміливо порушують моральні норми та громадський порядок, - "сильные мира сего". Створивши теорію, Раскольніков пориває і з людством, і з Богом. Сам факт вбивства - це вже відкритий прояв "бунту" проти моральності. Автор докладно, натуралістично описує, як Раскольніков точно наосліп б'є по голові стару та грабує її. Це зроблено для того, щоб читач гостріше відчув жах скоєного й усвідомив ту моральну прірву, яка поглинула героя.

Духовне падіння відбувається і з героєм роману Кутсі. Автор неодноразово підкреслює поступовий занепад людської душі та моральності, використовуючи для цього мотив падіння. Упродовж усього роману трапляється слово "падіння", щедро приправлене метафорами та епітетами. Розглянемо кілька прикладів: "Он может кричать в постыдном падении своем, взывая к Богу или к жене о помощи. Он может также отдаться падению, отвергнуть хлороформ ужаса или утраты сознания и вместо того вглядываться и вслушиваться, ожидая мгновения, которое может и не

наступить - тут он не властен, - когда из тела, рушащегося во тьму, он обратится в тело, в самом сердце которого и совершается это падение, в тело, которое в себе самом содержит и падение свое и свою тьму" [81]. Кутсі якомога більше підкреслює мотив падіння, про що свідчить використання слова "падіння" тричі в одному реченні. Мотив гріха майстерно супроводжує мотив падіння, вони - продовження один одного й водночас причина та наслідок: "Извращенность: все и вся оборачивает он другой стороной - той, за которую ему удобнее ухватиться, чтобы затем уже падать вместе"; "Время замерло, все замерло в ожидании падения" [81]. Не менш важливим є те, що для Кутсі падіння душі - лише початок, лінія старту нестерпних мук совісті. Про те, що головний герой "нагородив" себе ними беззаперечно стає зрозуміло в кінці роману, але все-таки відкритим залишається питання про те, чому людина йде на таке, розуміючи наслідки заподіяного. Відповідь криється в людській природі та її психології, що створює пласт для пошуків цих відповідей на прикладі героїв Дж.М. Кутсі.

Висновки до розділу 3.

Наративна структура роману "Елізабет Костелло" визначається переплетенням трьох планів розповіді: 1) подій та обставин особистого і творчого життя письменниці Елізабет Костелло; 2) автокоментування авторкою своєї творчості і книг інших письменників, включаючи реальних (наприклад, Дж. Кітс, Дж. Джойс, Ф. Кафка) і вигаданих (Емануель Егуду, Пол Вест); 3) потойбічного (можливо, оніричного чи творчо-фентезійного) світу.

У романів "Володар Петербурга" наратив організований відповідно до специфіки творчої свідомості головного героя – Достоевського і ключовим моментом у процесі створення тексту, який читач ідентифікує як роман "Біси". Сюжетно-композиційна структура твору задається переплетенням мотивів гри, смерті, бісовщини й пошуку, які підпорядковані й тісно пов'язані в романі з лейтмотивом творчості. Мотив гри алюзивно відсилає до азартних ігор, хворобливого потягу Ф. М. Достоевського, і акторської гри, у якій герой-Достоевський виступає і актором, і режисером.

ВИСНОВКИ

Вивчення особливостей нарративних аспектів прози Дж. М. Кутсі на прикладі романів "Фо", "Елізабет Костелло", "Володар Петербурга" дозволяє зробити такі висновки.

Історіографічний огляд досліджень творчості письменника засвідчує той факт, що проблеми поетики романів письменника, зокрема специфіка розроблених автором нарративних стратегій, досі залишаються недостатньо вивченим аспектом його творчості, як у західному, так і у вітчизняному літературознавстві.

Наратологічний підхід до аналізу літературно-художніх творів є одним із магістральних напрямів розвитку сучасного філологічного знання. Основним його принципом є розуміння тексту як комунікативного процесу, рівноправними учасниками якого є наратор, персонаж і реципієнт. Тому в процесі аналізу особливостей нарративної структури твору акцент робиться на з'ясуванні того, як співвідносяться голоси розповідача і персонажа, хто і кому розповідає, хто і як сприймає; хто бачить, з якої фізичної чи психологічної перспективи, як змінюється фокус бачення і розповіді. Саме такі аспекти художньої структури романів Дж.М. Кутсі розглянуті в даній магістерській роботі.

Вже один із перших творів письменника – роман "Фо" – має вигадливу розповідну структуру. Цей твір має складну нарративну структуру. Розповідь ведеться від імені Сьюзен Бартон, яка рік прожила на острові з Робінзоном і П'ятницею і після смерті Крузо шукає в Лондоні письменника, щоб із його допомогою оприлюднити "правдиву історію" про їхнє життя на острові. Однак у "містера Фо", з яким вона знайомиться, інше бачення "правдивості" літератури: щоб твір був цікавий для читача, "реальна історія" має збагатитися фантазією митця.

Дискусії Сьюзен і містера Фо стають у романі опосередкованим осмисленням проблеми стосунків літератури і мистецтва. Дискурсивний вимір цієї проблеми забезпечується характером розгортання наративу. Перша частина роману – "фактологічна" розповідь Сьюзен, адресована "містеру Фо". Переказуючи історію Крузо, вона робить присутнє застереження щодо ненадійності його розповіді. Друга частина – серія листів Сьюзен до письменника, в яких вона веде з ним уявний діалог (зворотні репліки кореспондента при цьому або вгадуються, або певним чином інтерпретуються авторкою). Предметом цього діалогу є доповнення, коментарі, "версії" історії Робінзона і її власного життя, що виконують різноманітні метатекстові (авторerefлексивні) функції. У третій частині роману дискусія продовжується у форматі безпосереднього діалогу персонажів. Четверта ж частина (сон-видіння Сьюзен) переводить розповідь у сферу "можливого". Метатекстові елементи в романі виявляють, по-перше, неминуче розходження "історії" і "нاراتиву" ("події розповіді" і "події розповідання"); по-друге, через них деконструкції зазнає сама ідея розповісти "правдиву історію".

Кожний персонаж у різні моменти розгортання тексту виступає і наратором, і нарататором й по-своєму актуалізує проблему достовірності розказуваного, самої можливості "правдивої розповіді". Так, Сьюзен неодноразово повторює, що її розповідь, залишаючись чистою правдою, не передає сутності цієї правди, неминуче втрачає щось найголовніше, приховане в глибинах самого життя, таке, що людина лише інтуїтивно прозирає.

Окрім того, що Кутсі трансформує сюжет і хронотоп історії Робінзона, він вносить суттєві корективи у сутність характерів, життєвих позицій і навіть конкретних обставин їх тілесного буття. Особливо це стосується П'ятниці, який у варіанті Кутсі позбавлений можливості говорити через відрізаний язик. Хоча Робінзон повідомляє Сьюзен, що чорношкірий юнак

потрапив до нього вже в такому стані, окремі деталі і недомовленості в історії, викладеній Робінзоном, змушують її сумніватися в цьому. У неї навіть виникає підозра, що саме Робінзон був тим, хто вчинив таку наругу над П'ятницею, більше того: через специфічну пасивність чорношкірого вона вважає, що він був позбавлений не тільки язика, а й дітородного органу.

Без'язикість П'ятниці має в романі принциповий символічний смисл. Сьюзен говорить про те, що без слова (голосу) чорношкірого розповідь про Робінзона неминуче буде неповною, "неправдивою". Тому вона наполегливо шукає засобів вирішення цієї проблеми – отримати хоч якусь інформацію від П'ятниці. Для цього вона починає вчити його грамоті. Однак "уроки письма" виявляються малопродуктивними – П'ятниця демонструє повну нездатність до навчання: 'All my efforts to bring Friday to speech, or to bring speech to Friday, have failed'. Сьюзен і Фо висувають різні версії на пояснення такої ситуації. Жінка схильна вважати, що літери – це "дзеркала" слів, що вимовляються, і, мабуть, П'ятниця взагалі не мав поняття про мову. Натомість Фо вважає, що "на письмі зовсім не лежить фатальна тінь усного мовлення". Йому як письменнику добре відомо, що слова почасти "самі лягають на папір", народжуються "з глибин мовчання". Розмова між персонажами переростає в дискусію про походження Слова. Фо, на відміну від Сьюзен, яка жорстко прив'язує писемне мовлення до усного, переконаний, що Божественне походження світу передбачає найрізноманітніші варіанти письма поза мовленням.

Істотним елементом розповіді в романі є те, що Робінзон не вів на острові щоденника. Як відомо, для Робінзона у романі Дефо ведення щоденника мало дуже велике значення; так само важливим є щоденник для Робінзона з роману М.Турньє "П'ятниця, або Тихоокеанський лімб". З приводу відсутності письмових свідчень про життя на острові Сьюзен постійно нарікає, пробуючи самотійно, хоч і на основі розповідей Робінзона, змодельовати життя на острові до її прибуття туди.

Дискусії Сьюзен і містера Фо стають у романі опосередкованим осмисленням проблеми стосунків літератури і мистецтва. Дискурсивний вимір цієї проблеми забезпечується характером розгортання наративу. Перша частина роману – "фактологічна" розповідь Сьюзен, адресована "містеру Фо". Переказуючи історію Крузо, вона робить присутнє застереження щодо ненадійності його розповіді. Друга частина – серія листів Сьюзен до письменника, в яких вона веде з ним уявний діалог (зворотні репліки кореспондента при цьому або вгадуються, або певним чином інтерпретуються авторкою). Предметом цього діалогу є доповнення, коментарі, "версії" історії Робінзона і її власного життя, що виконують різноманітні метатекстові (авторerefлексивні) функції. У третій частині роману дискусія продовжується у форматі безпосереднього діалогу персонажів. Четверта ж частина (сон-видіння Сьюзен) переводить розповідь у сферу "можливого".

Таким чином, історія Робінзона Крузо у версії Кутсі не просто доповнюється "можливими" сюжетними перипетіями і персонажними співвідношеннями, але набуває характерного для постмодерної літературної ситуації виміру невизначеності, неостаточності, проблематизації стосунків літератури і дійсності.

Усі романи Дж. М. Кутсі проблематизують стосунки мистецтва і дійсності; в кожному тексті, хоч і по-різному, акцентується на процесі творення художнього світу. При цьому від роману до роману роль і функції авторerefлексивного коментування змінюються. Якщо у "Володарі Петербурга" романіст "Достоевський" розмірковує над загальними проблемами творчості, то у романі "Фо" предметом рефлексії стає добре відома, але в абсолютно новому світлі представлена історія Робінзона Крузо. У романі "Елізабет Костелло" авторerefлексія набуває тотального характеру. Головна героїня-письменниця намагається осмислити як загальні історичні

долі літератури, так і творчість окремих письменників, і свій власний творчий набуток.

Наративна структура роману "Елізабет Костелло" визначається переплетенням трьох планів розповіді: 1) подій та обставин особистого і творчого життя письменниці Елізабет Костелло; 2) автокоментування авторкою своєї творчості і книг інших письменників, включаючи реальних (наприклад, Дж. Кітс, Дж. Джойс, Ф. Кафка) і вигаданих (Емануель Егуду, Пол Вест); 3) потойбічного (можливо, оніричного чи творчо-фентезійного) світу.

У романів "Володар Петербурга" наратив організований відповідно до специфіки творчої свідомості головного героя – Достоевського і ключовим моментом у процесі створення тексту, який читач ідентифікує як роман "Біси". Сюжетно-композиційна структура твору задається переплетенням мотивів гри, смерті, бісовщини й пошуку, які підпорядковані й тісно пов'язані в романі з лейтмотивом творчості. Мотив гри алюзивно відсилає до азартних ігор, хворобливого потягу Ф. М. Достоевського, і акторської гри, у якій герой-Достоевський виступає і актором, і режисером.

Отже, наративна структура розглянутих романів Дж. М. Кутсі є типологічно спорідненою, що зумовлено центральною метатекстуальною наративною стратегією автора – розповіддю про створення роману, головним героєм якого є митець, і проблематизованим описом творчих процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія – Логос: словник / 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Дух і літера, 2004. – 640 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
3. Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Москва: Канон, 1991. 556 с.
4. Анциферова О. Ю. Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения // Вестник Ивановского государственного университета. Серия "Филология". 2000. Вып. 1. С. 5 – 16.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр., ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
6. Бахтин М. М. К исторической типологии романа // Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С.188 – 198.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
8. Беззубцев-Кондаков А. Е. Двусмысленность пустыни. Про творчество Дж. М. Кутзее [Электронный ресурс]: Топос. 2009. URL: <http://www.topos.ru/article/6548> (дата звернення 23.04.2016)
9. Бержайте, Дагне. Посвящение отцам, или Диалог с русской литературой (Дж. М. Кутзее. Осень в Петербурге) / Дагне Бержайте // LITERATŪRA. Research journal for Literary Scholarship. 2009. No 2. Vol. 51. С. 21-34.
10. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
11. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как "роман творения" в литературе Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: генезис и

поэтика: автореф. дисс. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.03 – Западноевропейская литература. Москва, 2001. 32 с.

12. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – №3 – С. 29-42.

13. Волгин И. Из России с любовью? Русский след в западной литературе / Игорь Волгин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/1/volgin.html>

14. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму: монографія. Київ, 2010. 456 с.

15. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе ХХ века. Москва: Наука. Издательская фирма "Восточная литература", 1993. 304 с.

16. Гатальська С.М. Наратив як особлива епістемологічна реальність / С.М. Гатальська // Вісник Міжнародного Соломонового університету. – К., 2002. – № 8. – С.24-31.

17. Григорьева К. А. Автобиографическая трилогия Дж. М. Кутзее: жанровое своеобразие: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья. Саратов, 2014. 194 с.

18. Гудкова Я. Г. Трансформация романа-эссе в творчестве Дж. М. Кутзее // Метаморфозы жанра в современной литературе: сбор. науч. статей / под ред. Соколовой Е. В., Пахсарьян Н. Т. Москва: ИНИОН РАН, 2015. С. 161 – 168.

19. Деррида Ж. О грамматологии / перевод Н. Автономовой. Москва: Ad Marginema, 2000. 512 с.

20. Дефо Д. Счастливая куртизанка, или Роксана: роман. СПб.: Азбука, 2014. 480 с.

21. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Бесы: роман. Москва: Лексика, 1994. 656 с.
22. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 2. Преступление и наказание: роман. Москва: Лексика, 1994. 640 с.
23. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
24. Залесова-Докторова Л. Мир Джозефа Максвелла Кутзее [Электронный ресурс] / Звезда. 2004. №3. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/3/dok10.html> (дата звернення 10.06.16)
25. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография. Москва: Intrada, 2014. 488 с.
26. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН – Интрада, 2001. 384 с.
27. Изотова Н. П. Ігрова тональність романів Дж. М. Кутзее: психонаративні коди // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Лінгвістика: збірн. наук. праць. Херсон: ХДУ, 2015. Вип. 23. С. 161 – 165.
28. Изотова Н. П. Метафікціональна гра в ракурсі когнітивного дейксису (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее) // Studia Philologica: збірн. наук. праць. Київ: ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. Вип. 6. С. 71 – 75.
29. Изотова Н. П. Семантика психонаративу в контексті сюжетотворення (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее) // Наукові записки. Серія: Філол. науки (мовознавство). Кіровоград: видавництво Лісенко В.Ф., 2015. Вип. 138. С. 331 – 334.
30. Кабанова И. В. Война в раннем творчестве Дж. М. Кутзее // Литература и война: век двадцатый: сборн. статей к 90-летию Л. Г. Андреева / под ред. О. Ю. Пановой, В. М. Толмачева. Москва: МАКС Пресс, 2013. С. 275 – 285.

31. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. 415с.
32. Кеба О. В. Проблематизація вербального спілкування як ключовий концепт художньої системи роману Дж. М. Кутсі "Безчестя" // Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 8–9 грудня 2017 р. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 131 – 133.
33. Кеба О. В. Роман Дж. М. Кутсі "Володар Петербурга" як фікційна біографія // Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism. 2017. № 96. С. 71 – 93.
34. Коловерова И. Г. Относительная реальность в романе Сервантеса "Дон Кихот" // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2011. Вип. 2(2). С. 13 – 19.
35. Константинова Н. В. Лингвистические особенности прозы Дж.М. Кутзее: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 – германские языки. СПб., 2009. 20 с.
36. Корнилова Е. В. Дефо Д. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо [Электронный ресурс] / Русский филологический портал. Москва, 1982. С. 319 – 327. URL: <http://www.philology.ru/literature3/kornilova-82.htm> (дата звернення 04.03.16)
37. Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / А.В. Корольова. – К.: Київський національний лінгвістичний ун-т, 2002. — 267 с.
38. Кройчик Л. Е. Свобода повествования или свобода мысли // Российская журналистика: смена приоритетов. Воронеж: ВорГУ, 1995. 65 с.
39. Кутзее Дж. М. Осень в Петербурге: роман / пер. с англ. С. Ильина. Москва: Эксмо, 2010. 320 с.

40. Кутзее Дж. М. Дневник плохого года: роман / пер. с англ. Ю. Фокиной. Москва: АСТ: Апрель, 2011. 349 с.
41. Лагуновский А. М. Образ Федора Достоевского в повести Дж. М. Кутзее "Осень в Петербурге" [Электронный ресурс] / Официальный сайт А. М. Лагуновского. URL: <http://lagunovskij.ucoz.ru> (дата звернення 16.02.18)
42. Лексикон загального та порівняльного літературознавства: словник / гол. ред. А. Волков. Чернівці: Буковинський центр гуманістичних досліджень; Золоті литаври, 2001. 634 с.
43. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под. общ. ред. В. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЕН), 2003. 607 с.
44. Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука, 1979. С. 235 – 351.
45. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ "Академія", 2007. 624 с.
46. Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста: [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т языкознания; Отв. ред. Н. Д. Арутюнова — М. : Наука, 1990. — 278 с.
47. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам / ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1981. С. 30 – 42.
48. Макарова И. С. Мифопоэтический образ корабля в романе Д. Дефо "Приключения Робинзона Крузо" // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2015. №4. С. 40 – 44.
49. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1 / под ред. С. А. Токарева. Москва: Советская энциклопедия, 1980. 671 с.
50. Михайлов А. В. Роман и стиль // Язык культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 912 с.

51. Михайлюк Н. І. "Роман про митця" в англійській літературі кінця XIX – початку XX століття. Наративні стратегії [Електронний ресурс] / Modern directions of theoretical and applied researches: матеріали науково-практичної конференції, 19-30 Березня 2013 р. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-113/literary-criticism-113/17030-113-0787> (дата звернення 10.12.2017)
52. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2006. 347 с.
53. Павлова О. О. Категорії "історія" і "пам'ять" в контексті постколоніального дискурсу (на прикладі творчості Дж. М. Кутзее і К. Исигуро): автореф. дисс. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.03 – література народів країн зарубіжжя". Москва, 2012. 20 с.
54. Пригодич В. Б. "Бесчестье" "Осени в Петербурге", или "Безнравственное безволие" [Електронний ресурс] / Лебедь. 2004. № 396. URL: <http://www.lebed.com/2004/art3927.htm> (дата звернення 13.02.18)
55. Рикер П. Герменевтика. Етика. Політика. (Московские лекции и интервью). – М. : Наука, 1995. – 160 с.
56. Саїд Е. Культура й імперіалізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Критика, 2007. 608 с.
57. Сервантес М. Дон Кихот: роман. СПб: Эксмо, 2014. 980 с.
58. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
59. Соболевська Г. І. "Російська тема" у романі Дж. М. Кутзее "Осінь у Петербурзі" // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк: Волинський університет імені Лесі Українки, 2011. С. 212 – 218.
60. Стовба А. С. Уильям Голдинг: поэтика и проблематика "открытого произведения": монографія. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. 216 с.
61. Струкова Е. А. Образ творческой личности в творчестве постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: дисс. ... канд. філол.

наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья. Москва, 2016. 215 с.

62. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

63. Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа. Москва: Моск. пед. гос. ун-т, 2003. 56 с.

64. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва: Худ. лит., 1983. 234 с.

65. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой Москва: Наука, 1977. 574 с.

66. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.

67. Успенский Б. А. "Точка зрения" в плане пространственно-временной характеристики // Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. С. 100 – 138.

68. Фокин, Павел. Достоевский без глянца / Павел Фокин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.informaxinc.ru/lib/dostoevsky/fokin/>

69. Хализев В. Е. Теория литературы В.Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

70. Храмцев Д. В. Роман Дж. М. Кутзее и Достоевский [Электронный ресурс] / Самиздат. 2009. URL: http://zhurnal.lib.ru/h/hramcew_d_w/6789944.shtml (дата звернення 13.03.18)

71. Чащина А. Г. Кутзее, писатель-космополит... [Электронный ресурс] / NextGen. 2009. URL: http://gazeta29.ru/nextgen/detail_articles/polka/index.php?ELEMENT_ID=1328 (дата звернення 13.03.18)

72. Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе. "Вечные" сюжеты русской литературы: ("блудный сын" и другие). Новосибирск, 1996. С. 29-30.

73. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
74. A Companion to the Works of J. M. Coetzee / edited by Timothy J. Mehigan. New York: Camden house, 2011. 257 p.
75. Attridge D. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 240 p.
76. Attwell D. The Life and Times of Elisabeth Costello: J. M. Coetzee and the Public Sphere // J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 25 – 42.
77. Bailey L. Altering a Legacy: Rewriting Defoe in J.M. Coetzee's *Foe*. Hamilton: McMaster University MASTER OF ARTS, 2012. 108 p.
78. Brenna M. M. Queer Democracy: J. M. Coetzee and the Racial Politics of Gay Identity in the New South Africa // Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies. Spring, 2003. № 1. Vol. 10.
79. Coetzee J. M. Elizabeth Costello: novel. New York: Viking, 2003. 233 p.
80. Coetzee J. M. Foe: novel. New York: Penguin books, 1987. 160 p.
81. Coetzee J. M. The Master of Petersburg: novel. London: Vintage books, 2004. 250 p.
82. Coetzee J. M. Doubling the Point: Essays and Interviews / ed. by D. Attwell. Harvard: Harvard University Press, 1992. 438 p.
83. Critical Essays on J. M. Coetzee / ed. by Sue Kossew // Critical Essays on World Literature Series. New York: Twayne Publishers, 1998. 256 p.
84. Critical perspectives on J. M. Coetzee / ed. by Graham Huggan and Stephen Watson; preface by N. Gordimer. London: Macmillan Press; New York: St. Martin's Press, 1996. 230 p.
85. Dovey T. The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories. Johannesburg: Ad Donker, 1988. 434 p.

86. Durrant S. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J. M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press, 2004. 152 p.
87. Egerer C. *Fictions of (In)Betweenness*. Göteborg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1997. 199 p.
88. *Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel* / ed. by B. McDonald. Rochester, N.Y.: Camden House, 2009. 376 p.
89. Gallagher S. *A Story of South Africa: J.M. Coetzee's Fiction in Context*. Harvard: Harvard University Press, 1991. 258 p.
90. Georgakopoulou A., Goutsos D. *Discourse analysis: an introduction* / A. Georgakopoulou, D. Goutsos. – Edinburgh University Press, 1997. – 208 p.
91. Graham L. *Textual Transvestism: The Female Voices of J. M. Coetzee // J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 217 – 237.
92. Hassan A. *Problematizing Representation of the Past and of its Verisimilitude in Historiographic Metafiction // Spring Magazine on English Literature*. №1 (Vol.2). 2016. URL:
<http://www.springmagazine.net/historiographic-metafiction/> (дата звернення 12.10.17)
93. Head D. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 117 p.
94. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodern: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988. 284 p.
95. Imhof R. *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Winter, 1986. 328 p.
96. *J. M. Coetzee's Austerities* / ed. by G. Bradshaw and M. Neill. London: Routledge, 2016. 288 p.
97. *J. M. Coetzee in Context and Theory* / ed. by El. Boehmer, R. Eaglestone, K. Iddiols. London; NY: Continuum, 2009. 218 p.

98. Kossew S. *Pen and Power. A Post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and Andre Brink*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1996. 264 p.
99. McDonald P. D. *The Writer, the Critic and the Censor: J. M. Coetzee and the Question of Literature // J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / ed. by J. Poyner*. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 3 – 18.
100. Meffan J. *Elizabeth Costello // A Companion to the Work of J. M. Coetzee / ed. by T. J. Megihan*. New York: Camden House, 2011. P. 172 – 191.
101. Motten V. *J. M. Coetzee's Disgrace and Foe: an Analysis of Postmodern and Political Representation*. Gent: Universiteit Gent. Vakgroep Engels, 2009. 61 p.
102. Mulhall St. *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2009. 272 p.
103. Nashef H. A. M. *The Politics of Humiliation in the Novels of J. M. Coetzee*. New York: Routledge, 2009. 218 p.
104. Parry B. *Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee // Critical Perspectives on J. M. Coetzee / ed. G. Huggan and St. Watson*. London: Macmillan, 1996. P. 37 – 65.
105. Penner D. *Countries of the Mind: The Fiction of J. M. Coetzee*. N.Y.: Greenwood Press, 1989. 120 p.
106. Rich P. *Tradition and Revolt in South African Fiction: the Novels of Andre Brink, Nadine Gordimer and J. M. Coetzee*. York: University of York, Centre for Southern African Studies, 1981. Vol. 9. №1. P. 54 – 73.
107. Silvani R. *Political Bodies and the Body Politic in J. M. Coetzee's Novels*. Portland: Intl Specialized Book Services, 2011. 172 p.
108. Snead J. *Foe vs Foe: The Battle of Narrative Voice in Coetzee's Foe* [Электронный ресурс]. URL: <http://scholarship.rollins.edu/rurj/vol2/iss1/7> (дата звернения 10.10.17)

109. Spivak G. C. *Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture* / ed. G. Nelson, L. Grossberg. Chicago: Illinois University Press, 1988. P. 271 – 313.

110. *Strong Opinions: J. M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction* / ed. by Ch. Danta, S. Kossew, J. Murphet. N.Y.: Bloomsbury Academic, 2001. 192 p.

111. Vaughan M. *Literature and Politics: Currents in South African Writing in the Seventies* // *Journal of Southern African Studies*, 1982. № 9. P. 118 – 138.

112. Wade J.-P. *Doubling Back on J. M. Coetzee* // *English in Africa*. Rhodes: ISEA, 1994. Vol.21. № 1,2. P. 191 – 219.

113. Waugh P. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984. 186 p.