

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА**

**ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАДИГМИ НОВІТНЬОЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

Навчальний посібник

Кам'янець-Подільський
2021

УДК 82.09
ББК 83.3(0)
X 98

*Друкується за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(протокол № 7 від 8 червня 2021 року)*

Рецензенти :

Ільїнська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

Рарицький Олег Анатолійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Силаєв Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

X 98 Художньо-естетичні парадигми новітньої літератури : навчальний посібник / Упорядники О.В. Кеба, О.Г. Шаповал, І.Ю. Голубішко. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О.В., 2021. 234 с.

Навчальний посібник включає матеріали, в яких представлені основні тенденції розвитку світової літератури у ХХ-ХХІ ст. Укладачі акцентують увагу як на загальних художньо-естетичних категоріях, що характеризують парадигматику новітньої літератури, так і на поетико-стильових особливостях окремих художніх творів. У виданні розглядається творчість таких авторів, як Дж. Джойс, Т. Манн, Ф.С. Фіцджеральд, В. Набоков, Дж. Фаулз, Т. Моррісон, М. Ондатже, Ф. Рот, К. Ішігуро та ін. Ці письменники, з одного боку, є визнаними новаторами красного письменства доби, а з іншого боку, вони представляють найбільш оригінальні художні інновації у сфері стосунків літератури і мистецтва, у творенні синтетичної природи новітнього художнього письма.

Окрім матеріалів до лекційних занять, в яких розкриваються соціально-історичний контекст, витоки та основні тенденції й закономірності розвитку новітнього літературного процесу, посібник містить плани і критичну літературу до практичних занять та матеріали для самостійної роботи студентів.

Посібник "Художньо-естетичні парадигми новітньої літератури" адресовано викладачам зарубіжної літератури у закладах вищої освіти, студентам-філологам й усім, хто цікавиться новітньою світовою літературою.

УДК 82.09
ББК 83.3(0)

© О.В. Кеба, О.Г. Шаповал, І.Ю. Голубішко

ЗМІСТ

Вступ	5
Матеріали для лекцій	6
Тема 1. Новітня література в історико-літературному процесі. Межа XIX-XX ст. як перехідна доба в історії світової культури і літератури.	6
Тема 2. Модерністська художньо-естетична парадигма. Концепція світу і людини у модерністському романі.	17
Тема 3. Постмодерністська художньо-естетична парадигма. Особливості поетики постмодерністського роману.	32
Тема 4. Міф у новітній літературі: вектори художньої трансформації.	44
Тема 5. Художньо-естетичні вектори інтертекстуальних стратегій у літературі новітньої доби.	55
Тема 6. "Наративний поворот" у новітній літературі.	71
Тема 7. Особливості художнього осмислення проблем національно-культурної ідентичності.	84
Тема 8. Жанрові парадигми новітньої літератури.	96
Матеріали для практичних занять	109
1. "Кінець роману" Грема Гріна: особливості художньої структури.	109
2. "Жінка французького лейтенанта" Джона Фаулза як історіографічний метароман.	111
3. Жанрова своєрідність роману В. Голдінга "Ритуали плавання".	113
4. "Лоліта" Владіміра Набокова як метароман.	114
5. Роман Грема Свіфта "Вотерленд": поетика історичної і міфопоетичної амбівалентності.	116
6. Роман Салмана Рушді "Опівнічні діти": поетика магічного реалізму.	117
7. Роман "Регтайм" Едгара Докторуу як поліфонічна художня структура.	118
8. Художньо-естетична концепція роману Кена Кізі "Політ над гніздом зозулі".	120
9. Теорія і практика інтертекстуальності. Роман М. Каннінгема "Години".	122

10. Проблема національно-культурної й особистісної ідентичності в романі Кадзуо Ішігуро "Залишок дня".	124
11. Мультикультурний вимір історії в романі М. Ондатже "Англійський пацієнт".	126
12. "Людське тавро" Філіпа Рота: стратегії жанрово-стильового синтезу	128
Тестові завдання	130
Рекомендована література	231

ВСТУП

Актуальність і практична потреба у виданні навчального посібника, в якому висвітлювалися б тенденції розвитку новітньої світової літератури та її основні художньо-естетичні парадигми, є очевидною. Це один із найбільш складних і важливих аспектів у різних історико-літературних курсах на філологічних спеціальностях закладів вищої освіти.

У навчальний посібник увійшли матеріали, в яких представлені основні тенденції розвитку світової літератури у XX-XXI ст. Укладачі акцентують увагу як на загальних художньо-естетичних категоріях, що характеризують парадигматику новітньої літератури, так і на поетико-стильових особливостях окремих художніх творів. У виданні розглядається творчість таких авторів, як Дж. Джойс, Т. Манн, Ф.С. Фіцджеральд, В. Набоков, Дж. Фаулз, Т. Моррісон, М. Ондатже, Ф. Рот, К. Ішігуро та ін. Ці письменники, з одного боку, є визнаними новаторами красного письменства доби, а з іншого боку, вони представляють найбільш оригінальні художні інновації у сфері стосунків літератури і мистецтва, у творенні синтетичної природи новітнього художнього письма.

Важливою складовою посібника є тематика і плани практичних занять (всього 12 тем відповідно до навчального плану підготовки магістрів за освітньою програмою Середня освіта (Англійська мова і зарубіжна література) у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка). До кожного твору, винесеного на практичні заняття, підібрано відповідну критичну літературу, а також запропоновано систему тестових завдань для організації самостійної роботи студентів, зокрема в аспекті методики "пильного читання", і перевірки знання тексту.

Посібник "Художньо-естетичні парадигми новітньої літератури" адресовано викладачам зарубіжної літератури у закладах вищої освіти, студентам-філологам й усім, хто цікавиться новітньою світовою літературою.

ТЕМА 1.

НОВІТНЯ ЛІТЕРАТУРА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ. МЕЖА ХІХ-ХХ СТ. ЯК ПЕРЕХІДНА ДОБА В ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ І ЛІТЕРАТУРИ.

План

1. Класична і новітня доба у світовій культурі.
2. Модерність, модерн, модернізм: сутність і співвідношення понять.
3. Парадокси *Fin de siècle*.
4. Принципові відмінності модерністської і класичної літератури.
5. Світоглядні засади модернізму.

1. Класична і новітня доба у світовій культурі.

Новітньою літературою зазвичай називають період в історико-літературному процесі від межі ХІХ – ХХ століть до перших десятиліть ХХІ століття. Формування її основних ознак і художньо-естетичних парадигм припадає на так званий *Fin de siècle* ("кінець століття"), коли спочатку в Європі, а згодом й у всьому світі кардинально змінюється світоглядна, соціально-історична і культурно-художня ситуація, відкривається нове розуміння світу і нова концепція людини.

Упродовж трьох віків європейської історії, від механіцизму початку ХVІІ століття до позитивізму кінця ХІХ століття, відбувалося поступове ствердження раціоналізованої світобудови і раціоналізованої реальності. Найбільшою мірою до цих процесів спричинився І. Ньютон своїми відкриттями законів фізичного буття. Ця епоха знаходила безпосереднє віддзеркалення у творах мистецтва і літератури, досягши вершин свого розвитку у класичних творах реалізму другої половини ХІХ ст.

Фундаментальну різницю між класичною і новітньою епохою дотепно виразив англійський письменник і видавець Дж. Сквайр у своєму продовженні знаменитого дворянського вірша А. Поупа, який було викарбувано на надгробку І. Ньютона. Уславлюючи особистість і діяльність Ньютона, поет ХVІІІ ст. підкреслював просвітницьку місію його відкриттів: «Ховала все в природі ніч німа. / “Будь Ньютон!” – Бог звелів, – і зникла тьма» (Порівн. мовою оригіналу: «*Nature and Nature's laws lay hid in night. / God said, Let Newton be! — and all was light*»). Джон Сквайр як людина нової епохи, коли раціоналістичні засади

буття стали підважуватися як новими науковими ідеями, так і самою реальністю, що розхитувала уявлення про божественну гармонійність і розумність життя, продовжив вірш А. Поупа таким чином: «Та ненадовго, – Чорт йому назло: / “Ейнштейне, будь!”, й все стало, як було» («It did not last; the devil howling "Ho! / Let Einstein be!" restored the status quo»). Не менш дотепно різницю між двома епохами виразив М. Твен: "XX століття відрізняється від XIX-го тільки тим, що у XIX ст. слова “оптиміст” і “дурень” не були синонімами”.

2. Модерність, модерн, модернізм: сутність і співвідношення понять.

Поняття «модерн», «модерність» як «нова доба» світової цивілізації утвердилася в історіографії, соціології, політології в першій половині XX ст. При цьому вважається, початок модерну припадає приблизно на 1500 р., коли виникла протокапіталістична система світової торгівлі і почалася експансія Заходу щодо іншого світу. Кульмінація соціально-економічного плану модерну припадає на кінець XVIII – поч. XIX ст. (Велика Французька революція і її наслідки), коли переміни чітко оприявнилися і стали предметом дискусій.

Поряд із соціально-історичним розумінням «модерну» в культурології побутує і поняття «модерн» на позначення стилю в мистецтві, орієнтованого на оновлення через декор, стилізацію і різноманітне оздоблення. Натомість термін «Модернізм» вживається в культурології як загальна назва художніх напрямів і течій, орієнтованих на оновлення зображально-виражальних засобів мистецтва. Початок модернізму як такого пов’язується з появою літературної і художньої культури, в якій суперечності нового домінуючого способу виробництва і те, як він перетворює матеріальний і духовний світ, і схвалюються і критикуються. Таке розуміння сутності і перспектив розвитку людського буття було висловлене ще Гете, який писав про Фауста як втілення духу, що “розковує себе, сковуючи море”. На початку XX ст. його підтримав автор знаменитої книги «Присмерк Європи» О. Шпенглер, який писав про Фауста – квінтесенцію “західного духу” і символічний образ душі західної культури, що прагне до осягнення природи й водночас убиває її. У зв’язку з цими ідеями згадуються також слова Ш. Бодлера про новий життєвий досвід, що звільняє і водночас лякає...

Як філософська категорія «Модернізм» вживається й у сучасній філософії, коли йдеться про неklasичний тип філософування, радикально дистанційований від класичного інтелектуальним допущенням можливості плюрального моделювання світів і – відповідно – ідеєю онтологічного плуралізму. (Див. більше про модернізм у філософії і культурології: *Постмодернізм. Новейший философский словарь*. – Минск, 2007. С.315-316).

Знаменно, що модернізм припадає саме на переломний момент у світовій історії. Цей перелом художнім словом засвідчив Т. Манн на початку свого знаменитого роману «Чарівна гора»: «давноминулість нашої історії спирається на тому, що вона відбувалася ще до певного повороту чи пак межі, яка залишила глибокі тріщини на житті й свідомості... Вона відбувається, або ж, якщо вже свідомо уникати теперішнього часу, відбувалася й відбулася колись, у старожитні часи, у світі до першої великої війни, з початком якої почалося так багато, різного, все те, що так і не зупинилось. Історія відбувається до того, хоча й незадовго до того. Але хіба минулість історії не стає глибшою, довшою, казковішою, що ближче «до того» вона відбувається?».

Ніби перегукуючись із Томасом Манном, та ще й задовго до нього, російська поетеса А.А. Ахматова у «Поемі без героя» говорила про «справжній, некалендарний вік». У її вірші «Памяти 19 июля 1914 года» читаємо: «Мы на сто лет состарились тогда...»; пізніше, у 1945 р. вона скаже: «Меня как реку суровая эпоха повернула...».

«Справжні» реалії нової доби викликали до життя силу-силенну образів віку в літературі ХХ ст. Порівн.: «Мне на плечи кидается век-волкодав...»; «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?...» (Осип Мандельштам); «Век мой, зверь мой, враг мой, ад мой...» (Марина Цветаева); "Ужасный век, ужасные явления..." (Максиміліан Волошин)).

Добре відомо, що історія мистецтва рухається, як каже С. Вайман, не на перекладних — від станції до станції, але «всією... своєю масою» (Гоголь), і кожний новий художній стиль — це вся історія мистецтва, схоплена в модусі даного стилю. І тому причиною якого-небудь явища Х може бути не найближче явище Y — те саме, що дихає йому в потилицю, — а «вся маса» явищ, які супутні йому в кожному живому миттєвості еволюції. Відтак будь-яке явище, перш ніж воно набуває

ясної і відносно завершеної форми, проходить певні попередні стадії. З цього погляду, перші ознаки модернізму знайшли вираження вже в символізмі та імпресіонізмі. Якщо ж шукати конкретну вихідну точку виникнення модернізму, то такою можна вважати поетичну збірку «Квіти зла» Ш. Бодлера (1857).

Особливе місце в історії модернізму належить декадансу. Цей термін зазвичай використовують як загальну назву кризових явищ у суспільстві, культурі, мистецтві другої половини XIX ст.; настрої безнадії, розчарування, песимізму; відчуття занепаду і втрати «життєвих» сил, замилювання потворним, естетизація «хворості», егоцентризму тощо. Особливого поширення такі настрої набули в Європі з 1880-х рр. Водночас маємо пам'ятати, що декаданс – не художній напрям, а особливий стан суспільства, певна вихідна світоглядна установка, що полягає в утвердженні песимізму і скептицизму, визнанні “розпаду цілісності”, розпаду єдності прекрасного, істинного й морального.

Показовим явищем щодо парадоксальності і суперечливості перших маніфестацій модернізму як декадансу й естетизму є роман О.Вайльда “Портрет Доріана Грея” (1891). У вступній частині роману подано маніфест естетизму, в якому утверджується самоціль і самоцінність мистецтва. Формально роман відповідає вимогам раннього модернізму (редукований сюжет; «красивий» стиль, сугестивність; акценти на внутрішніх станах). Однак весь роман – спростування маніфесту естетизму. Життя і смерть Доріана Грея опосередковано стверджують думку: краса повинна бути безгрішною (“доброю”), щоб залишатися прекрасною. Про це свідчить причина загибелі Доріана Грея. Причина ця не у його слабкості чи докорах сумління; не викликана вона також і “суспільною реакцією”. Покарання йде від самого світоустрою, є трансцендентним за своєю природою. Відтак самий світ виявляється заснованим на добрі і злі, щоб не казав лорд Генрі. “Чисте” мистецтво стає, не бажаючи того, проповіддю моральності. Декадентський проект провалюється на самому початку його реалізації, адже моральний злочин привів до колапсу естетики. Злочин проти моральності стає і злочином проти естетики. Опосередковано роман говорить про те, що неможливо створити високохудожній твір на імморальній основі. Наприкінці XX ст. про те саме йтиметься в романі «Парфумер» П. Зюскінд, де етика і естетика виявляються нероздільно пов'язаними.

Щодо авангардизму й модернізму, то вони співвідносяться, з одного боку, як часткове і загальне, а з іншого – як різний ступінь вияву художнього пошуку і перегляду традицій. Авангардизм – «бойовий» загін модернізму; художній експеримент, спрямований на радикальний розрив із традицією. Якщо модернізм зайнятий пошуком, то авангардизм переймається шокуванням.

3. Парадокси *Fin de siècle*.

«Кінець віку» як перехідна доба позначена досягненнями і втратами. Феномен перехідності полягав у звільненні від тотального детермінізму, тяжінні до умовних форм віддзеркалення дійсності, відмові автора від всезнання і всеприсутності в художньому світі, розхитуванні жанрових канонів, довільному поєднанні сюжетно-композиційних, хронотопних і наративних планів розповіді.

На межі XIX і XX ст. небачений досі розквіт переживає наука і техніка, що демонструє досягнення і суперечності. Досить згадати відкриття «невидимих» променів» (Рентген, 1895); феномен радіоактивності й планетарна модель атома (Резерфорд, 1903), хромосоми й теорія спадковості (Морган, США, 1909); Теорія відносності А.Ейнштейна (1905); радіозв'язок; повітроплавання; кінематограф; концепція ноосфери В.І. Вернадського.

Водночас відкривається, що, по-перше, наука далеко не завжди “служить” людині, а почасти й шкодить їй (війна – теж наслідок розвитку науки і техніки, досить згадати “газові атаки” першої світової і “газові камери” другої); по-друге, підважуються механістичні уявлення про закони природи.

Невидимі рентгенівські промені, які не можна безпосередньо спостерігати, вимагали, за Ейнштейном, озброїтися поняттями, що перебувають поза сферою безпосереднього досвіду. Формою нового мислення стає парадокс. Нільс Бор з цього приводу дотепно зауважував: «немає жодного сумніву, що перед нами божевільна ідея. Питання в тому, чи достатньо вона божевільна, щоб бути вірною».

Донедавна модернізм у культурологічних і літературознавчих працях трактувався переважно у негативних оцінках. Ще й зараз у мережі Інтернет можна зустріти назви статей, де акцентується такий підхід: «Як нам оцінювати модернізм – як оптимістичний чи песимістичний рух»? (Див.: <https://www.rmjs.co.uk/bham/22rm03.pdf>).

Першим намагався спростувати антитетичність цих понять Ніцше, який рішуче закликав: «Гень зношені до нудьги слова “оптимізм” і “песимізм”! <...> Світ не є добрим чи поганим – і ще менше є “краший” чи “гірший” зі світів ...»

4. Принципові відмінності модерністської і класичної літератури.

Модерністська література в процесі свого становлення послідовно долала основні ознаки художньої класики, до яких у першу чергу відносимо міметизм форми: класичний роман тяжів до “життєподібності” форми, ізоморфного характеру дійсності; інакше кажучи міметизм вимагав відтворення життя “у формах самого життя”. Отож світорозуміння, що лежить в основі класичного роману, ґрунтується на “розумності”, доцільності світу; вірі в сенс буття й життя окремої людини. Йому властива епістемологічна й аксіологічна певність й упевненість, сталість норми, ідеалів, міри оцінки.

На відміну від асоціативності й акцентованої умовності модерністського роману, класична проза ґрунтувалася на домінуванні реалізму як художнього детермінізму, що характеризувався послідовним виявом причинно-наслідкових закономірностей як у сюжеті й композиції, так і в поведінці персонажів та в загальній стилістиці тексту.

Нова, модерністська, реальність принципово відмінна від класичної. Англійському фізику, хіміку й філософу Джозефу Прістлі належить оригінальна й смілива гіпотеза: про що помислилось, те й існує. Будь-яка фантастична конструкція — нехай навіть абсурдна — має реального двійника. Австрійський філософ і психолог Алексіус фон Мейнонг у своїх констатаціях видається ще більш радикальним: "предметом мислення мають стати не лише предмети існуючі, а й такі, що не існують, – наприклад, круглий квадрат. Між тим, якщо я хочу переконатися у неможливості існування круглого квадрату, я маю зробити висновок про нього".

Людина новітньої доби підлягає впливу не лише факту як такого, але й його вірогідності. Те, чого ще немає, але що призначене на буття, — має бути, воно невидимо бере участь у людських справах. С. Вайман підкреслює: "Повітря доби насичене міриадами цих “чистих предметів” — “предметів без буття”, й образи, які ще не існували, але здатні до

існування, покликані потрясти десятки поколінь, вони вже сьогодні випробовують нас, вигукують зі своєї добуттевої, безбуттевої неперервності".

5. Світоглядні засади модернізму.

Формування модерністського світогляду визначила криза гуманізму, що оприявилася на межі століть і далі поглиблювалася внаслідок соціально-історичних катаклізмів, війн, революцій, поширення тоталітаризму. Переломні процеси знайшли глибоке осягнення не тільки в художній літературі, але й публіцистиці тих років. Про це свідчать, наприклад, назва і зміст статті російського поета О. Блока "Крах гуманізму" (1919), праця іспанського філософа і соціолога Х. Ортеги-і-Гассета "Дегуманізація мистецтва" (1925). У 1917 р., відразу після Лютневої революції в Росії М. Цветаєва у вірші «Свобода» вказувала на трагічні парадокси всіх революцій і передбачувала ще більші потрясіння:

Из строгого стройного храма
Ты вышла на визг площадей...
– Свобода! – Прекрасная Дама
Маркизов и русских князей.
Свешается страшная спевка, –
Обедня еще впереди!
– Свобода! – гуляющая девка
На шалой солдатской груди!

У різних філософських системах ХХ ст. ведеться критика трактування людини як «зліпка» Бога і відмова від так званого моністичного гуманізму; плюральні версії гуманізму формуються в екзистенціалізмі, марксизмі, психоаналізі; відбувається переосмислення сутності і спрямованості гуманізму як такого, що особливо яскраво засвідчила ідея «Надлюдини» Ф. Ніцше, «негативний гуманізм» А. Глюксмана та ін. (<http://www.eleven.co.il/article/11214>) та ін.).

Колосальним був вплив на формування некласичного типу філософії і загалом на уми сучасників Ф. Ніцше (1844-1900). Видатний німецький поет-філософ стверджував, що дух (життя) завжди вище розуму, тому раціоналізм ніколи не зможе пояснити всіх проявів

життя. Віки домінування християнської ідеології значною мірою дискредитували ідею гуманізму, на її місце, за Ніцше, має прийти утвердження “індивідуальної волі” як рушійної сили життя. Основними тезами його філософії стали “смерть Бога” і “народження Надлюдини” і рішуче заперечення можливостей людини керувати світом. У праці “Народження трагедії з духу музики” (1872; "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik") Ніцше загострив опозицію гармонії і стихії, аполонівського і діонісійського начал у світовій культурі і душі людини.

Для самого Ніцше таким феноменом стала музика Вагнера з її міфопоетичною образністю, містицизмом, акцентуванням ірраціоналістичної сутності душевного життя. Не випадково музика Вагнера упродовж ХХ ст. неоднозначно трактувалася, була предметом дискусій і навіть включалася у твори різних видів мистецтва, як-от у фільм відомого режисера Френсіса Форда Копполи «Апокаліпсис сьогодні» про війну, що вели США у В'єтнамі, і екзистенційне світовідчуття сучасної людини.

Ніцшевська ідеологія приховано зумовлює і спрямування дискусії про Бога і можливості людини в романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», яку ведуть Воланд і радянські апологети атеїзму і соціального конструктивізму Берліоз та Бездомний:

«...– Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?

– Сам человек и управляет, – поспешил сердито ответить Бездомный на этот, признаться, не очень ясный вопрос.

– Виноват, – мягко отозвался неизвестный, – для того, чтобы управлять, нужно, как-никак, иметь точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок. Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?...»

Аполонівське начало символізує порядок, ясність, світло, гармонію як у людині, так і в бутті загалом. Натомість діонісійське начало (Діоніс – Вакх – Бахус) виражає глибинні, стихійні, первородні сторони людської душі і онотологічних сил. На думку Ніцше, функція

Аполлона і Діоніса, крім усього іншого, – позбавляти людину відчуття трагедії життя, різними засобами звільняти від страху смерті.

Важливу роль у новому осмисленні проблеми гуманізму відіграв російський філософ-екзистенціаліст Микола Бердяєв. Він виступив послідовним критиком гуманізму як апології індивідуалізму. Бердяєв не міг пробачити гуманізові того, що з ним прийшла відмова від Бога й утвердження індивідуалістичного свавілля, яке веде до загибелі людини. Тому що це "рабський бунт самості", це плебейське повстання середини. "Індивідуалізм принижує людину, не хоче знати світового, всесвітнього змісту людини. Судорожно хоче індивідуаліст звільнити себе від світу, від космосу, і досягає лише рабства... Індивідуалізм – ворог індивідуальності. Людина є органічним членом світової, космічної ієрархії, і багатство її змісту прямо пропорційне єднанню людини з космосом".

Бердяєв атакував гуманізм з іншого боку, ніж автор "Заратустри". Він високо цінував Ніцше як мислителя, що поставив людське "я" на небачену досі висоту, але надлюдина, що знехтувала Бога, не викликала у російського філософа ні найменшої симпатії. Ніцше, говориться в Бердяєвському "Смислі творчості", "згорів від вогненної творчої жаги. Релігійно знані йому були лише закон і спокута... Ніцше зненавидів Бога, тому що був одержимий тією нещасною ідеєю, що творчість людини неможлива, якщо є Бог...".

Одним із наслідків модерної філософії суспільства і людини став соціальний конструктивізм, який породив розмаїття стратегій формування «нової людини», що набуло крайнього виразу в радикальних ідеях і практиці марксистського революціонізму. Зокрема, загострилося протистояння цивілізації і культури. Осмислення цього процесу було розпочато ще Ж.-Ж. Руссо в кінці XVIII ст., а досягло апогею в праці О. Шпенглера «Присмерк Європи».

З певною долею умовності і відповідними застереженнями можна говорити про те, що світоглядні основи модернізму визначила філософія життя, психоаналітичні вчення і екзистенціалізм.

Специфічний варіант філософії життя представлено працями французького вченого Анрі Бергсона, зокрема його «Творчою еволюцією» (1907), удостоєну Нобелівської премії 1927 року. Головними складовими його вчення є ірраціоналізм, інтуїтивізм та вчення про тривалість часу. Життя, за Бергсоном, є «творчою

еволюцією», воно само є «тривалістю», що тотожна відчуття, і постійно перебуває у позбавленому закономірностей процесі невинного руху.

Про колосальний вплив філософії Бергсона на сучасників говорить, наприклад, зізнання американського письменника Генрі Міллера: «Якби ця книжка не потрапила мені до рук саме в ту мить, я, можливо, втратив би глузд. Ця книжка трапилася мені, коли інший великий світ розсипався на моїх очах...»

Для Бергсона незаперечною була «органічність» усіх проявів життя, творча природа буття. Сама матерія є, скоріше, рухом (течією), ніж предметом (річчю). Сприйняття реальності в її дискретній (роздільній, переривчастій) формі – основна помилка інтелекту. Аналітичній здібності розуміння Бергсон протиставляє синтетичні інстинкт та інтуїцію ("бескорисливий інстинкт"). Водночас він не принижує інтелект, який дозволяє життю перетворити матерію на своє знаряддя. Сутність еволюції Бергсон визначав як розвиток лініями, що розходяться у різні напрямки («віяло»). Рушійною силою самої еволюції є «життєвий порив (фр. *Élan vital*) – потужний заряд енергії, який уможлиблює перехід від простих форм організації матерії до складних.

Третім варіантом «філософії життя» було вчення О. Шпенглера про співвідношення природи, цивілізації і культури, викладене в його праці «Присмерк Європи» («*Der Untergang des Abendlandes*», 1918). Шпенглер у розумінні сутності життя віддає перевагу перед наукою безпосередньому світовідчуванню й спогляданню; вважає помилкою те, що мислення «дає оцінку розуму як вищої, а чуттєвості як нижчої здібності душі».

Шпенглер створив своєрідну типологію культур і визначив основні типи культур в історії людства.

Значним був вплив на культурні і літературні процеси ХХ ст. психоаналізу, який також розвинувся у декількох варіантах, найперше у вченні З. Фрейда про структуру психіки й індивідуальне несвідоме, а також ідеях К.Г. Юнга про архетипи і колективне несвідоме.

Поряд із філософією життя і психоаналізом модерністичну культурну парадигму ХХ ст. обумовила і така впливова філософська течія, як екзистенціалізм. Порівняно з класичною філософією екзистенціалізм на перше місце ставить не буття, а "екзистенцію"

(“існування” – але не в емпіричному, а в метафізичному сенсі). Екзистенціалізм міняє місцями сутність і існування (порівн. рос.: *сущность и существование*), замінює онтологію екзистенцією. Бунт філософського авангарду, розпочатий Шопенгауером і продовжений Ніцше, завершив Сартр, ствердивши як категоричний імператив тезу про те, що “немає ніякого іншого світу, окрім світу людини, світу людської суб’єктивності”. Екзистенційний вектор визначив і пошуки А. Камю, який також говорив про суб’єктивно-екзистенційну домінанту людського світосприйняття: “Я ніколи не бачив, щоб хтось помирав за онтологічний аргумент”.

У першій третині ХХ ст. у творчості багатьох письменників представників різних національних літератур формується так званий “високий” модернізм, для якого надто істотними були пошуки виходу й віднайдення нових цінностей навіть при позірному їх відкиданні. Ці пошуки засвідчені в романах Дж. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста, В. Фолкнера, В. Вулф, А. Жида, К. Чапека, М. Булгакова, М. Фріша, Р. Музіля, А. Платонова, В. Набокова, А. Камю, Ж.-П. Сартра. Ідеал в їхніх книгах не утверджується беззастережно, однозначно. Він часом приховується за скепсисом, іронією, як у Джойса, відстороненою оповіддю, як у Кафки, розчиненням у суб’єктивності, як у Пруста і В. Вулф, але він постійно «в полі зору»; якщо не орієнтація на нього, то потяг зберігається.

ТЕМА 2.

МОДЕРНІСТСЬКА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА.

План

1. Концепція світу як структуротвірний чинник модерністського роману.
2. Універсалізація й деіндивідуалізація як домінанти модерністської концепції людини.
3. Типологічні особливості сюжетно-композиційної організації модерністського роману.
4. Хронотоп модерністського роману.

1. Концепція світу як структуротвірний чинник модерністського роману.

Трагічний досвід першої половини ХХ ст. спричинив синдром сприйняття світу як жаху, кошмару, хаосу. Прямим наслідком і безпосереднім відбитком умонастроїв доби стала руйнація класичних художніх структур, порушення рівноваги між змістом і формою, позірна деструкція форми. Водночас письменники-модерністи не могли не усвідомлювати, що естетичною і літературознавчою аксіомою є художня цілісність твору. Відтак у модернізмі “новими” підходами і чинниками визначається і ця художня стратегія. Питаннями про те, як “впорядкувати” видимий хаос реальності, переймалися фактично всі модерністи. Але найпершим було питання про те, що таке “реальність” як така. З одного боку, реальність була жахливою, а з іншого – чи реальною є сама реальність. Питання ставилося і в такому розрізі, що, можливо, значних і принципових відмінностей реальності від нереальності немає, і, скажімо, продукція “плинної” фантазії під час наркотичного трансу також реальна. У культовому фільмі кінця ХХ ст. «Матриця» відповідь була ще радикальнішою: можливо, реальність “намальована” чи “змодельована”

Всі ці питання сформувалися у філософії і культурі в 1960-1970-ті рр., але багато митців-модерністів (Булгаков, Кафка, Джойс, Борхес,) вже з 1920-1930-х усвідомлено чи інтуїтивно підходили до них, не даючи однозначних відповідей. Є всі підстави вважати, що феномен епістемологічної непевності, поширений у другій половині ХХ ст. щодо постмодернізму, оприявнився вже в добу модернізму в творчості вище названих письменників.

Формою "нової" реальності став "неміметизм" літературного тексту. Складні стосунки між наслідувальним принципом відтворення дійсності і спробами його подолання докладно осмислені в праці німецького літературознавця Еріха Ауербаха «Мімесис. Зображення дійсності в європейській літературі» (1946).

У модерністському романі художній світ виникає на межі ілюзії і реальності. Це свого роду фікційність «у квадраті». Набуває поширення ідея "можливих світів". Серед поетикальних форм домінує умовність і символіка. Загалом центральну тенденцію модерністського мистецтва можна визначити як шлях від відтворення світу явищ до втілення світу сутностей.

Умовність самого поняття «реалістична література» підкреслила В. Вулф у статті "Сучасна художня проза" (1919): «Реалістична й особливо натуралістична література насправді невірна щодо реальності й життя; реалісти зайняті несуттєвою, матеріалістичною стороною світу, ігноруючи життя духу; вони бачать у людині лише зовнішнє, поверхнєве, і сутність людини залишається для них (і для їхніх читачів) прихованою». Завдання «нового мистецтва» – проникнути в глибини людського духу і тим самим найповніше втілити справжню, істинну реальність. «Йдеться не проте, – продовжує В. Вулф, – ніби нинішнє життя складніше чи важче, ніж у будь-яку іншу епоху, але у кожного покоління свій "фокус інтересів", а старі форми фокусувалися не на тому, тому в пошуках розімкнутих і прихованих у глибині деталей того, що для нас і є форма, ми складаємо разом, здавалося б, випадкові фрагменти, нехтуючи самої цілісності, *бо так ми намагаємося врятуватися від хаосу...*».

Фрагментарність, проявляючись як змістовий і структуротвірний чинник модерністського роману, має щонайменше дві найсуттєвіших властивості. По-перше, хаотичні фрагменти образів, спогадів, пророцтв, що стають облогою свідомості людини; і в цьому сенсі вони ворожі людині (наприклад, у романі В. Вулф «Місіс Деллоуей» саме вони штовхають Септімуса Сміта до самогубства). По-друге, фрагменти можуть бути пов'язані з осяянням, прозрінням-просвітленням (те, що Джойс називав епіфаніями), ставати частиною "світлового німбу" життя. Так, у згаданому романі В. Вулф спогади Клариси про давній поцілунок, який вона сприйняла так, ніби "їй вручили подарунок, загорнутий, і казали берегти, не дивитися на нього

- на діамант, щось безцінне у згортку, і поки вони гуляли (туди і назад, туди і назад), вона розкрила той пакуночок або ж світло само пропало обгортку, і настало одкровення, релігійне почуття!"

Ще одним важливим структуротвірним чинником модерністського роману є пам'ять. Особливо наочно це явлено в циклі романів М. Пруста «В пошуках втраченого часу» (1907-1918, 1922). Автор відтворює тут не стільки потік свідомості, скільки потік спогадів, що нагадують калейдоскопічну гру асоціацій і образів, перетворюючи світ індивідуальної пам'яті людини у всеосяжний універсум. При цьому новаторським є самий принцип включення спогадів у художній текст. Справжнє оживлення минулого неможливе шляхом його відтворення думкою. Воно досягається за допомогою так званого несвідомого спогаду, «мимовільної пам'яті», коли безпосереднє, сьогоденне відчуття асоціативно викликає до життя картини минулого. А. Моруа висновував, що «Пруст відкрив, що сполучення Безпосереднього Відчуття і Далекого Спогаду у часовому відношенні є те саме, що стереоскоп у відношенні просторовому. Воно створює ілюзію часової об'ємності; воно дозволяє знайти, "відчути» час"».

Розглянемо, як цей принцип діє в романі «На Сванову сторону»: «Мама послала по ті кругленькі й пухкі тістечка, так звані мадленки, сформовані ніби з допомогою жолобкуватих скожок молюсків Сен-Жака. Прибитий понурим сьогоденнім днем і заповіддю невеселого завтра, я машинально підніс до вуст ложечку чаю, в якому розмочив шматочок мадленки. Та тільки-но чай з розкришеним тістечком торкнувся мого піднебіння, я здригнувся, відчувши, ніби в мені діється щось незвичайне. Якесь окремішне, невмотивоване раювання нарінуло на мене. Мене вже не обходили зрадливість долі, її дрібні напасти, швидкоплинність нашого життя, я, ніби запалавши коханням, наповнився якоюсь коштовною есенцією, точніше, есенція ця була не в мені, я сам був цією есенцією. Я перестав почувати себе пересічністю, нікчемною, простим смертним....»

Мистецтво у Пруста і є поверненням, набуттям втраченого часу, тобто повернення людиною минулого із самої себе. Кожна художня деталь у такому випадку стає універсумом. Пруст віднаходить свій спосіб подолання фрагментарності, перетворення хаосу на космосу. Його роман подібний до готичного собору, де, на перший погляд, панує не системна конструкція, а хаос; цілісність ніби замінюється

окремими частинами, кожна з яких розпадається на ще дрібніші і т.д. Але якщо готичний собор спрямований вгору, то роман Пруста вглиб. За окремим фрагментом можна зрозуміти ціле, навіть за одним реченням. Подібну до такої конструкцію створив і Фолкнер, зокрема, у романі «Шум і лють» (див. про це далі).

Роман Пруста – це велетенський внутрішній монолог, в якому стираються межі минулого і теперішнього. Хронологічної ясності немає; місце дії, попри чіткі топоніми, не є суттєвим; розгортається гра асоціацій; персонаж не змінюється у часі (є дорослішання, але світосприйняття залишається незмінним).

Якщо говорити про ключові фігури модерністського роману 1910-х років – Дж. Джойса, В. Вулф, М. Пруста, то слід відзначити і суттєві відмінності в концепції світу і людини кожного з цих авторів. В. Вулф досить критично відгукувалася про Джойса (не приймала “глузливості” й самоцільності, як вона вважала, його експерименту). При цьому визнавала свій зв’язок із Прустом, але якщо у Пруста відтворюється “одна” свідомість, то у Вулф – свідомість декількох персонажів із асоціативними переходами і “зчепленнями” між їхнім мовленням. Пруст намагається зупинити окремі миттєвості, зафіксувати, перетворити на “пам’ятник”, Вулф, навпаки, старається зберегти плинність, біжучість миттєвості, залишити його в стані невловимості.

Модерністи почасти відкривали те, що згодом літературознавці заносили до здобутків їх наступників – постмодерністів. Так, поширена у постмодернізмі ідея розуміння і відтворення світу як тексту не лише концептуально, а й експліцитно явлена вже у Джойса. В «Уліссі» читаємо: "The playwright who wrote the folio of this world and wrote it badly (He gave us light first and the sun two days later), the lord of things as they are whom the most Roman of catholics call *dio boia*, hangman god, is doubtless all in all in all of us, ostler and butcher, and would be bawd and cuckold too but that in the economy of heaven, foretold by Hamlet, there are no more marriages, glorified man, an androgynous angel, being a wife unto himself" ("Той драматург, який написав фоліо цього світу, і написав його так-сяк (Він дав нам спочатку світло, а сонце аж через два дні по тому), володар усіх речей на світі, кого чи не більшість римо-католиків називають *dio boia*, бог-катюга, прза всяким сумнівом являє собою все у всьому в кожному з нас, він візник і він різник і міг би стати і звідником і рогносцем, коли б не та обставина, що в небесному

розпорядку, як застерігав Гамлет, немає шлюбів, і чоловік стає ангелом-андрогіном, поєднуючи в собі себе з дружиною...").

Кожна з провідних художніх систем XIX-XX ст. – романтизм, реалізм, модернізм і постмодернізм – давала свою відповідь на питання про сутність взаємовідносин мистецтва і світу і висловлювала своє ставлення до “світу”. Романтизм відкидає “цей” світ, шукаючи “інший”; реалізм беззастережно приймає, вивчає й аналізує “цей” світ. Модернізм творить “свій” множинно-фрагментарний світ. Постмодернізм байдужий до “цього” світу (і до будь-якого), він “грає” з ним, моделює, “перетворює” на його на віртуальний. Якщо евізом модернізму можна поставити слова американського поета-модерніста Езри Паунда «make it new», то девізом постмодерністів стає «re-make it».

2. Універсалізація й деіндивідуалізація як доміанти модерністської концепції людини.

Модернізм формує нову концепцію людини, в якій парадоксально поєднуються уявлення про всезагальність людини («EveryMan») і втрату будь-якої індивідуальності (Noman).

Відповідно до концепції множинності, фрагментарності, амбівалентності світу змінюється і трактування людини. У модерністському романі світ є таким, яким він представляється суб’єктові, і реальним є все, що потрапляє у сферу його свідомості. Відтак модерністський персонаж – це в першу чергу “внутрішня людина”, яка відкриває в собі і безмежний суперечливий світ (“microchaosmos”), і множинні прояви свого “Я”. Просто і ясно цей феномен охарактеризовано в повісті російського письменника Андрія Платонова “Сокровенный человек”: “...нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя...”.

Дуже важливим є й те, що герой модерністського роману перестає бути «соціальним типом». Людина – не так продукт соціуму, як «носій душі», що живе віч-на-віч з Вічним Часом і Безмежним Простором (Всесвітом). Домінуючою стає метафізично-екзистенційна проблематика. Життя, Смерть, Любов – метафізичні первні Буття. Цілковитим усвідомлено герой роману Т. Манна «Чарівна гора» Ганс Касторп констатує: “Якщо цікавишся життям, то тим самим цікавишся

і смертю...». У цій фразі вчувається паралель і дискусія з Ніцшевим афоризмом: «Якщо довго вглядатися у безодню, то безодня загляне в тебе...».

У модерністському романі соціальна історія або повністю відкидається, як у романі Джойса «Улісс», де один із головних героїв Стівен Дедалус каже, що історія – це кошмар, від якого хочеться прокинутися, або перетворюється на метафізику. У романі А. Платонова «Чевенгур» комунізм будується не просто на зміну соціальному ладові, він – «светопредставление» і не випадково головному героєві Олександрову Дванову чується голос його померлого батька, який закликає його: «Мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...».

Водночас поглиблене проникнення у світ «внутрішньої людини» відкриває ефект «всеподібності», універсальності. Виникає парадокс: «Внутрішня людина» / «Універсальна людина». Усвідомлюється і небезпека втрати «особистості», внутрішнього стрижня. Про це яскраво свідчить назва роману австрійського письменника Роберта Музіля «Людина без властивостей». Симптоматичною є й фраза з роману А. Платонова «Чевенгур»: «Черты его личности стерлись о революцию...»

У процесі універсалізації і деіндивідуалізації людини особливо важливу роль відіграє підсвідомість. У Джойса «універсалізація» людини втілюється в різноманітних паралелях-уподібненнях: «Улісс» - «Одісея» - «Гамлет»; Стівен – Телемак – Гамлет; Блум – Одісей – Шекспір. Довго вважалося, що це був засіб показу деградації сучасної людини; приблизно з середини ХХ ст. трактується як засіб акцентування в людському житті «вічних» ситуацій, архетипів.

Якщо реалістичний роман на перше місце ставив взаємини і ставлення особистості до суспільства, то модерністський роман цікавиться насамперед ставленням особистості до самої себе. Наслідком цього нерідко стає такий парадокс, коли самозосередженість трансформується в трагічну роздвоєність персонажа. Це спостерігається, наприклад, в образах Джо Крістмаса з роману «Серпневе світло» В. Фолкнера, Дудкіна з «Петербурга» Андрея Белого, Стівена Дедала з Джойсового «Улісса», Олександра Дванова з «Чевенгура» А. Платонова.

3. Типологічні особливості сюжетно-композиційної організації модерністського роману.

Сюжетно-композиційна організація модерністського роману відзначається тяжінням до концентрації дійсності. Сюжет таких романів, як “Уліс”; “Шум і лють”; “Чарівна гора” розгортається на незначному просторі, з обмеженою кількістю подій і персонажів.

“Редукція сюжетності” підсилюється не лінійністю оповіді, ретардацією як основним принципом оповіді, коли дія весь час гальмується, повертається назад. Можна говорити про нове для романної поетики співвідношення сюжету і фабули, коли фабула втрачає свою значущість і розсипається на низку важко вибудовуваних у хронологічній послідовності подій.

Як відомо, взаємовідношення сюжету и фабули значною мірою зумовлюються часовою і причинно-наслідковою обумовленістю викладених подій. Говорячи про фабулу, вказують на хронологічну послідовність подій, натомість сюжет – це аспект оповіді, взятий з погляду змістових відносин між викладеними подіями, які можуть розташуватися у будь-якому порядку залежно від авторського задуму і проблематики твору, відтак зовнішньо-подієві зв'язки (прямі причинно-наслідкові закономірності) замінюються на внутрішньо-змістові чинники. Фабульна синтагматика подій, побачена в плані їх різнобічних змістових відносин, у сюжеті постає у вигляді парадигми ситуацій. Таким чином, належить до сфери синтагматики подій, а сюжет до їх парадигматики.

Сюжет модерністського роману почасти стає втіленням архаїчних сюжетних схем, що проявляється в циклічності, повторюваності сюжетних ліній і ситуацій («Уліс» Дж. Джойса; «Майстер і Маргарита» М. Булгакова; «Авесаломе! Авесаломе!» В. Фолкнера; «Чевенгур» А. Платонова, «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса), у посиленій значущості міфологічних (архетипних) сюжетних моделей (повернення, рух по колу, спуск-сходження; блукання, перешкоди і їх долання, пошук, квест, ініціація); в актуалізації просторових локусів і меж (дорога, поріг, вікно, верх-низ тощо).

Окрім композиційної фрагментарності важливим структуротвірним принципом є «текст у тексті», посилюється інтертекстуальності на рівні сюжету, коли «чуже» (або «включене») слово рухає сюжет.

Інтертекстуальність особливо виразно проявляється в назвах багатьох модерністських романів (див. вище); епіграфіях, цитатах (атрибутованих і неатрибутованих, точних і трансформованих); прецедентних антропонімах і топонімах тощо.

Однією з істотних закономірностей побудови сюжету в модерністському романі є потенційна багатоплановість та варіативність у розгортанні подій та фіналу твору (див. три розповідачі історії Понтія Пілата в романі Булгакова «Майстер і Маргарита», три фінали в «Тригрошовій опері» Б.Брехта, чотири оповідачі в романі «Шум і лють» Фолкнера, чотири версії легенди про Прометея в однойменному творі Кафки, три версії зради Іуди у Борхеса. Почасти автори відразу пропонують декілька варіантів розвитку сюжету з одного зачину, як у романі «відчай» В. Набокова, чи у «Присвячується Швейцарії» Е. Гемінгвея. Чотири взаємовиключні версії основної події викладаються в епілозі до роману «Чорний принц» А. Мердок.

Специфіку сюжету модерністського роману пропонуємо розглянути на прикладі роману В. Фолкнера «Серпневе світло».

Як відомо, абсолютна більшість прозових творів Фолкнера (романів і оповідань) належить до циклу, або «саги» про Йокнапатофу – вимислений письменником округ. У ситуації з Фолкнером і Йокнапатофою можна стверджувати певне передування породження художньої реальності стосовно її зображення. Єдність світу Йокнапатофи різних творів, обумовлене перетинаннями географії (простір), історії (час), населення (персонажі) і подій (сюжет) — усього того, що становить художню реальність як таку, – обумовлено єдністю світу в авторській свідомості. Окремі твори циклу являють собою *фрагменти* цієї єдиної реальності «до твору», що існує в певному потенційному стані. Так, навіть якщо подія з минулого художнього світу (наприклад, той або інший епізод Громадянської війни між Північчю й Півднем, описаний в одному з романів) не є об'єктом прямого зображення в розповідальній структурі того або іншого твору, вона, проте, включена в рамки художнього світу, імпліцитно присутня в ньому.

Актуалізацію одного з фрагментів світу Йокнапатофи як на просторово–часовій, так і на подієвій «осі» являє собою роман «Серпневе світло» – один із найвідоміших творів Фолкнера, що належить класичному канону його творчості.

Джефферсон, округ Йокнапатофа, якого Вільям Фолкнер є «єдиним хазяїном і володарем», поміщений автором у конкретно-історичне (і географічне) середовище Сполучених Штатів. Він розташований у південному штаті Міссісіпі, що апріорно задає певне смислове навантаження художньому світу творів, дія яких відбувається в Йокнапатофі. Пов'язано це із цілим комплексом історичних, соціальних, культурних (а також економічних, політичних та ін.) особливостей, з якими традиційно асоціюється американський Південь.

Поряд із «фізичними» компонентами художнього світу – крім просторово-часових характеристик, до них відносяться предмети, а також суб'єкти художнього світу (тобто персонажі, що його населяють), – область художньої реальності включає «ідеологічний» аспект, що конститує його нарівні із предметними складовими. Ф.П. Федоров визначає художній світ як «систему універсальних духовних відносин, укладених у тексті, що має естетичне завдання». Подібне розуміння категорії «художній світ» висловлював великий дослідник творчості Фолкнера У. Слатофф: «...художній світ багато в чому впорядковується й визначається способами сприйняття й напрямками думок ("modes of perception and thought")», втіленими в ньому». Саме такі методологічні установки визначають основний підхід до аналізу роману "Серпневе світло".

Сюжет роману «Серпневе світло» має складну структуру, яку можна порівняти з композицією музичного твору, що будується за принципом «контрапункту». У романі представлено дві основні сюжетні лінії, що розвиваються ніби паралельно. Це лінії Ліни Гроув і Джо Крісмаса. Прикметно, що головні герої двох ліній жодного разу не зустрічаються. Події першої лінії охоплені розділами 1, 2, 4, 13, 14, 17, 18 і 21, причому аж ніяк не всі ці розділи цілком присвячені історії Ліни. Наприклад, 2 розділ містить історію появи й роботи Крісмаса на стругальній фабриці й епізод зустрічі Байрона й Ліни; в 4 розділі Байрон Банч розповідає Гайтауеру послідовно про Ліну й про Крісмаса, 13 і 14 розділи викладають паралельно те, що відбувається з Ліною, й події, пов'язані з погонею за Крімасом (див. зустрічі шерифа з Ліною в обох розділах). Цілком Ліні Гроув присвячені 1, 17, 18 і 21 розділи; останні три розповідають про її відносини з Байроном Банчем.

Дві лінії сюжету роману «Серпневе світло», взаємодія яких побудована за принципом контрапункту, «відтіняють» одна одну. З

погляду часової послідовності розташування інформаційних блоків (прямий порядок у першій сюжетній лінії і порушення хронології в другій) у романному цілому спостерігається розбіжність порядку *проходження* подій і *дізнання* про них як усередині, так і «ззовні». У рамках художнього світу є всі підстави виділити два основних типи володіння інформацією: 1) знання, цілком засноване на попередньому досвіді й готовій системі уявлень («знання як презумпція»), і 2) знання, перебудоване в результаті одержання нової інформації, що найчастіше має лише непряме відношення до актуального інформаційного блоку й приймається *на віру* («знання *постфактум*»).

Переведена в *особистий* план перша сюжетна лінія відособлена від другої лінії, що перебуває в центрі суспільної уваги, і врівноважує її нестабільність; з контрасту народжується гармонія, подібна до музичної.

4. Хронотоп модерністського роману.

Специфічністю й відмінністю від класичного роману характеризується і хронотоп модерністського роману. Перше, що властиво йому, це самодостатність витворюваного у тексті часопросторового універсалу. Художній твір постає як самодостатній, «вторинний» світ. Хронотоп набуває очевидної умовності і такої властивості, як концентрація часо-просторових координат ("тут і зараз" постає як "завжди і скрізь"; характерними зразками є романи «Серпневе світло» В. Фолкнера, «Майстер і Маргарита» Булгакова, «Уліс» Джойса, «Чарівна гора» Т. Манна, «Гра в бісер» Г. Гесе, «Сто років самотності» Гарсія Маркеса).

Для наочності ще раз звернемося до художнього досвіду В. Фолкнера. Простір роману «Серпневе світло» охоплює саме місто Джефферсон і прилягаючу до нього сільську місцевість, сусіднє містечко Моттстаун, також розташоване на території вигаданого округу Йокнапатофа, а також ряд «реальних» топонімів – Мемфіс, де в притулку провів раннє дитинство Джо Крісмас і куди подалися після вбивства Макіхерна повія Боббі і її компаньйони, штати Алабама, звідки Ліна Гроув починає свій рух на сторінках роману, і Теннесі, де вона його закінчує. Крім того, у тексті згадана Нова Англія, де живуть родичі Джоанни Берден, приводиться географія переїздів її діда й батька, а також названа Мексика, Оклахома, Міссурі, Чикаго й

Детройт, куди заносило Джо Крісмаса в період його п'ятнадцятирічних мандрівок.

Основною опозицією художнього простору роману є вісь Південь – Північ. Як приклад реалізації просторової опозиції в ідеологічному ключі можна навести десятий розділ, що розповідає про блукання Крісмаса до приходу в Джефферсон. На якомусь етапі покинувши межі південних штатів, герой зіштовхується з носіями принципово інших ціннісних установок, що викликає в нього спалах агресії (наприклад, епізод з повією, яка надто байдуже ставиться до "негритянства" Крісмаса). Розбіжності нормативно–ціннісних систем Півдня й Півночі простежуються також в історії сім'ї Берден – прибульців з Півночі («янки»), й у свідомості Джоанни. Основною відмінною ознакою є відношення до проблеми *раси*. Зони дії тієї або іншої аксіологічної парадигми, таким чином, розмежовані географічно.

Просторова співвіднесеність ціннісних уявлень, що лежать в основі поведінки й етичних оцінок персонажів роману, одержує втілення в образі *землі* (land) як культурно-географічного фактора, значимого в масштабах усієї творчості Фолкнера: важливо «розуміти, що людина буде діяти так, як його навчила земля, де він народився».

До просторових опозицій у художньому світі роману відноситься також протиставлення міста й сільської місцевості, реалізоване, насамперед, при згадуванні великих міст (Мемфіс). Незважаючи на те, що в тексті часто зустрічається характеристика «сільський», що дається джефферсонцями жителям прилеглих ферм, виразного протиставлення Джефферсон — його околиці в нормативно–ціннісному плані не спостерігається. Куди більше виразний поділ місць проживання білого й негритянського населення (порівн. епізод у негритянській церкві у розділі 14–му, або походи Крісмаса в негритянські квартали й селища, бійки і т.ін.). *Сегрегаційний* принцип просторової організації художнього світу відбиває його аксіологічну проблематику.

Час у художньому світі роману «Серпневе світло» є вкрай *суб'єктивним*; перебіг часу різних героїв не зводиться до арифметичного часу на годинниках. Як і Гайтауер, що усвідомлює цей факт, кожний герой роману «живе, відмежувавшись від механічного часу». Чіткий контраст простежується між часом Ліни Гроув і Джо Крісмаса, при тому, що на значних відрізках розповіді обоє описуються в рамках просторово–часового комплексу (хронотопу) дороги.

Повторюваність, циклічність, властива часовій організації роману, проявляється по-різному для різних героїв. Так, якщо для Ліни це *природні цикли*, то у випадку Джо ми маємо справу з *порочним колом*.

Часова вісь роману містить у собі три плани: план *сьогодення*, до якого відносяться, з одного боку, події, пов'язані з убивством міс Берден і пійманням Крісмаса, і, з іншого боку, прихід Ліни Гроув у Джефферсон і знаходження Байрона Банча; план *біографічної ретроспективи*, якому належать розповідальні фрагменти, присвячені минулому героїв роману, і план легендарної *давньої давнини*, що простирається назад аж до подій Громадянської війни Півночі й Півдня. Для художнього світу в цілому найбільш принципове значення має третій план, безпосередньо пов'язаний з його нормативно-ціннісною складовою.

Як відомо, Громадянська війна в США 1861 – 1865 р. стала у свідомості жителів півдня історичним рубежем, що відокремив свого роду золотий вік – добрі часи «Старого Півдня» (Old South) – від занепаду регіону у всіх сферах культури (у широкому сенсі цього слова) у період так званої Реконструкції. Весь комплекс уявлень про ідеальне минуле Півдня, з одного боку, і всю ціннісно-нормативну систему жителів півдня, що усвідомлюють себе спадкоємцями традицій Старого Півдня (насамперед, етичних, існуючих у вигляді твердого неписаного кодексу, що регламентує моральні оцінки й поведінкові норми), з іншого, прийнято позначати ємним поняттям *«південний міф»*.

На жаль, саме слово «міф» позбавлене у фолкнерознавстві термінологічної однозначності й уживається в самих різних значеннях. Так, дослідники, що працюють у руслі міфокритики, вивчають глибинні міфологічні шари й архетипи, що лежать в основі сюжетів Фолкнерових творів і значною мірою сприяють такому підходу. Часто самі тексти Йокнапатофського циклу розглядаються як своєрідні «міфи» про Південь, об'єднані в міфологію Йокнапатофи, а автора інтерпретують як міфотворця (myth-maker).

Зрозуміло, що ні те, ні інше розуміння міфу не підходить для визначення поняття «південний міф». У цьому випадку мова йде саме про якусь картину світу, тип світосприймання, систему моральних норм і способу самовизначення (самоідентифікації), у яких важлива роль приділяється ідеалізованому «легендарному» минулому.

Специфіці Півдня й південного світорозуміння присвячена безліч робіт істориків, соціологів, культурологів і т. д.; рідко обходять це питання й дослідники творчості Фолкнера.

У художньому світі роману «Серпневе світло» (так само, як – хоча й у різному ступені – в інших романах про Йокнапатофу) можна виділити дві площини дії «південного міфу»: *діахронічну* й *синхронічну*. Під діахронічною площиною мається на увазі *уявлення* про події й укладення легендарного *минулого* Півдня (насамперед, сюди входять Громадянська війна героїчних конфедератів проти янки й довоєнний соціальний устрій – аристократичний міф про шляхетних кавалерів-плантаторів – "cavalier myth" – і доброчесних леді – "Southern ladies"). Синхронічний зріз містить у собі діючий на момент розповідального *сьогодення* нормативно–ціннісний комплекс, що визначає вчинки й оцінки індивідуальних суб'єктів художнього світу й багато в чому обумовлений, крім зони проживання і біографічного минулого, їхнім соціальним статусом.

Незважаючи на те, що «діахронічна» площина торкається часової осі художнього світу, а «синхронічна» – його «ідеологічного» плану, обидві площини роздільні лише в рамках схематизації. Так, південний міф як набір уявлень про минуле «працює» і в синхронії – у свідомості окремих персонажів.

Діахронічна площина «південного міфу» представлена в художньому світі роману фігурою колишнього парафіяльного священика Гейла Гайтауера й історією його сім'ї. Гайтауер «народився на тридцять років пізніше того єдиного дня, яким він немов би й жив усе життя — дня, коли його діда застрелили на скаку», і «виріс і змужнів серед примар і пліч–о–пліч із духом». Герой сприймає *минуле як сьогодні* і не здатний зжити у своїй свідомості події Громадянської війни, часом ототожнюючи себе з дідом: «я був єдиною миттю темряви, у якій проскакав кінь і гримнув постріл. І якщо я — свій дід у мить його смерті...». Подібним самовідчуттям перейняті розповіді Гайтауера під час перебування його священиком, «начебто навіть на кафедрі він не міг відокремити релігію від кінноти, що скаче в атаку, і покійного діда». Показово, що справжньою причиною смерті діда Гайтауера було те, що його підстрелили під час крадіжки курей: прийом такого іронічного зниження в інтерпретації південного міфу

часто використовується Фолкнером, зокрема у романі "Авессаломе, Авессаломе!".

Ще одне актуальне відсилання до минулого в романі, що реалізує опозицію Північ – Південь, відтворюється в розповіді міс Берден про її сім'ю. Тут південний міф представлений поглядом з боку: викладаючи обставини смерті діда й зведеного брата (обоє ще до її народження були пристрелені «колишнім рабовласником і конфедератським офіцером на прізвище Сарторіс» на початку Реконструкції: «справа йшла про участь негрів у виборах»), Джоанна говорить Крісмасу: «Думаю, полковник Сарторіс став у місті героєм, коли вбив двома пострілами з пістолета одnorукого старого й хлопчика, що не встиг навіть проголосувати в перший раз». Висловлена «ззовні» негативна оцінка вчинку, що повністю укладається в норми південної ціннісної парадигми минулого (Сарторіс – герой), відтіняє загалом домінанту у межах художнього світу (у силу його просторово-часової співвіднесеності) систему уявлень.

У художньому світі роману події, що відбуваються, – злочин і піймання Крісмаса й доля Ліни Гроув – *служать* об'єктом для оцінки. Загальну організацію аксіологічних моделей у межах художнього світу можна представити в «просторових» (у метафоричному змісті) термінах. Так само, як у соціальному відношенні, в ідеологічному аспекті різні герої перебувають у різному віддаленні від «*центра*» пануючої нормативно–ціннісної системи (південного міфу): на *периферії* (або зовсім за межами – Джоанна Берден) її існують персонажі–ізгої — *чужинці* (Гайтауер, сам Крісмас, почасти Док Гайнс; в особливому положенні перебуває Байрон Банч), кожний з яких, проте, певним (і відмінним від інших) чином взаємодіє з «південним міфом», живучи на його «полі».

Хронологічні порушення, які спостерігаються в сюжеті роману, спричиняють необхідність *корекції* вже отриманої інформації в міру надходження нової. Так, у другому розділі, що описує роботу Крісмаса й появу Ліни на фабриці в суботу, коли там перебуває один Байрон, ще нічого невідомо ні про минуле Крісмаса, ні, фактично, про його сьогодення; ми нічого не знаємо про значення пожежі, дим від якої видно з фабрики. Текстова перспектива, організована подібним чином, неминуче містить *пробіли*, які тим чи іншим способом заповнюються суб'єктом, що сприймає інформацію. Можна будувати здогади про те,

чим займається Крісмас у неробочий час, в який спосіб вони із Брауном торгують віскі і т.ін.; при цьому обов'язково формується *відношення* до героя, виробляється певний горизонт *очікування*. Згодом, у міру з'ясування нових деталей – донос Брауна про вбивство й негритянську кров героя, історія його життя – відношення й очікування коректуються, що неминуче впливає на етичну оцінку персонажа й того, що з ним відбувається.

Таким чином, приклад роману Фолкнера «Серпневе світло» засвідчує як основну особливість художнього світу модерністського роману, для якого найбільш характерним є нерозривна єдність сюжетно-композиційної і хронотопної структури, де події, просторові, часові й оцінні характеристики переплітаються, щоб виразити всю складність і неоднозначність самого цього світу і його авторських оцінок.

ТЕМА 3

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА

План

- 1. Постмодернізм як основний літературний напрям 2-ї пол. ХХ ст. Соціально-історичний та культурно-філософський контекст постмодернізму.**
- 2. Художня концепція постмодернізму.**
- 3. Основні ознаки постмодерністської поетики.**
 - 3.1. Іронія.**
 - 3.2. Інтертекстуальність.**
 - 3.3. Подвійне кодування.**
 - 3.4. Гра.**

1. Постмодернізм як основний літературний напрям 2-ї пол. ХХ ст. Соціально-історичний та культурно-філософський контекст постмодернізму.

Слово "постмодернізм" з'явилося ще 1917 року, зокрема в книжці Рудольфа Панвіца "Криза європейської культури". Однак для позначення нової соціально-культурної парадигми його стали вживати з 1960-х років. Термін "постмодернізм" об'єднує все розмаїття культури другої половини ХХ ст., коли після жахів Другої світової війни людство нібито остаточно "загубило дорогу", коли здавалося, що все в цьому світі знецінилося, нівелювалося.

Поширення постмодерністських концепцій стало ще й реакцією на проєкт модерну, що передбачав можливість перетворення, "оновлення" світу. Нове, трагедійне й почасти песимістичне світобачення було спричинене почуттям розгубленості й втрати міру й сенсу речей. Дуже чітко такий стан суспільства висловив німецький естетик і літературознавець Теодор Адорно. В книжці "Після Освенциму" він заявив про неможливість у ХХ ст. класичних уявлень про світ і людину: "почуття противиться ствердженню гегелівській позитивності наявного буття, вбачає в ньому лише пусту балаканину, несправедливість щодо жертв; почуття не приймає розмислів про те, що в долі цих жертв ще можна було віднайти хоч якісь крихти так званого смислу... Після Освенциму поезія неможлива..."

Це ж почуття в художній формі виразив англійський письменник Вільям Голдінг у романі "Володар мух" (1954), який став ключовим твором повоєнної доби. За словами автора, це – роман-пересторога про те, що "ми, люди, можемо зробити один з одним... Ось чому я пишу зі всією пристрасністю, на яку тільки здатен, і кажу людям: «Дивіться, дивіться, дивіться: ось яка вона, як я її бачу, природа найнебезпечнішої з усіх тварин – людини»".

Культурно-філософське осягнення кардинально іншої соціально-історичної ситуації після Другої світової війни було підтримане й наукою. Так, американський фізик російського походження Ілля Пригожін розробив "теорію хаосу" і концепцію синергетичного розвитку систем, в основу якої було покладено ідею самоорганізації в системах різноманітної природи, як фізичних, так і соціальних. У праці "Перевідкриття часу" ("The Rediscovery of Time") Пригожін запропонував нове тлумачення існування феномену часу, яке істотно вплинуло не лише на подальший розвиток точних наук, але й нового філософського світобачення. Основний концепт Пригожина – ентропія (роздрібнення, розпилювання, розсіювання енергії) – дав назву одному з ключових текстів американського постмодернізму, оповіданню "Ентропія" (1960) Томаса Пінчона.

Нові уявлення про час та його синергетичну природу було розвинуто в працях Стівена Вільяма Гокінга, популярно викладених, зокрема, в "Короткій історії часу: Від великого вибуху до чорних дір". Прикметно, що ідея трьох стріл часу – термодинамічної, психологічної, космологічної – знайшла продовження в багатьох художніх творах, наприклад, у романах британського постмодерніста Мартіна Еміса "Стріла часу" і "Нічний потяг".

Невипадково, що в цей час різко зростає інтерес до історії і поширення песимістичних концепцій історичного процесу. Історія стає свого роду пробним каменем, лакмусовим папірцем постмодерністського світорозуміння. Фраза англійського письменника Джуліана Барнса з роману "історія світу в 10 ½ розділах" "Історія – це не те, що було, а те, що нам розповіли історики..." сприймається не просто як жарт, а сконденсоване вираження "версійності" історії, відносності людського знання про минуле. Відповідно людина перестає сприйматися суб'єктом історії, але інтерпретується як її жертва.

Водночас слід визнати, що песимістичні погляди на історію і людину не були абсолютно однаковими. Так, американський Нобелівський лауреат Вільям Фолкнер у своїй промові на врученні премії 1949 року чітко заявив про свою тверду віру в людину: "...я не визнаю загибелі людини. Легко заявити, що людина безсмертна просто тому, що вона вистаїть; що коли відлунає останній дзвін долі з останньої безплідної скелі, яка марно зависла в останньому відблиску присмертного заходу, що навіть тоді чутиметься ще один звук: кволий, а все-таки незнищений голос людини. Я відмовляюсь це визнати. Я вірю, що людина не тільки вистаїть, а й переможе. Вона безсмертна не тому, що вона єдина з-поміж живих істот має незнищений голос, а тому, що вона має душу, дух, здатний до співчуття й самопожертви й витривалості. І обов'язок поета чи письменника — писати про це. Йому дано право допомагати людині на тернистому її шляху, нагадуючи їй про мужність, честь і надію, про гордощі й співчуття, про милосердя й посвяту — про все те, що було її славою у минулому. Слово поета не повинно бути простим літописом людини, слово його має бути опорою, підтримкою для людини, щоб вона вистояла і перемогла". Втім, така думка була, скоріше, винятком, оскільки культурною домінантою другої половини ХХ ст. стало визнання тотальної кризи гуманістично-прогресистського світогляду.

Постмодерністська культурно-філософська концепція безпосередньо вплинула на літературний процес, на формування нової поетики. І хоча дослідники часто визнавали, що художні пропозиції та експерименти постмодернізму так чи так можна віднайти у літературному минулому, саме на новому ґрунті й у принципово іншій системі вони набувають концептуальності. Безперечно, має рацію літературознавець К. Степанян, коли стверджує, що "майже усі якості та ознаки постмодерністської поетики, включаючи інтертекстуальність, настільки ж давні, як історія світової літератури. Їх можна віднайти й у Гомера, й у Шекспіра, й у Достоєвського. Постмодерністськими вони стають лише в сполученні і лише у межах певного світогляду, на основі якого створюється та прочитується даний твір".

В основі постмодерністського світогляду лежить уявлення про світ як хаос, людина ж ньому є таким собі "нестабільним об'єктом", цілком залежним від дії різноманітних чи то зовнішніх, чи то внутрішніх (глибинно психологічних) чинників. Утім, самі постмодерністи визнають, що такі поглядами не є абсолютно новими, часто цитуючи слова

давньогрецького філософа Анаксагора: "Нічого не можна вповні пізнати, нічому не можна вповні навчитися, ні в чому не можна вповні впевнитися; почуття обмежені, розум слабкий, життя коротке".

При цьому думки дослідників щодо сутності постмодернізму полярно різняться: від визнання його антигуманістичною, суто нігілістичною "контр-культурою" до ствердження "вільно-ігрового прояву людського духу", долання будь-яких табу і принципової відкритості людини до діалогу зі світом у його найрізноманітніших проявах. Такою є, наприклад, позиція італійського вченого і письменника Умберто Еко. Натомість український літературознавець П. Іванишин стверджує, що мистецтво постмодернізму спрямоване "в бездуховність, нігілізм, спустошення", а художник Сергій Якутович взагалі категорично заявляє, що "все сучасне мистецтво — від диявола..." Тим не менше важко заперечити проникнення постмодерністської концепції у всі сфери сучасного життя. На думку Ф. Джеймісона, автора знаменитої книжки "Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму" (1991), постмодернізм - «культурна домінанта нашого часу, імператор мистецтв, думки, політики, соціуму й етики...".

Щодо співвідношення модернізму і постмодернізму, то тут теж мають місце дві прямо протилежних точки зору. За першою, постмодернізм наслідує модернізм, є продовженням і доведенням до крайнощів ідей і принципів модерністського мистецтва (відтак постмодернізм виникає в надрах модернізму, про що свідчать художні експерименти Джойса, Гесе, Борхеса, Набокова та ін. митців, і є свого радикальним модернізмом, найвищим проявом потенціалу і можливостей модернізму. Згідно з іншою думкою, постмодернізм спростовує і відкидає (деконструює, за термінологією постструктуралізму) основний зміст модерну, тобто відкидає можливість і перспективи оновлення життя і мистецтва, зокрема на засадах антропоцентричного, гуманістичного світогляду.

Те, що в постмодернізмі простежуються більшою мірою типологічні, ніж конкретно-історичні ознаки, переконливо писав Дмитро Затонський у книжці "Модернізм и постмодернізм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств" (2001). Тому постмодерністами можна називати Еклезіаста і Джойса, Рабле і Борхеса, Стерна і Кальвіно; відповідно, в одному й тому самому митцеві можуть уживатися, чи чергуватися, чи мінятися модернізм і постмодернізм. Скажімо, у Джойса.

"Портрет..." – рух до модернізму. "Дублінці", хоча й написані раніше, - більш модерністська річ, ніж "Портрет". "Улісс" – помежовий твір. І, нарешті, "Поминки за Фіннеганом" - уже постмодернізм. У ньому відверто постмодерністська розповідь: тут для розуміння тексту вимагається не заперечення вже-казаного, а його іронічне переосмислення.

Аби продемонструвати іронічний модус постмодерністського світобачення, неприйняття будь-якого пафосу й "остаточності", Умберто Еко пропонує таку аналогію-ілюстрацію: "Постмодерністська позиція нагадує мені чоловіка, закоханого в дуже освічену жінку. Він розуміє, що не може сказати їй «кохаю тебе шалено», бо розуміє, що вона розуміє (а вона розуміє, що він розуміє), що подібні фрази — прерогатива Ліала. Утім, вихід існує. Він повинен сказати: «За висловом Ліала, кохаю тебе шалено». При цьому він уникає удаваної простоти й прямо показує їй, що не має можливості говорити просто: він у такий спосіб дає їй зрозуміти те, що кохає її, але його кохання живе в добу втраченої простоти. Якщо жінка готова грати в ту саму гру, вона зрозуміє, що освідчення в коханні залишилися освідченням в коханні. Жодному із співрозмовників простота не дається, обидва витримують натиск минулого, натиск усього до них казаного, від якого вже нікуди не дінешся, обоє свідомо й охоче вступають у гру іронії... І все ж таки їм удалося ще раз поговорити про кохання..."

2. Художня концепція постмодернізму.

Художня концепція постмодернізму безпосередньо витікає зі світоглядних засад цього філософсько-культурного і літературного руху. Тому, безперечно, має рацію один із основних теоретиків постмодернізму, нідерландський філософ і філолог Доуве Фоккема: «Які б філософські обґрунтування або політичні мотивації постмодернізму не висувалися, не можна заперечувати того, що письменники-постмодерністи віддають перевагу певним способам творчості та прийомам, які виділяються критиками як характерні для постмодернізму та якими насолоджується як новими усе більша кількість читачів».

Основу постмодерністської концепції складає ідея стирання меж тексту і реальності, принципова настанова на фрагментарність тексту, монтажну композицію, поліфонічну, а почасти й еkleктичну стилістику (так званий пастиш), "безтабуйоване" мовлення.

Полістилістика як прояв новітньої художньої свідомості підтверджує висловлені М. Бахтіним ідеї про іманентні поліфонічні якості роману. Елементи полістилістики в літературі існували завжди, але лише в постмодернізмі полістилістична поетика стала системним підходом,

перетворилася на домінуючий художній засіб відтворення самої сутності багатого й неосяжного буття. В. Пестерев слушно говорить про чотири аспекти полістилістики сучасного роману: 1) взаємодія різних художніх систем (естетичних принципів, прийомів, образів) - античних, східних, біблійних; барокових, романтичних, символістських, експресіоністичних; 2) змішання жанрів і жанрових форм; 3) цитатність і алюзії як особливості тексту, що відображують «цитатне мислення»; 4) поєднання різних мовних стилів: образного, науково-теоретичного, документально-публіцистичного.

Постмодерністи переконані в тому, що як кожний твір є окремим світом, так і увесь світ слід розглядати як текст. Одним із перших ідею світу-тексту висловив ще Джеймс Джойс у романі "Уліс". Автобіографічний персонаж цього твору ерудит-інтелектуал Стівен Дедал, балансує на межі блюзнірства, говорить про Бога як про "поганого митця", називаючи його творіння книгою невдалою і суперечливою як з логічного, так і з етичного та художнього поглядів: "Той драматург, який написав фолію цього світу, і написав його так-сяк (Він дав нам спочатку світло, а сонце аж через два дні по тому), володар усіх речей на світі, кого чи не більшість римо-католиків називають *dio boia*, бог-катюга, поза всяким сумнівом являє собою все у всьому в кожному з нас, він візник і він різник і міг би стати і звідником і роконосцем, коли б не та обставина, що в небесному розпорядку, як застерігав Гамлет, немає шлюбів, і чоловік стає ангелом-андрогіном, поєднуючи в собі себе з дружиною..."

Чи не найпоширенішою метафорою організації постмодерністського тексту став образ ризоми (від франц. *rhizome* "кореневище"). Ризома – це нескінченні, невпорядковано переплетені відростки чи побіги, що ростуть у різних напрямках, не маючи єдиного центру (див.: П.К. Гречко. Концептуальні моделі історії. Ризома як метапаттерн історії http://society.polbu.ru/grechko_models/ch29_i.html). Умберто Еко у "Нотатках до роману «Ім'я Рози»" охарактеризував ризому як своєрідний прообраз лабіринту й зауважив, що керувався цим образом, коли створював свій роман.

3. Основні ознаки постмодерністської поетики

3.1. Іронія

Іронія віддавна привертала інтерес вчених та філософів. Перші спроби пояснити іронію знаходимо ще в античних авторів: Платона, Аристотеля, Цицерона та інших. Сократ розумів іронію як відгомін мудрості безсмертних богів, що ніколи не сприймають життя всерйоз, акт свободи особистості

Останнім часом у літературознавстві все більшого зацікавлення набуває розгляд іронії не як стилістичного прийому, що функціонує у межах фрази, а як особливого художнього ставлення до світу, що потребує для свого вираження цілої системи прийомів та засобів. Деякі вчені, теоретики постмодернізму, розглядають іронію не як обмежений риторичний троп і навіть не як загальне ставлення до дійсності, а як дискурсивну стратегію, яка оперує на вербальному або формальному (візуальному, текстовому) рівнях. Згідно з цим підходом, іронічна домінанта (зокрема текстова) виступає принципом організації структури художнього тексту та зумовлює специфіку ідіостилю його автора. Іронічний ідіостиль письменника виявляється у тональності розповіді, виборі тематики та структурно-композиційній організації твору, типології персонажів, що у сукупності характеризує особистість автора, його світогляд та ціннісні орієнтації

Іронічне ставлення до дійсності у постмодерністських текстах реалізується у різний спосіб: за допомогою парадоксальних тверджень, пародіювання, стилізації, містифікаційних покликань і квазіцитат, через атмосферу всього твору. Зокрема, саме так організовано роман Дж. Барнса "Історія світу в 10 ½ розділах". Цьому творові властиві всі ознаки постмодерністської прози: іронічне ставлення до історії, фрагментарність побудови, деідеологізованість, наявність гри з читачем та текстом, гіпертекстуальність. Усі ці риси роману передбачають можливість мультирівневої інтерпретації тексту, що є характерним для постмодерністської літератури.

Авторську іронію засвідчує сама назва твору. Вона вказує на претензії щодо творення "історії світу", тобто світової історії, а такі спроби в епоху постмодернізму піддаються критиці. Ідея назви, ймовірно, запозичена у відомого вченого сера Волтера Рейлі, який написав історичну працю "The History of the World". І роман Дж. Барнса, і праця В. Рейлі розпочинаються з біблійного міфу про Вселенський Потоп. Але наступне іронічне уточнення «в 10 1/2 розділах» говорить про те, що провідними прийомами у творі будуть іронія і гра з читачем, а сама "історія", яку пропонує автор, буде далекою від традиційного про неї уявлення. В оригіналі перед словом «історія» стоїть неозначений артикль (A History of the World in 10 ½ Chapters). Цим самим Дж. Барнс підкреслює, що йтиметься про одну з версій історії, одну з її можливих інтерпретацій. Множинність інтерпретацій - один з основних принципів

постмодерністського світогляду – справді отримує своє втілення у даному творі. Таким чином, незвичність та іронічність назви ніби підказує читачеві, що той буде мати справу з ще однією, далекою від канону, від серйозно-наукової, версією світової історії.

Загалом у романах Дж. Барнса іронія виступає основною формою авторської світоглядної оцінної позиції; вона втілюється мовно-стилістичними засобами різних рівнів: лексичного (різноманітні авторські okazіоналізми), синтаксичного (речення зі вставними словами та словосполученнями, вставні речення, відокремлені конструкції, паралельні конструкції, протиставлення прямої й непрямої мови, обставини способу дії) та текстового (повтор, авторські цитації, невласне пряма мова, пародіювання прецедентних текстів, алюзії, історіографічний метафікційний коментар тощо).

Іронічний модус постмодерністських текстів проявляється також і в колажуванні як принципі їх побудови та пастиші як стилістичній домінанті. Для постмодерністських авторів характерна свідомо настановна на іронічне зіткнення різних літературних жанрових форм, стилів і художніх прийомів. Наприклад, П.Зюскінд у романі «Парфумер» іронічно обігрує як просвітницький, так і романтичний художньо-філософські коди, стилізує окремі фрагменти свого тексту під Руссо, Дідро, Гофмана, Новаліса та ін. Водночас у романі зустрічаються стилізації художніх прийомів В. Гюго, Е. Золя, Т. Манна, Г. Грасса.

3.2. Інтертекстуальність.

Характеристика інтертекстуальності як однієї з провідних художньо-естетичних парадигм новітньої літератури представлена в даному посібнику окремою темою, тому тут окреслимо лише основні ознаки цього явища.

В середині 1960-х років французький постструктураліст Ролан Барт заявив, що будь-який текст є "«ехокамерою», що зберігає «чужі звуки»; «кожен текст є інтертекстом; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах... Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. — усі вони поглинаються текстом і переміщуються в ньому...". Його підтримав впливовий французький прозаїк Мішель Бютор, проголосивши: «Не існує індивідуального твору. Конкретний твір являє собою своєрідний вузол,

який утворюється всередині культурної тканини... Індивід за походженням - лише її елемент. Так само як його твір - це завжди колективний твір. Ось чому я всякчас цікавлюся проблемою цитації».

Інтертекстуальне прочитання художнього тексту передбачає вияв його культурно-історичного зв'язку з попередніми епохами й текстами. Виходячи з думки про інтертекстуальність, з одного боку, як діалог між текстами різних культур, а з іншого боку, як літературного прийому, що використовується для залучення читача у творчий процес і посилення асоціативності сприйняття тексту, можна виділити такі основні прояви літературної інтертекстуальності: запозичення і наслідування, переробка і трансформація тем, сюжетів і образів, використання епіграфів, алюзій і ремінісценцій, застосування явної та прихованої цитації.

Одним із яскравих прикладів ролі інтертекстуальності у постмодерністській художній парадигмі є роман сучасного британського постмодерніста Пітера Акройда "Останній заповіт Оскара Вайльда".

Цей твір містить значну кількість характерних для Акройда тем і мотивів, що постійно цікавлять письменника. Найважливішими серед них можна назвати питання про "правдивість" історії, гру з часом, імпровізації з мовою, запозичення чужого голосу, використання "маски". Роман, написаний у формі передсмертного щоденника Оскара Вайльда, побудовано на імітації стилю Оскара Вайльда за допомогою пастишу. Поліжанровість, характерна для літератури епохи постмодерну, стала у цьому романі основним прийомом побудови тексту. У ньому можна виділити декілька "жанрових" утворень: щоденник, біографія, автобіографія, метароман, роман виховання. Об'єднавчою ланкою для них стала створена автором лінгвістична маска Оскара Вайльда, оскільки автор найбільшу увагу приділяє відтворенню письменницького стилю Оскара Вайльда.

Інтертекстуальність у «Заповіті Оскара Вайльда» П. Акройда реалізується у ідеологічному, семіотичному, комунікативному аспектах. «Заповіт Оскара Вайльда» організований шляхом реконструктивної автоінтертекстуальності. У межах життя та творчості Вайльда після виходу із Редінгської в'язниці реалізуються трансінтертекстуальна взаємодія різних художніх текстів. Відповідно до типології інтертекстуальності І. Смірнова у "Заповіті Оскара Вайльда" П. Акройда активно функціонують такі типи інтертекстуальності: 1) за «культурним часом» існування претекстів: діахронічна і синхронічна;

2) за аспектом функціонування інтертекстів: парадигматична і синтаксична; 3) за ступенем семантичного співвідношення претекстів: диз'юнктивна та кон'юнктивна. У «Заповіті Оскара Вайльда» П. Акройда інтертекстуальні елементи функціонують у формі ремінісценцій, алюзій, цитат, афоризмів, фрагментів прози, написаної в манері Вайльда, трансформованих фактів біографії, листування, виписки з газет.

3.3. Подвійне кодування.

Важливою особливістю постмодерністської літератури є її "двоадресність" (або подвійне кодування), що проявляється в одночасному звертанні як до високоінтелектуального, так і до масового читача. Наприклад, у романі "Безсмертя" М. Кундера в оригінальній аналітичній і водночас художній формі інтерпретується вірш Гете «Über allen Gipfeln». Цей специфічний аналіз може викликати зацікавлення у фахівця-філолога, а пересічного читача вразить оригінальність авторської тези про досконалість цієї поезії, в якій поєднується краса і простота художньої форми. На думку української дослідниці О. Палій, в іншому романі цього ж автора "Життя деінде" назва для високоінтелектуального читача постане впізнаваною цитатою з поезії Рембо та девізом авангардистів, а масового читача може вразити лише лаконічним вираженням основної сюжетної колізії. Принцип подвійного кодування знаходить своє вираження в організації тексту на двох і більше рівнях, а також двомовності і навіть багатомовності при рівноправності кожної мови. Це породжує принципово нову художню мову. Вже сама по собі така мова є виразником ідеї художнього плюралізму. Повнота інтерпретації стає прямо пропорційною до культурної ерудиції читача, коли численні лейтмотиви та метафори з тексту викликають свідомі та підсвідомі читацькі асоціації.

Завдяки «подвійному кодуванню», з одного боку, використовується тематичний матеріал і техніка «популярного», тобто масового рівня культури, що робить тексти привабливими для пересічного читача. З іншого боку, пастиш указує на тенденцію постмодерністів наслідувати стиль певного історичного періоду, художньо трансформуючи відомі сюжети та літературні кліше. Це один із найпоширеніших способів гри з літературою попередніх періодів, коли завдяки іронічному трактуванню найбільш розповсюджених сюжетів, прийомів і техніки подання матеріалу, постмодерністські твори апелюють до інтелектуально розвинутого реципієнта.

3.4. Гра.

Ідея гри є важливим філософсько-естетичним підґрунтям постмодерністського роману, втілюючи основні характеристики постмодерної епохи – еkleктизм, принцип нонселекції, синкретизм, плюралізм на всіх рівнях художньої оповіді, які притаманні самій грі як специфічному феномену людського буття. Вона моделює жанр роману, створюючи власний ігровий простір колажного типу, де поєднуються елементи історичного роману, детективу, автобіографічних нотаток, щоденника тощо, чи осучаснює стилі минулого, як наприклад у стилізаціях під вікторіанський роман. Такі зміни, у свою чергу, впливають на вибір відповідних дійових героїв театралізованих дійств і на сам зміст, який вже не є логічно побудованою оповіддю, а постає як колаж подій, думок, окремо взятих фрагментів.

Характерне для постмодернізму звертання до вже існуючих тенденцій, традицій і стилів проявляється у вільній грі з готовими жанровими структурами. Так, компоненти детективу у творах Г. Гріна, М. Спарк, Дж. Фаулза, А. Мердок, П. Акройда розраховані на посилення психологічного напруження оповіді. Імітація історичного сюжету у романі «Шпиль» дозволяє В. Голдінгу звернутися до середньовіччя, а П. Акройду в «Будинку Доктора Ді» створити атмосферу Лондону XVI сторіччя; готичні прийоми А. Мердок та М. Спарк рельєфніше окреслюють екзистенційну ситуацію; елементи карнавалізації Е. Берджеса роблять страшне і неприємне смішним, а ігри з часом у творах Й. Мак'юена то підкреслюють невловимий плін життя, то змушують рух часу на якийсь момент призупинитися для глибинної рефлексії персонажа над ним.

Постмодернізм переглянув роль і місце автора стосовно створюваного твору, читацької аудиторії та попередньої культурної традиції. Заперечення значення постаті автора як виняткового, єдиного творця призводить на перетворення читача на співавтора. Твір постає «відкритим», що означає індивідуальну інтерпретацію побаченого або почутого, у якій суб'єктивна роль автора значення не має. Наскільки креативним буде співавтор, залежить від його «горизонту очікування», обумовленого попереднім досвідом. У результаті твір – це не стільки здобуток творчості автора, скільки гра уяви: автор стає свого роду посередником, що транслює певні цінності для індивіда, котрий сприймає й приймає те, що йому ближче.

Зі зміною ролі автора, який віддає пріоритет у творчості читачеві, спостерігається поступова зміна займенника «я» на «він» або «вона» і навпаки, як, наприклад, у «Деніелі Мартіні» Дж.Фаулза. М. Бютор так пояснює це явище: «У романі те, що нам розповідають, – це завжди ще і той, хто розповідає про себе і про нас. Усвідомлення цього явища зміщує оповідь від третьої особи до першої. Щоразу, коли автор використовує другу особу, утворюється «фігура мовлення», що закликає нас не сприймати її буквально, а накладати на ту, що завжди мається на увазі. Таку зміну займенників можна прирівняти до зміни масок, отож таке заміщення приховує справжнє обличчя героя і підсилює ігрове начало твору».

Яскравим прикладом твору, що грає і з поняттями реальності та історії як наративом, і з іронією, яка стосується минулого і наскрізно супроводжує розповідь, є роман «Жінка французького лейтенанта» Дж. Фаулза. Сюжетно-фабульною основою роману є любовна історія про молодого дарвініста на ім'я Чарльз, його умовну традиційну наречену Ернестину та молоду жінку Сару Вудраф, яка своїми діями спантеличує головного героя і читача. У романі наявний не тільки іронічний коментар «автора» щодо зображених подій, а й наявне навмисне викривання авторських маніпуляцій: розповідач пропонує постмодерністський коментар до історичних подій та людей вікторіанського періоду, наприклад, до вікторіанського сприйняття сексуального життя та еротики, а також до змісту власного твору, який відповідає чи пародіює романи тієї доби, наприклад, Томаса Гарді.

Ігрова парадигма постмодерністського роману характеризується поетико-стильовими тенденціями на всіх рівнях тексту, проявляється у численних пошуках, вихідним началом для яких стало прагнення авторів максимально адекватно відтворити новий художній образ світу, сформований невизначеним і нестабільним станом самої епохи.

Таким чином, постмодерністська поетика, попри декларації теоретиків постмодернізму щодо асистемності й принципової відмови від раціонального структурування текстів, характеризується наскрізною системністю і проявляється на всіх рівнях художньої структури: від сюжетно-композиційної організації й принципів образотворення до текстуальних та наративних стратегій.

ТЕМА 4.

МІФ У НОВІТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ВЕКТОРИ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

План

1. Повернення міфу в європейську культуру ХХ ст.
2. Міфопоетика як художня практика і як літературознавча стратегія.
3. Архетип у просторі культури, психології і літератури.
4. Новітні літературознавчі концепції архетипу.

1. Повернення міфу в європейську культуру ХХ ст.

Становлення модерністської концепції світу і людини, а відтак і змін у художній формі модерністської прози, значною мірою зумовлювалося таким явищем, як повернення міфу в європейську культуру. Цей процес розпочався ще в добу романтизму. Брати В. і Я. Грімми у праці «Німецька міфологія» (1835) сформулювали уявлення про міфологію як «природну релігію»; форму первісного мислення, засіб пізнання і пояснення людиною природних явищ і власного життя. Фольклор вони стали розуміти як віддзеркалення національно-етнічного менталітету і вперше заговорили про природно-географічні чинники відмінностей між народами і культурами.

Дослідники міфу у ХХ ст. не просто визнавали першість романтиків у розумінні, але часто спиралися на їхні теорії. Так, за О. Лосевим, міф – це особливий синкретичний спосіб буття і світовідчуття первісної людини, пізнання нею світу та себе в ньому. Синкретизм у даному випадку полягає в тому, що в міфі поєднуються: 1) інформація про світ (елемент наукового пізнання); 2) релігійне переживання себе в світі (страх, благоговіння, молитва); 3) гра уяви, яка дозволяє бачити за явищами природи їх одухотворення та зв'язок між ними (для міфу характерною є партиципація як особливе ставлення до оточуючої дійсності, коли людина відчуває себе частиною усього суцього. Цей своєрідний «всезв'язок» свого часу поетично виразив російський поет Ф.І. Тютчев: «всё во мне и я во всем...»); 4) спроби впливу на світ (елемент перетворення світу – наприклад, магія).

Основоположна ідея й неусвідомлювана функція древнього міфу – поріднення людини й світу; одухотворення, олюднення, "о-своєння"

світу, встановлення безумовного, навіть містичного (тобто таємного, неочевидного, прихованого) зв'язку між речами і явищами.

Міф у ХХ ст. переживає нове відродження. Саме слово «міф» починають уживати в розширеному розумінні як особливий тип свідомості, що актуалізується, коли будь-яка ідея чи явище набувають сенсу універсальності, абсолютності, всезагальності, а якийсь один значеннєвий смисл цього явища гіперболізується, доводиться до крайнощів. Такий підхід до міфу вимагає незаперечного визнання, безсумнівного ставлення до себе, водночас неминуче спрощуючи і звужуючи явище, що стає предметом міфологізації.

Враховуючи літературну й позалітературні сфери міфу, слід намагатися відмежуватися від багатозначності й розпливчастості поняття міфу. Наприклад відомий український дослідник Ярослав Поліщук у статті «Поліфункціональність міфу» підкреслює: «у цій статті уживаємо поняття *міф* у вужчому значенні — стійкої архетипної моделі, яка: а) тяжіє до цілісності, концептуальності; б) оформлена в певних сюжетах та образах, базових для художніх реінтерпретацій; в) реалізує головно можливість творчої уяви, принаймні більшою мірою ресурси свідомості, аніж підсвідомого».

2. Міфопоетика як художня практика і як літературознавча стратегія.

У зв'язку з актуалізацією міфу в набуло поширення і поняття «міфопоетика». Як художня практика міфопоетика проявляється в особливій спрямованості творчості митця, відтак можна говорити про міфопоетику Л. Українки, Дж. Джойса, Г. Гарсія Маркеса тощо. При цьому мається на увазі, що це індивідуально-авторська творчість, що засновується на особливостях міфологічного світобачення та міфотворення, але повністю його не повторює, оскільки виникає в нових соціально-історичних умовах. Міфопоетика, таким чином, поєднує в собі особливості міфу та авторської креативності.

Натомість міфопоетика як літературознавча стратегія-методологія (часто її називають і міфокритикою) передбачає в першу чергу «відчитування» в художніх творах ознак міфологізму, віднаходження засобів художнього змісто- і формотворення, які дають змогу «зчитати» закладений у творі міфологічний зміст на рівні усвідомленого або позасвідомого сприйняття читача. Цей зміст, як палімпсест, проступає

через нашарування предметно-логічного мислення в геніальному або високоталановитому художньому тексті і може містити уявлення про міфологічну модель світу, схеми первісного міфологічного мислення, первинні образи й мотиви людської культури.

У типології авторської міфопоетики в модерністській прозі можна виокремити два найпоширеніших варіанти:

а) надання цілком буденним, "реальним" подіям універсального, символіко-міфологічного значення («Улісс» Дж. Джойса, «Чарівна гора» Т. Манна, «Шпиль» В. Голдінга, романи В. Фолкнера сага про Йокнапатофу, «Чевенгур» А. Платонова, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Санаторійна зона» М. Хвильового);

б) творення власних міфосвітів за образом і подобою міфу як такого (твори М. Гоголя, Ф. Кафки, Г. Гарсія Маркеса, Р.Р. Толкіна, Г. Гесе).

Я. Поліщук у монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму» (К., 2001) вказує на три типи міфологізування, що поширилися в новітній літературі: *міфологізація*, *реміфологізація*, *деміфологізація*. В усіх випадках ідеться про використання в літературі певної фабульної схеми та відомих образів давньої оповіді (міфу чи легенди). Якраз характер такого використання засвідчує якісний рівень ренарації міфу, залежно від художнього задуму та інтертекстуальних чинників.

Власне *міфологізація* в художньому творі виявляється присутністю давньої оповіді в її традиційному, не викривленому автором, сенсі. Авторська воля тут мобілізується у спробі актуалізувати цей сенс для сучасників. Міфологізація авторської оповіді — прийом, який надає масштабності художньому задумові, забезпечує його різнорівневе прочитання й сприйняття. Звичайно, про збереження автентичності першоджерела в цьому випадку можна говорити лише умовно; присутність авторської свідомості й авторської волі в модифікації міфологічної оповіді незаперечна, проте загалом вона лишається в межах коректного, а не конфліктного ставлення до першоджерела. (І.Франко «Мойсей»; Т.Манн «Йосип і його брати»)

Реміфологізація відбувається тоді, коли автор виявляє стремління змістити провідні акценти міфу, зумисне дистанціюватися від первісної оповіді через її творче переосмислення. Здійснюється не лояльна й коректна, а конфліктна, виразно ревізійна репарація міфу.

Перечитування міфу чиниться не з наміром його актуалізувати, а диктується потребою "бунту" проти первісного міфу, руйнування його гармонійної фабульної структури, виявлення прихованого, тіньового чинника давньої оповіді, який у модерній реінтерпретації стає основним. Так, у драматургії Л.Українки спостерігається еволюція від міфологізації ("Самсон", "Роберт Брюс, король шотландський", "Іфігенія в Тавриді", "Осінь казка" та ін.) до реміфологізації ("Одержима", "На полі крові", "Кассандра", "Камінний господар").

До *деміфологізації* вдаються тоді, коли є необхідність зруйнувати надто поширені міфологічні стереотипи. Тоді письменник підриває стереотип відверто іронічними, а то й саркастичними, прийомами, творить шаржовану подобизну міфу, шаржі міфологічних героїв. Такий варіант має місце в романі "Улісс" Дж. Джойса; оповіданнях Ф. Кафки "Посейдон", "Прометей"; у творах Х. Борхеса, У. Еко та ін.

У роман XX ст. неоміфологізм привніс найважливіші елементи структури міфу: поетику повторюваності, цілісність і взаємоперехідність фантазійних елементів картини світу і самої реальності, різноманітні об'єктно-суб'єктні, просторово-часові, ментально-почуттєві уподібнення тощо.

3. Архетип у просторі літератури і літературознавства.

Спеціальної уваги в контексті проблем міфопоетики потребує поняття архетипу.

У сучасній гуманітаристиці термін «архетип» набув надзвичайного поширення і зазвичай його вживання здійснюється без спеціального термінологічного пояснення; найчастіше ті, хто вдається до цього терміна, обмежуються посиланнями на К.Г. Юнга і його ідеї про колективне несвідоме. Часто архетип наближається до понять «міфема», «міфологема», що далеко не завжди правомірно.

Слово «архетип» походить від давньогрецького *arche* (початок) і *typos* (зразок), тобто етимологічно в термін закладене поняття «першо(пра)образ», «первинний тип» («прототип»), «первинна ідея», «праформа».

Сучасні літературознавчі словники виводять архетип далеко за межі колективного несвідомого Юнг. Так, М. Абрамс у «Глоссарії літературних термінів» визначає архетип як «оповідні образи, моделі поведінки, типи характерів чи образів, які можна ідентифікувати в

широкому спектрі літературної традиції». У «Словнику світових літературних термінів» (Дж. Шіплі, 1970) дається таке визначення архетипу: «основна ситуація, характер чи образ, що *постійно виникає* в житті а, отже, у літературі».

Таким чином, у визначеннях архетипу виділяється його *матрична функція* як особливо продуктивна з погляду відтворення на її основі все нових і нових зразків-варіантів основного протозразка. Філософський енциклопедичний словник наявність такої *"архетипної матриці"* «пояснює... існування *повторюваних мотивів* у міфах, казках різних народів, *"вічних" образів* світової літератури і мистецтва».

Термін архетип зустрічається ще в античній філософії. Зокрема, вчення Платона про *«эйдос»* (*першоідея*; *"космічний" взірець*) передбачає присутність ідей у розумі богів і ці ідеї служать моделями всіх сутностей людського буття.

Сам Юнг вказував на запозичення ним поняття архетипу з праць Аврелія Августина-«Блаженного» (354-430), де архетип розумівся споконвічний образ, що лежить в основі людського пізнання.

Середньовічні схоласти говорили про архетип як *«природний образ, закарбований у свідомості»*. Спорідненими до архетипу є й *«апріорні категорії сприйняття»* І. Канта та *«прототипи»* А. Шопенгауера.

Якщо З. Фройд у своїй теорії підсвідомого вказував на взаємовідношення у структурі психіки таких її шарів, як свідоме, передсвідоме і несвідоме (або позасвідоме; неусвідомлене) і основним проявом підсвідомого вважав особисте несвідоме, то Юнг як *«Аналітичної (глибинної) психологія»*, виділяв у структурі психіки як її найглибший шар *«Коллективне несвідоме»*. (Див. детальніше: Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. - К., 2003. — 392 с.; Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.).

У вченні К.Г. Юнга відбулося *«нове народження»* поняття : архетипу. Вперше Юнг написав про феномен *«споконвічних образів»* несвідомого як *«повторюваних мотивів»* ще 1912 р. У 1917 р. він вказує на *«безособистісні домінанти чи вузлові точки в психіці»*, що притягають енергію і *«впливають на особистісні дії»*. Як термін став уживати архетип із 1919 р.

Саме Юнгу, хоча й не він «придумав» термін архетип і попри психоаналітичний характер його теоретичних пошуків, належить заслуга використання архетипу на правах *літературної категорії*. Водночас маємо пам'ятати, що Юнг не залишив чіткої загальної дефініції архетипу. Її можна лише реконструювати за окремими характеристиками архетипу. Тому умовно-зведене визначення архетипу за Юнгом може виглядати так: Архетипи – це «первинні образи», «повторюнні моделі досвіду», що зберігаються в «колективному несвідомому» людства і виявляються в міфах, релігії, снах і фантазіях, а також у художній творчості.

Суперечливість конкретизації архетипу полягає в тому, що в одних працях він виділяє лише 6 архетипів: Дитя – Діва – Матір – Відродження – Дух – Трікстер. Натомість в інших працях говорить про Самість, Тінь, Ініціацію, Правителя, Мудрого Старого, Воду (Вологу). Ті, хто йдуть за Юнгом, почасти намагаються віднайти в літературі саме ці архетипи, що, на наш погляд, не є надто продуктивним. Більш ефективним є опертя на характеристики самої сутності, природи архетипу. Юнг і юнгіанці виділяють загальнолюдську природу архетипу як первинної ментальної матриці, форми колективної несвідомості, а також основи людської символіки, фантазії тощо.

Юнг наголошує на ірраціонально-містичній природі архетипу і вказує, що архетип належить «до найвищих цінностей людської душі».

Дуже стисло основні описані Юнгом архетипи можна визначити таким чином: Архетип Матері (Великої Матері) виражає вічну і безсмертну позасвідому стихію буття; архетип дитини символізує початок пробудження індивідуальної свідомості зі стихії колективно-несвідомого; архетип Тіні вказує на несвідому частину особистості, її демонічного двійника; архетипи Аніми/Анімусу – на втілення несвідомого начала особистості, вираженого в образі протилежної статі: Аніма – жіноче в чоловічому; Анімус – чоловіче в жіночому; архетип Мудрого Старого (Старої) – прояв вищої духовної цілісності, гармонізації в похилому віці свідомої і несвідомої сфери душі.

Центральним архетипом колективного несвідомого є архетип самості. Н. Зборовська пише: «Центральним поняттям, яке Юнг використовував на позначення феномену цілісної сутності психіки, є Самість ... *архетип цілісності, який у сновидіннях, фантазуваннях, міфології та релігії виявляється у формі об'єднувального символу*».

Водночас констатується суперечливість такого розуміння: архетип – сфера несвідомого; Самість – прояв цілісності, остання ж вище несвідомого.

Серед неперсоніфікованих архетипових образів Юнг виділяє природні стихії. Домінуючими в його концепції є волога, кров (стихія води); суша, болото (земля); жар, світло (вогонь), ефір, пустота (повітря).

Юнг згадує алхіміків, які говорили, що їхня “вода” – це одночасно і “вогонь” (*aqua nostra ignis est*), таким чином стверджуючи єдність, яка нашим мисленням розірвана на контрастні складові. Юнг вказує також ідею “філософської води” у алхіміків XVI століття, яка подібно до філософського каменя, що не є каменем, також не є водою у звичному розумінні; це – рідина, яка являє собою певний “дух” (*pneuma, spiritus*), таємничу стихію, яка у результаті алхімічних операцій виділяється із звичайної мінеральної речовини. Остання, таким чином, перетворюється на духовну форму, яка часто персоніфікується.

“Філософська вода” – це класична речовина, яка трансформує хімічні елементи і сама піддається трансформації протягом цього процесу; одночасно вона є духом-спокутувачем релігійної надії.

І, нарешті, Юнг наводить ще один різновид води – “небесну рідину”, яка наближується до “вічної води” (*aqua permanens*) середньовічних алхіміків, яка також іменувалась небом і репрезентувала “п’яту сутність” (*quinta essentia*). Цей термін був запозичений алхіміками з античної філософії, він означав істинну, глибинну суть речей; чотирма іншими сутностями речей були – вода, земля, вогонь і повітря.

Окремо слід сказати про відношення, за Юнгом, архетипу до художньої творчості. У статті «Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» (1922) Юнг пише: «наше найперше питання: до якого пра-образу колективного несвідомого можна звести образ, розгорнутий у даному художньому творі?».

Художнє втілення архетипу лежить в основі виникнення задуму (зі сховища образного несвідомого) і його перетворення в літературний твір: «Творчий процес, наскільки ми взагалі спроможні простежити його, складається з несвідомого одухотворення архетипу, його

розгортання і пластичного оформлення аж до завершення твору мистецтва».

Архетип характеризується варіативною повторюваністю певної ідеальної моделі, протозразка: «Пра-образ чи архетип, є фігура, що повторюється упродовж історії скрізь, де вільно діє творча фантазія»; «Усі найбільш діяльні ідеали завжди суть більш-менш відкриті варіанти архетипу».

У програмній статті К.Г. Юнга «Про архетипи колективного неусвідомленого» (1934) дається найбільш розгорнута характеристика і генезис категорії; особлива увага зосереджується на еволюційних властивостях архетипу і його трактування в першу чергу як «колективного несвідомого», що «змінюється, стаючи усвідомленим і осягнутим. Архетип трансформується під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої він виникає».

4. Новітні літературознавчі концепції архетипу.

Дослідження архетипу на власне літературному матеріалі після Юнга здійснювалося у працях представників архетипної критики – Мод Бодкін і Нортропа Фрая. Їхні теорії, що склалися багато в чому на основі юнгіанства, служать фундаментом для сучасних досліджень літературного архетипу.

М. Бодкін у праці «Архетипні моделі у поезії» (1934) виділяє й аналізує позачасові (антиномічні) онтологічні архетипи «раю» – «пекла» у контрасті з темпоральною моделлю «нового народження» (the Rebirth pattern).

Є. Мелетинський, оцінюючи науковий доробок Бодкін, зазначав, що вона, «досліджуючи метафори в поезії, вбачає у них породження емоційного, але надособистісного життя; найбільше уваги вона приділяє *архетипу нового народження*, символам переходу від смерті до життя, символам споріднення всього живого, образам божественного, демонічного і героїчного».

Найбільш перспективним аспектом теорії Бодкін є пошукова установка на:

1) зв'язок літератури (тематичних чи культурних моделей - «cultural patterns») з відповідними (реально існуючими в дійсності) умонастроями чи ментальними орієнтаціями;

2) ідентифікацію стійких тематичних форм, моделей чи зразків (patterns), так званих «вічних образів», «мандрівних сюжетів» і т.п.

За словами Бодкін, «Ми можемо ідентифікувати ту чи іншу тему як таку, що має особливу форму чи зразок, який, варіативно повторюючись від століття до століття, входить у співвідношення з відповідним взірцем емоційних умонастроїв у тих, кого торкається дана тема».

Колосальним був внесок у теорію архетипа в сер. ХХ ст. англійського літературознавця Н. Фрая. У програмній статті «Архетипи в літературі» (1951), а також у книгах «Анатомія критики» (1957) і «Мотиви ідентичності. Міфопоетичні дослідження» (1963) Фрай найбільш докладно охарактеризував архетип саме з теоретико-літературної сторони (хоча в основному й обмежившись міфопоетичними аспектами). Як провідний представник школи архетипної критики, що склалася ще в 1930-х рр., Фрай до певної міри визначив і її самозавершення, створивши досить переконливу концепцію літературного архетипу на міфопоетичній основі (порівн. іншу назву цієї літературознавчої школи: «міфологічна» чи «ритуально-міфологічна»).

Основою концепції Н. Фрая була ідея про цілісність і самодостатність літературного універсалу: «Уся сукупність літературних творів складає "самодостатній літературний універсум", що створювався впродовж сторіч людською уявою для того, щоб переробити чужий і байдужий світ природи у вічні архетипні форми, що відповідають притаманним людині бажанням і потребам». Наприклад, такий найважливіший природний символ, як море не може належати лише поезії Шеллі, Кітса чи Кольріджа: «...він виходить за рамки одиничного поетичного досвіду, входячи в колективні поетичні уявлення на правах архетипного символу літератури».

Трохи іронічно називаючи дослідників архетипу «літературними антропологами», Фрай звертає особливу увагу на відцентровість і ретроспективність архетипу. Так, в «Архетипах літератури» Фрай відзначає, що ретроспективний рух дослідника шекспірового Гамлета від англійської п'єси до саксонської легенди і потім до схожих природних міфів насправді зовсім не означав рух назад, але був спрямованим до якогось архетипного центру (першоджерела, протозразка, що таїться у сховищі «літературного несвідомого» чи

«літературного універсума»): «він наближається до *споконвічної архетипної форми, відтвореної Шекспіром*».

Продуктивною є ідея Фрая про архетипний розвиток літератури за принципом «поступальності», тобто шляхом пошуку все більш ускладнених (у порівнянні з первинним зразком) форм.

Фрай ставить запитання: «чи не можна розглядати літературу як таку, що не тільки рухається по лінії ускладнення в часі, але також розгортається в певному концептуальному просторі, що розширюється з якогось невидимого центра». Таким центром і є (в історії і теорії літератури) архетип і архетипна модель (зразок, тип, модель тощо), а рух до нього, до цього центру є ретроспективним: «Поступальний рух до архетипу є процесом повернення». Симптоматично, що Фрай розглядає саморозвиток архетипних форм (як міфологічних) у рамках циклічного природного часу, з погляду сезонних змін (весна, літо, осінь, зима).

Н. Фрай повторює слідом за К. Юнгом, що "архетипи" як "первинні формули" постійно зустрічаються в творах класиків, і, більш того, "існує загальна тенденція до відтворювання цих формул". Він навіть визначає "центральний міф" усієї художньої творчості. Це – пов'язаний із природними циклами і мрією про золотий вік міф про від'їзд героя з метою пошуку пригод. Навколо цього центра обертається вся література з її доцентровими і відцентровими тенденціями.

«Критика, – наголошує Фрай, – має гостру потребу в *координуючому принципі, у центральній концепції, яка, подібно до теорії еволюції в біології, допомогла б усвідомити літературні явища як частини одного цілого*». В основу такої концепції може бути покладено *архетипний метод*.

“Анатомія критики” Н. Фрая враховує структурний підхід, оскільки передбачає вивчення архетипових мікроконструктів (образів, ситуацій, наративів) у межах ширших параметрів – сюжету, хронотопу, архітектоніки.

З огляду на це поняття "структура" можемо трактувати як ієрархію змістово-формальних елементів твору, що обіймає всі його рівні.

Аналіз тексту згідно зі структурно-семантичним принципом передбачає з'ясування не просто сутності й функціональності окремих

структурних елементів, але їх взаємозв'язку, тобто місця й значення кожної складової в художньому цілому.

Н. Фрай зазначає, що архетипи або їх групи не рівнозначні за своїм поширенням і функціонуванням. Є група так званих "світових", "універсальних" архетипів, закорінених у загальнолюдській психіці, пов'язаних із родовим генетичним досвідом і зрозумілих кожному. "Якщо архетипи є комунікаційними символами й існує певний центр архетипів, то ми можемо сподіватись знайти у цьому центрі групу універсальних символів. Говорячи це, я не маю на увазі, що існує якась книга архетипових кодів, яку запам'ятали усі людські спільноти без винятку. Я маю на увазі, що деякі символи є образами речей, загальних для всіх людей, і тому мають комунікаційну силу, яка є потенційно необмеженою". Але є й інша група архетипів, які, на відміну від архетипів першої групи, формують не універсальну пам'ять людства, а спільний досвід окремої нації і витвореної нею культури. У такому випадку маємо говорити про національно-етнічно (чи культурно) марковані архетипові образи й сюжети.

Таким чином, концепції міфу й архетипу є важливим методологічним підґрунтям для розуміння й адекватної оцінки новітнього роману.

ТЕМА 5.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВЕКТОРИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ СТРАТЕГІЙ У ЛІТЕРАТУРІ НОВІТНЬОЇ ДОБИ

План

1. Виникнення терміну *інтертекстуальність*. Постмодерністські концепції інтертекстуальності.
2. Основні поняття інтертекстуальності.
3. Інтертекстуальні елементи у складі художнього твору. Форми інтертекстуальності.
4. Сутність, мета й перспективи інтертекстуального аналізу.
5. Роман П. Зюскінда «Парфумер»: практика постмодерністської інтертекстуальності.

1. Виникнення терміну *інтертекстуальність*.

Постмодерністські концепції інтертекстуальності.

Будь-який текст, як і будь-яке висловлювання, не існує ізольовано, поза зв'язком з іншими. Він часто виникає як відгук на вже існуючий літературний твір, як реакція на нього, відповідна «репліка» у діалозі текстів, він включає й перетворює «чуже» слово, набуваючи при цьому смислової множинності. Саме на ґрунті такого розуміння буття тексту виникає інтертекстуальність.

Термін *інтертекстуальність* (франц. – *intertextualite*, *intertextuality*), запропонований у 1967 році теоретиком постструктуралізму Юлією Кристевою, став одним із основних в практиці аналізу постмодерністських літературно-художніх творів. Водночас цей термін використовується не тільки як засіб аналізу літературного тексту чи опису специфіки існування літератури (хоча саме в цій галузі він вперше з'явився), але й для визначення того світо- і самовідчуття сучасної людини, що отримало назву постмодерністської чуттєвості.

Ю. Кристева сформулювала власну концепцію інтертекстуальності на основі переосмислення праці М.М. Бахтіна „Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості” (1924), в якій автор, описуючи діалектику існування літератури, відзначав, що, окрім даної художнику реальності, він має справу також із сучасною для нього та тією, що передувала його часові,

літературами, з якими він знаходиться у постійному „діалозі”, маючи на увазі боротьбу письменника з існуючими літературними формами.

За Бахтіним, “діалог” - це відкритість свідомості й поведінки людини оточуючій реальності, її готовність до спілкування «на рівних», талант живої реакції на позиції, судження, думки інших людей, а також здатність викликати відгук на власні висловлювання і дії. Між окремими людьми, спільнотами, народами, культурними епохами встановлюються діалогічні відносини, які постійно видозмінюються і збагачуються. У світ цих діалогічних відносин повсякчас втягуються все нові й нові висловлювання: "Немає меж діалогічному контексту (він сягає безмежного минулого і безмежного майбутнього)».

Згідно з відомим афоризмом Бахтіна, "Бути — значить спілкуватися". Фактично для Бахтіна інтертекстуальність, хоч він і не вживає такого терміну, це взаємодія „свого” і „чужого” слова.

Ідея „діалогу” сприймалася Кристєвою виключно із формалістської точки зору, як обмежена виключно сферою літератури, діалогом між текстами, тобто як іманентна інтертекстуальність. Істинний зміст цього терміну Кристєвої стає зрозумілим лише в контексті теорії знаку Ж. Дерріди, котрий здійснив спробу позбавити його преференційної функції.

Під впливом теоретиків структуралізму та постструктуралізму (в галузі літературознавства в першу чергу А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж.Лакана, М.Фуко, Ж.Дерріда ті ін.), які відстоювали панмовний характер мислення, свідомість людини була ототожнена з письмовим текстом як нібито єдиним більш-менш достовірним способом її фіксації. Врешті-решт усе стало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія, сама людина.

Положення про те, що історія та суспільство є тим, що може бути „прочитано” як текст, привело до сприйняття людської культури як єдиного „інтертексту”, котрий в свою чергу слугує ніби передтекстом будь-якого нового тексту. Важливим наслідком уподібнення свідомості текстові було „інтертекстуальне” розчинення суверенної суб’єктивності людини в текстах-свідомостях, що складають „величезний інтертекст” культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту „перетворюється на порожній простір проєкції інтертекстуальної гри”.

Кристева підкреслює неусвідомлений характер цієї „гри”, відстоюючи постулат імперсональної „безособової продуктивності” тексту, котрий народжується наче сам собою, незважаючи на свідому волюву діяльність індивіда: «Ми називаємо інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, що відбувається всередині окремого тексту. Для суб’єкта, що пізнає інтертекстуальність, — це поняття, що буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї». В результаті текст набуває статусу автономного існування і здатності „прочитувати” історію. Пізніше у деконструктивістів, особливо у П. де Мана, ця ідея стала однією із ключових.

Концепція інтертекстуальності тісно пов’язана з теоретичною парадигмою „смерті суб’єкта”, про яку згадується у працях М.Фуко, і проголошеною потім Р.Бартом „смертю автора” (тобто письменника), а також „смертю” індивідуального тексту, розчиненого у явних чи прихованих цитатах, а на завершення, і „смертю” читача, „неухильно цитатна” свідомість якого є так само нестабільною і невизначеною, як і безнадійні пошуки джерел цитат, що складають його свідомість. Найточніше дану проблему сформулювала Л. Перрон-Муазес, котра заявила, що у процесі читання всі троє – автор, текст і читач – перетворюються в єдине „нескінченне поле для гри письма”.

Процеси „розмивання” людської свідомості та її творчості знаходили своє відображення у різноманітних теоріях, що висувалися постструктуралістами, але своїм утвердженням у якості загальновизнаних принципів сучасної „літературознавчої парадигми”, вони завдячують в першу чергу авторитету Жака Дерріди.

Децентрація суб’єкта, знищення меж поняття тексту і самого тексту, відрив знака від його преференційного сигніфіката, здійснений Деррідою, звели всю комунікацію до вільної гри означень. Це породило картину „універсуму текстів”, в якому окремі безособові тексти до безкінечності посилаються одне на одного і на всі одразу, оскільки всі разом вони є лише частиною „всезагального тексту”, котрий у свою чергу збігається з „текстуалізованими” дійсністю та історією.

Концепція інтертекстуальності у сприятливій для неї атмосфері постмодерністських та деконструктивістських настроїв швидко отримала широке визнання і поширення серед літературознавців найрізноманітнішої орієнтації. Фактично вона спростила як у

теоретичному, так і в практичному плані становлення „ідейного надзавдання” постмодернізму — „реконструювати” протилежність між критичною і художньою продукцією, а отже і класичну опозицію суб’єкта об’єкту, свого чужому, написання прочитанню і т.д. Проте конкретний зміст терміну суттєво видозмінюється в залежності від теоретичних та філософських передумов, якими послуговується у своїх дослідженнях кожен учений. Загальним для всіх є постулат, що будь-який текст є „реакцією” на попередні тексти.

Канонічне формулювання поняттям «інтертекстуальність» та «інтертекст» дав Р. Барт: „кожен текст є інтертекстом; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури, тексти існуючої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. — усі вони поглинаються текстом і переміщуються в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких встановити практично неможливо, без свідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок”.

Крізь призму інтертекстуальності світ постає як величезний текст, у якому все вже колись було сказано, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопу: суміш окремих елементів дає нові комбінації. Для Р. Барта будь-який текст — це своєрідна „лунокамера”, для М. Ріффатерра — „ансамбль пресупозицій інших текстів”, тому сама ідея текстуальності невідривна від інтертекстуальності і побудована на ній”. Для М. Гессе інтертекстуальність є складовою частиною культури взагалі і невід’ємною ознакою літературної діяльності зокрема: будь-яка цитата, який би характер вона не мала, обов’язково вводить письменника у сферу того літературного контексту, заплутує тією „сіткою культури”, втекти від яких не здатен ніхто.

Проблема інтертекстуальності виявилась близькою і тим лінгвістам, котрі займалися питаннями лінгвістики тексту. Р.-А. де Богранд та В.У. Дресслер у своєму „Вступі до лінгвістики тексту” (1981) визначають інтертекстуальність „як залежність між

породженням чи рецепцією одного даного тексту та знанням учасників комунікації інших текстів”. Вони виводять із поняття текстуальності необхідність „вивчення впливу інтертекстуальності як засобу контролю комунікативної діяльності в цілому”. Таким чином текстуальність та інтертекстуальність є взаємообумовленими феноменами, що, врешті-решт, призводить до знищення поняття „текст” як чітко виокремленої автономної реальності. За твердженням семіотика і літературознавця Ш.Гривеля, „немає тексту, крім інтертексту”.

Однак далеко не всі західні літературознавці, що використовують у своїх працях поняття інтертекстуальності, сприйняли таке широке її трактування. Представники комунікативно-дискурсивного аналізу (наближеного до наратології) вважають, що надто буквально наслідування принципу інтертекстуальності у її філософському вимірі робить беззмисловою будь-яку комунікацію. Так, Л. Делленбах, П. Ван ден Ревель потрактовують інтертекстуальність більш вузько і конкретно, розуміючи її як взаємодію різних видів внутрішньо текстових дискурсів — дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажу про дискурс іншого; тобто їх цікавить вже не та проблема, котра цікавила Бахтіна, — взаємодія „свого” і „чужого” слова.

Аналогічно діяв і французький дослідник Ж. Женнет, коли у своїй книзі „Палімпсести: Література у другому ступені” запропонував п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: 1) інтертекстуальність як „співприсутність” у одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т.д.); 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу і т.д.; 3) -метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилення на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як осміяння і пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів. Ці основні класи інтертекстуальності дослідник поділяє потім на численні підкласи і типи та прослідковує їх взаємозв'язки, що створює солідну, на перший погляд, структуру, яку, проте, надзвичайно складно реалізувати на практиці.

Завдання виявити конкретні форми літературної інтертекстуальності (запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихована цитата, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування,

пародія, інсценування, екранізація, використання епіграфів і т.д.) поставили перед собою редактори колективного збірника статей „Інтертекстуальність. Форми і функції” (1985) німецькі дослідники У. Бронх, М. Пфістер та Б. Шульте-Мідделіх. Їх цікавила також проблема функціонального значення інтертекстуальності — з якою метою і для досягнення якого ефекту письменники звертаються до творів своїх сучасників та попередників; таким чином вони намагалися протиставити інтертекстуальність як літературний прийом, що свідомо використовується письменниками, постструктуралістському її розумінню як фактору своєрідного колективного підсвідомого, що визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання і свідомості.

Концепція інтертекстуальності зачіпає надзвичайно широке коло проблем. З одного боку, її можна розглядати як результат теоретичного саморефлекторного постструктуралізму, з іншого — вона виникла в ході критичного осмислення широко поширеної художньої практики, що захопила в останню третину ХХ століття не тільки літературу, але також й інші види мистецтв. Для творців цієї художньої феномену — постмодернізму — характерним є насамперед „цитатне мислення”. Б. Морріссет, зокрема, у своєму визначенні творчості А. Роб-Гріє скористався формулою „цитатна література”.

Занурення в культуру аж до повного розчинення в ній може набувати найрізноманітніших, навіть комічних форм. Наприклад, французький письменник Жак Ріве опублікував „роман-цитату” „Панночки з А.” (1979), що складається із 750 цитат, запозичених у 408 авторів. Якщо вести мову про серйозніші приклади тієї ж тенденції, то неможливо не відзначити інтерв'ю, дане в 1969 році „новим романістом” М.Бютором журналу „Арк”, де він, зокрема, сказав: „Не існує індивідуального твору. Твір окремого індивіда є не чим іншим, як своєрідним вузликом, що створюється всередині культурної тканини. Він відчуває себе не просто зануреним в її лоно, а саме таким, що зародився в ньому. Індивід, за своїм походженням, — лише елемент цієї культурної тканини. Так само і його твір — це завжди колективний витвір. Саме тому я зацікавився проблемою цитації”.

Таким чином, виявлення «чужих» текстів, «чужих» дискурсів у складі аналізованого твору й визначення їхніх функцій становить інтертекстуальний аспект його розгляду. Натомість співвіднесеність

одного тексту з іншими (у широкому їхньому розумінні), що визначає його смислову повноту й семантичну множинність, власне і слід називати інтертекстуальністю.

2. Основні поняття інтертекстуальності.

Інтертекстуальність/ Інтертекст: дуже близькі, співвідносні поняття, часто вживаються як синоніми, але є семантичні нюанси ("принцип/властивість" і "явище"):

Інтертекст – сам текст, системно організований за принципом відсилань до інших текстів; співприсутність в одному тексті двох і більше різних текстів (Творчість П.Целана як Інтертекст; Наук.конференція “Чеховский текст как интертекст мировой культуры”; Біблія як інтертекст світової культури).

Інтертекстуальність – 1) особлива властивість певного тексту, коли в ньому простежуються зв'язки з іншими текстами; 2) Літературознавча стратегія, орієнтована на відчитування в певному тексті інших текстів і з'ясування функціональної значущості перегуків та трансформацій.

Претекст (або прототекст; або Прецедентний текст) – первинний текст, який у процесі створення художнього твору відіграє роль відправного смислового чинника, креативного імпульсу; текст, що засвідчив певною культурною традицією свою значущість для наступних літературних явищ.

Претекст може бути явним, акцентованим (як "Гамлет" В. Шекспіра чи "Енеїда" Вергілія та їхні численні наступні трансформації) і прихованим – Апокаліпсис у "Володарі пернів" Дж.Р.Р. Толкіна).

Інтект – той безпосередній елемент претексту, що запозичується. Інтект може бути набувати різних форм – цитування (атрибутованого і неатрибутованого), трансформованої ремінісценції тощо.

Метатекст – 1) (найчастіше) текст, що сам себе описує, тобто авторські (нараторські) міркування над самим процесом творення тексту. Напр., "Доктор Фаустус" Т.Манна; "Чорний принц" А.Мердок; "Театральний роман" М. Булгакова та ін.

2) Фактично будь-який текст, що містить інтертекст. Згідно з П.Торопом: “Текст, явлений якоюсь своєю частиною в іншому тексті, стає тим самим описуючим текстом, метатекстом”;

3) коментуюче або критичне посилання тексту на свій претекст (Женнет);

4) розуміння творчості того чи іншого автора як системи, пронизаної зв'язками, що створюють та пояснюють ціле, тобто всю творчість письменника. Напр., творчість Булгакова, Джойса, Кафки...

Паратекст – відношення між текстом і заголовком, передмовою, епіграфом, післямовою тощо.

Архітекст – жанровий зв'язок текстів. Може бути виражений через жанровий підзаголовок (“роман у віршах”; "драма-феєрія"; "любовна історія (romance) у п'яти діях"), назву твору, що включає жанрове визначення: “Баллада...” (“Балада про соняшник”; “Балада про офсайд”); “Феєрія про диригента свічок”; «Пам'ятник».

3. Інтертекстуальні елементи у складі художнього твору. Форми інтертекстуальності.

Інтертекстуальні елементи у складі художнього твору різноманітні. До них відносяться: 1) заголовки, що відсилають до іншого твору; 2) цитати (з атрибуцією й без атрибуції) у складі тексту; 3) алюзії; 4) ремінісценції; 5) епіграфи; 6) переказ чужого тексту, включений у новий твір; 7) пародіювання іншого тексту; 8) «крапкові цитати» — імена літературних персонажів інших творів або міфологічних героїв, включені в текст; 9) «оголення» жанрового зв'язку розглянутого твору з текстом-попередником.

Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору надзвичайно різноманітні. Однією з найпоширеніших форм інтертекстуальності є цитування. Традиційно, тобто у вузькому значенні, цитата – це дослівне відтворення фрагменту будь-якого тексту, з обов'язковим посиланням на джерело запозичення. Таке трактування передбачає обов'язковість трьох компонентів: по-перше, ідентифікатор – “відтворення фрагменту будь-якого тексту”; по-друге, конкретизатор – дослівність; по-третє, атрибуція – “обов'язкове посилання на джерело”. Для традиційного розуміння цитати не вистачає хіба що уточнення – “з графічним маркуванням”. Статус

цитати може отримати будь-який інтекст, який реципієнт сприймає як маркер цілого. Ю. Лотман наголошував, що в “художньому тексті семантизуються усі формальні одиниці тексту. Цитатну функцію запозиченого елемента можуть визначати як його здатність бути репрезентантом культурних смислів різного ступеня узагальнення/конкретизації в інтертексті”. У практиці аналізу художнього твору, насамперед інтертекстуального, маємо справу з цитатами, які лише частково можна трактувати подібним чином.

Цитати, як форми представлення “чужого слова”, поділяються на атрибутовані та неатрибутовані. Атрибутоване цитування – це графічно марковане відтворення фрагмента будь-якого тексту з обов'язковим посиланням на його прототекст. Неатрибутовані цитати вводяться у твір без графічного маркування та посилання на свій прототекст. Графічно немарковані цитати здебільшого модифікуються автором, узгоджуючись із контекстом твору, актуалізуючи його поліфонію, при умові їх упізнавання реципієнтом. Якщо ж моменту упізнавання немає, то “чуже слово” у власне авторському тексті повністю асимілюється, не породжуючи імпліцитні смисли. І. В. Фоменко справедливо зазначає, що “важливою є не точність цитування, а упізнаваність цитати. Важливо, щоб читач почув “чужий голос”, і тоді не лише саму цитату можна сприйняти в узагальнено-символічному значенні, але й увесь авторський текст збагатиться за рахунок тексту-джерела. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій”.

Ремінісценцію, як форму інтертекстуальності, в науковій літературі визначено як “відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо. Це – авторське нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них, вона неусвідомлена автором і виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників. Якщо ж ремінісценція є результатом авторської інтенції (тобто свідоме її використання), то в такому випадку вона розрахована на спільну поетичну парадигму та асоціативне сприйняття реципієнтом. Таким чином, ремінісценція – це усвідомлене чи неусвідомлене відтворення поетом знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього

твору. Ідентифікувати ремінісценцію у тексті, орієнтуючись на її неусвідомлене використання, важко.

В. Халізев розуміє під ремінісценцією “образи літератури в літературі”. Ремінісценція має широкий діапазон функцій. Вона може виступати дзеркалом культурного тла, середовища, відтворенням художньої атмосфери часу; нерідко включається в літературну полеміку і має зв'язок із пародіюванням створеного раніше. Роль ремінісценції у творі різноманітна. Автор може вдаватися до цього прийому, щоб 1) засвідчити своє поклоніння перед авторитетним попередником; 2) продемонструвати власне учнівство; 3) переосмислити традицію на новому етапі культурно-історичного розвитку; 4) вступити в полеміку (як правило, з класиком); 5) створити пародію.

Що ж до алюзії, то її трактують як “використання в мові чи в художньому творі загальновідомого вислову як натяк на добре відомий факт, історичний чи побутовий”. Дослідниця Л. Машкова називає алюзією “ні чим іншим, як проявом літературної традиції; при цьому не проводяться принципові відмінності між імітацією, свідомим відтворенням форми та змісту більш ранніх творів та тими випадками, коли письменник не усвідомлює факту стороннього впливу на свою творчість”. Л. Машкова класифікує основні ознаки алюзивного процесу:

1) алюзія є посиланням на конкретний літературний твір. У цьому випадку алюзивний зв'язок письменник здійснює свідомо – це відрізняє алюзію від традиційного образу, мотиву чи “мандрівного сюжету”; 2) про алюзію в тексті “сигналізує” алюзивне слово чи словосполучення; 3) алюзивне слово чи словосполучення дозволяє установити зв'язок із відповідним літературним джерелом. Для правильного розуміння алюзії необхідно виявити конкретний алюзивний факт. У більшості випадків вірний вибір алюзивного факту залежить від усебічного та глибокого вивчення твору, який містить алюзію; 4) розуміння алюзії не можна зводити лише до виявлення алюзивного факту, оскільки зміст твору збагачується не лише за його рахунок, а й через встановлення між двома творами цілої низки додаткових зв'язків: аналогій, паралелей, чи навпаки, протиставлень, антитез; 5) алюзивний процес має двосторонній характер: взаємодія, взаємовплив твору та відповідного джерела; 6) необхідною умовою

ефективного алюзивного процесу є загальність поетичної парадигми чи “філологічного мінімуму”.

Останнім часом дослідницький інтерес до алюзії та ремінісценції зріс у зв'язку із увагою до неявних способів передачі інформації в тексті. Алюзію та ремінісценцію дослідники розглядають як засоби додаткового, імпліцитного смислу.

А. Мор'є поділяє алюзії за формальною ознакою на номінальні, які виражаються іменем чи назвою, та вербальні, представлені у більшому відрізку тексту. Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на біблійні, міфологічні, історичні, побутові та літературні.

Для означення міфологічних алюзій зазвичай послуговуються термінами міфологема та міфема. Міфологема у науковому дискурсі – це “чітка наявність у літературному творі міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву. Міфологемою називається така присутність міфу в творі, яка структурує його. <...> Найчіткішими і найяскравішими вираженнями міфологеми можна вважати традиційні сюжети міфологічної генези”. Необхідно зазначити, що незважаючи на тривалість використання цих термінів літературознавцями, чітке термінологічне розмежування було зроблено лише авторами “Лексикону загального та порівняльного літературознавства” (2001). У цій праці міфемою прийнято вважати “використання в літературі імен, реалій та фактів міфологічної генези. Мета такого використання – викликати певні асоціації-алюзії”. Саме міфема є важливою складовою новітньої художньої парадигми. У тексті міфема можуть виступати як номінальними алюзіями, так і ремінісценціями, за умови, що вони мають достатній асоціативний потенціал.

Від цитати текстова алюзія відрізняється тим, що елементи прототексту в тексті-реципієнті є розпорошеними, тобто не формують цілісного висловлювання, або ж представлені в неявному вигляді. При цьому зазначені елементи прототексту, щодо яких алюзія є інтекстом, організовані таким чином, що вони стають вузлами зчеплення семантико-композиційної структури інтертексту. Для означення таких форм зв'язку інколи використовують термін, який нещодавно увійшов у науковий обіг, – когезія (англ. cohesion – зчеплення). І. Гальперін

тракує це явище як “особливий вид зв'язку, що забезпечує континуум, тобто логічну послідовність”.

Під парафразою розуміється “передача будь-якого тексту своїми словами, його адаптація”.

Ще одним способом реалізації категорії інтертекстуальності є “вкраплення іншого стилю” – “це слова, у лексичному значенні яких є конотації, що вказують на їх приналежність тому чи іншому стилю”. На думку Ж. Фомічової, “при зміщенні реєстрів та стилів відбувається протиставлення кодів двох творів, що ґрунтується на інтертекстуальності. Отже, “вкраплення іншого стилю” – це фрагменти тексту не лише з іншим суб'єктом мовлення, а й з іншими стильовими доміантами. При зміщенні стилів відбувається, як наголошує Ж. Фомічова, “<...> стилістична та функціональна зміна трансплантованого фактологічного матеріалу <...> Вкраплення іншого стилю, об'єднані спільною властивістю – зміною суб'єкта мовлення, є видом інтертекстуальності, більш чи менш маркованих слідів інших текстів”. Будь-який дистанційований інтертекстуальний знак в інтертексті можна сприймати як вкраплення іншого стилю. Ініціювання подібного стилістичного контрасту в тексті твору, безперечно, є усвідомленим кроком авторської стратегії.

Для ідентифікації та адекватної інтерпретації форм інтертекстуальності, а також визначенні їх функцій в авторському тексті необхідно перебувати у широкому просторі літературної пам'яті, яка формує художню парадигму, тобто цілісну парадигму текстів, що створюють культурний контекст для того чи іншого конкретного літературного твору.

4. Сутність, мета й перспективи інтертекстуального аналізу.

Сутність інтертекстуального аналізу полягає у виявленні «чужих» текстів, «чужих» дискурсів у складі аналізованого твору й визначення їхніх функцій.

Основна мета **інтертекстуального аналізу** – з'ясування смислопороджувальної функції інтертекстуальних елементів.

Найбільш ефективним є **Інтертекстуальний аналіз текстів**, у яких має місце перетинання й контрастна взаємодія різних «текстових площин», розмивання меж між ними. У таких творах авторські інтенції реалізуються насамперед у монтажі й перетворенні різнорідних

інтертекстуальних елементів. Саме це властиво для модерністської і – особливо - постмодерністської літератури (див., напр., творчість П.Акройда).

Однак є чимало текстів класичної літератури, просякнених цитатами і ремінісценціями. Виявлення в тексті значимих для його організації й розуміння відсилань до інших текстів, зокрема встановлення його зв'язків з попередніми творами через аналіз подібних чи трансформованих сюжетів має давні й глибокі традиції (напр., школа О.М.Веселовського).

Елементи інтертекстуального аналізу можуть включатися в будь-який концептуальний підхід до літ. твору – н., міфопоетичний, компаративний, рецептивний, структуралістський тощо.

У рамках цілісно-системного аналізу літературного твору обмежуються, як правило, тільки розглядом фрагментів інтертексту й окремих інтертекстуальних зв'язків.

Розгорнутий (системний) інтертекстуальний аналіз повинен відповідати, з погляду Ю. Кристевой, двом обов'язковим умовам: 1) твір повинен послідовно розглядатися «як **місце перетинання** текстових площин, як **діалог** різних видів письма — самого письменника, одержувача (або персонажа) і, нарешті, письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним текстом»; 2) текст повинен розглядатися як **динамічна система**: «Будь-який текст є продукт усмоктування й трансформації якого-небудь іншого тексту... Поетична мова піддається, як мінімум, подвійному прочитанню...».

За словами Ю.М.Лотмана, інтертекст – це "конденсатор культурної пам'яті" і "генератор нових смислів".

5. Роман П. Зюскінда «Парфумер»: практика постмодерністської інтертекстуальності.

Яскравим прикладом багатопланової інтертекстуальності в художньому тексті є роман П. Зюскінда «Парфумер», в якому інтертекстуальність прочитується крізь призму постмодернізму. У цьому романі знайшли вираження всі основні ознаки постмодерністського світобачення і відповідної художньої практики: 1) використання творів літературної спадщини попередніх епох як "будівельного матеріалу"; 2) переосмислення елементів культури минулого (пародіювання, іронізування як окрема форма реалізації

цього явища); 3) маргінальність героя, тобто відокремлена від суспільства особистість, що є носієм такої системи цінностей та поглядів на світ, котра не збігається із загальноприйнятою "нормою"; 4) багаторівнева організація тексту; 5) прийом гри, театралізації життя.

В основу сюжету роману покладено історію становлення, розквіту й падіння героя, який втілює одночасно абсолют геніальності митця і абсолют зла. Втілена в ароматі ідея досконалості зазнає жахливих мутацій, пробуджуючи в людях найжорстокіші первісні інстинкти. У цю історію вплетено гру з сюжетами класичної літератури, зокрема "Малюка Цахеса на прізвисько Циннобер" Е.Т.А.Гофмана та "Фауста" Й.В. Гете (відлуння історії фантастичного піднесення і падіння гофманівської аморальної потвори і фаустових пошуків досконалості). Сцена випробування чарівного аромату несе в собі також і паралель до гіпнотичного сеансу, описаного у новелі Т. Манна "Маріо і чарівник".

У сюжеті "Парфумера" використовуються також елементи таких популярних жанрів "масової" літератури, як кримінальний та історичний романи (детективний сюжет розгортається на тлі декорацій XVIII ст.), "трилера" (лінія "жахів" реалізується у серії вбивств), фантастичної літератури (винайдення чарівного аромату, який дарує героєві містичну владу над людьми). Однак всі ці елементи зазнають саморуйнації, автор переосмислює їх у пародійному ключі. Всі деталі сюжету набувають символічного значення, які виводять смисл роману з XVIII ст. у сферу сучасності, порушуючи складні моральні-філософські проблеми.

Образна система роману виростає на ґрунті метафори запаху, прихованим значенням якої є духовне життя. Сморід навколишнього світу є символом катастрофічного духовного стану суспільства. Віссю, навколо якої обертається проблематика твору, є феномени митця, іронічно уособленого у постаті геніального парфумера, та мистецтва, іронічною метафорою якого є царина парфумів.

Інакомовною декорацією виявляється і епоха XVIII ст., в яку вміщено життя головного героя. Імена тогочасних історичних осіб, відомих своєю аморальністю (де Сада, Сен-Жюста, Буше, Бонапарта), створюють не так історичне, як морально-етичне тло пригод героя, яке сполучає минуле з феноменом "темної геніальності", актуальним за будь-яких часів, в тому числі для XX ст. Згадувані реальні історичні

особи ніби узагальнюються в образі Гренуя, ілюструючи ідею кризи гуманістичних та раціоналістичних засад європейської цивілізації, одну із стрижневих ідей західної культури ХХ ст.

В інакомовному вимірі прочитується і образ головного героя. Відсутність власного запаху є знаком природженої, фатальної відокремленості його від людства, його маргінальності та приреченості на існування в зоні відчуження від суспільства – "по той бік" прекрасних і огидних запахів, тобто "по той бік" добра і зла. Водночас ця властивість є ознакою його мистецької обдарованості, відокремленої від "духу" звичайного людського життя. Саме вона дозволяє Гренуєві з болісною гостротою сприймати ароматичну гаму життя і спонукає його на мистецьке полювання за найкращими пахощами, якими живиться його творчість. Цією ж особливістю визначена і специфіка його ставлення до життя та людей. Він здатен побачити речі у невідомому для інших людей світлі, подібно до ясновидця, проникаючи у приховану зовнішньою оболонкою сутність. Проте абстрактні поняття морального гатунку для його нюху недосяжні. Відтак за відсутності будь-яких уявлень про мораль, мистецький геній Гренуя спрямовується у царину чистої естетики (тобто на створення мистецького шедевра) і з жахливою прагматичністю використовує життя як "сировину" для художнього витвору. Саме таким є символічний зміст детективної сюжетної лінії роману. По суті вона є гротескним втіленням ситуації, коли митець приносить в жертву завданням художньої творчості стихію живого життя.

Зазіхаючи на радикальне вдосконалення світу, Гренуй немовби перебирає на себе роль спасителя людства (в одному з епізодів він порівнює себе з античним Прометеєм). Однак він радше виглядає зловісною пародією на античного героя, бо ним рухає не любов до людства і бажання йому допомогти, а суто естетична, позбавлена морального сенсу й гуманістичного пафосу мета. Крім того, досконалий аромат Гренуй розглядає не лише як засіб "виправлення" та облагороджування світу, а й як шлях до встановлення свого особистого панування над людством. Він не просто мріє про славу, а прагне до повсюдного поклоніння, хоче здобути корону Великого Імператора, Творця й Бога, а по суті – до необмеженої, диктаторської влади "надлюдини". Відтак виявляється ще одна точка дотику між вигаданим сюжетом з ХVІІІ-го століття і реальною історією століття ХХ-го.

Сутність поразки Гренуя полягає в тому, що досягнення ним своєї мети піддається автором безкомпромісній критиці. Винайдений парфумером досконалий аромат на лише не облагороджує людей, а, навпаки, украй їх розбещує. Сцена публічної вакханалії, що є кульмінацією роману, символізує крах ідеї перетворення світу самодостатньою естетикою, "чистим", позбавленим морального змісту мистецтвом. Сама сцена, в котрій змальовується, як "фанати" розривають "кумира" на шматки, одночасно нагадує і трагічний кінець життя античного Орфея, якого роздерли несамовиті вакханки, і сучасні сцени поклоніння "героям" масової культури.

Трагічна розв'язка життя героя відповідно до постмодерністської естетики розчиняється в іронії. Автор розвінчує героя, диво-аромат якого спричинив не вдосконалення людства й світу, а знищення його творця. Тут має місце своєрідна відповідь Зюскінда на центральну проблему культури 19-20 ст.: конфлікт етики і естетики, сутність якої полягає в тому, що і досконалий витвір мистецтва, і його творець, захоплений мрією про перетворення світу, приречені на само руйнацію, якщо їм бракує головної складової – любові до людини і життя.

Таким чином, значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за рамки виключно теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, оскільки вона дала відповідь на глибинний запит світової культури ХХ століття з його явним чи прихованим тяжінням до духовної інтеграції. Набувши надзвичайної популярності в світі мистецтва, вона, як жодна інша категорія, здійснила вплив на саму художню практику, на самосвідомість сучасного художника.

Інтертекстуальна складова художнього твору посилює художню багатозначність тексту, розширює його смисловий «простір». Інтертекстуальні елементи вносять у твір чимало нових значень і дозволяють небагатьма словами сказати надто багато. Вияв таких елементів потрібен для глибинного прочитання тексту; інтертекстуальність відкриває приховане і значиме в тому, що здавалося простим, дозволяє «розшифрувати» те, що здавалось загадковим чи було прихованим.

ТЕМА 6.

"НАРАТИВНИЙ ПОВОРОТ" У НОВІТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

План

1. Комунікативна структура художнього тексту як предмет наратології.
2. Змістові аспекти наративної структури тексту.
3. Особливості реалізації концепції точки зору у творах новітньої літератури.
4. Функціональна роль метатекстових елементів у новітній літературі.

1. Комунікативна структура художнього тексту як предмет наратології.

Як специфічна літературознавча дисципліна зі своїми іманентними завданнями і способами їх вирішення наратологія сформувалася в кінці 1960-х в результаті перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва, про самий модус його існування. Саме тому, згідно зі своїми установками й орієнтаціями наратологія займає проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, і рецептивною естетикою і рецептивною критикою, або школою реакції читача – з іншого. Якщо для першого в основному характерно розуміння художнього твору значною мірою як автономного об'єкта, який не залежить ні від свого автора, ні від читача, то для других типовою є тенденція до „розчинення” твору в свідомості читача, який сприймає цей твір.

Наратологи, намагаючись уникнути крайнощів цих позицій, не відкидають самого поняття „глибинної структури”, яке, на їх думку, лежить в основі усякого художнього твору, але головний акцент роблять на процесі реалізації цієї структури в ході активної діалогічної взаємодії письменника і читача. Фактично на теперішньому етапі свого існування наратологія може розглядатися як сучасна (і сильно трансформована) форма структуралізму, оскільки у більшості структуралістично орієнтованих дослідників 70-х – 80-х чітко виявилась тенденція до переходу на нараторські позиції.

Предметом наратології є розповідна структура тексту в *комунікативному* розрізі: хто і кому розповідає, хто і як сприймає; хто

бачить, з якої перспективи, як змінюється перспектива; як співвідносяться автор-розповідач-персонаж-реципієнт тощо.

Тому основні положення наратології можна сформулювати в таких тезах:

- 1) комунікативне розуміння природи літератури;
- 2) уявлення про акт художньої комунікації як про процес, який проходить одночасно на декількох розповідних рівнях;
- 3) переважний інтерес до проблеми дискурсу;
- 4) теоретичне обґрунтування численних розповідних інстанцій, які відіграють роль членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється передача художньої інформації від письменника до читача, які знаходяться на різних полюсах процесу художньої комунікації.

Комунікативна природа літератури (як і усякого іншого виду мистецтва) передбачає: 1) наявність комунікативного ланцюга, який включає відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору; сам комунікат (в даному випадку літературний текст); і отримувача повідомлення (читача); 2) знаковий характер комуніката, який потребує попереднього кодування знаків тексту відправником; 3) систему обумовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвіднесеності, по-перше, з позалітературною реальністю і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій. Останні дві умови і роблять можливим сам процес комунікації, дозволяючи читачу змістовно інтерпретувати літературний текст на основі власного життєвого досвіду і знань літературної традиції, тобто на основі своєї літературної компетенції.

Наратологи концентрують увагу на тому факті, що художній твір, навіть у своїх формальних параметрах, не вичерпується сюжетом у точному розумінні цього терміну. Якщо виходити із введеного російськими формалістами визначення, що фабула – це те, про що розповідається у творі, а сюжет – яким чином це розповідається, то поняття сюжету виявляється недостатнім, і в цьому „яким чином” було виділено два аспекти. По-перше, формальна структура розповіді, яка стосується способу подачі і розподілення подій, про які розповідається (строго хронологічного чи ахронологічного викладу фактів і ситуацій, послідовності, причинності і зв'язності подій), часу, простору і

персонажів: і, по-друге, способи подачі цієї формальної структури з точки зору прямого або непрямого діалогу письменника з читачем.

В принципі, пошуки формальних ознак письменника і читача всередині художнього твору – свідчення бажання об'єктивувати комунікативний процес в усіх його ланках з точки зору розповідного тексту. Оцінюючи в цілому сучасний стан наратології, доводиться констатувати, що в її теоріях значно більше чисто логічних передбачень про належне, ніж безпосереднього спостереження над емпіричними даними, фактами, отриманими в результаті ретельного аналізу.

Наратологами був здійснений перегляд основних концепцій теорії оповіді з початку ХХ ст.: російських формалістів В. Пропа, В. Шкловського і Б. Ейхенбаума; принципу діалогічності М. Бахтіна; англо-американської індуктивної типології техніки розповіді (у вузькому сенсі – проблематики точки зору, розробленої в основному П. Лаббоком і уточнену Н. Фрідманом); німецькомовної комбінаторної типології З. Лайбфрида, В. Фюгера, Ф. Штанцеля і В. Кайзера, яка спирається на давню традицію німецького літературознавства розмежовувати форми оповіді від першої і третьої особи. Значний вплив на формування наратології справили також концепції чеського структураліста Л. Долежела і російських дослідників Ю. Лотмана і Б. Успенського.

Найтісніше наратологія пов'язана зі структуралізмом: відправним пунктом для кожного наратолога слугує стаття Романа Якобсона 1958 р. „Лінгвістика і поезика”, де він представив схему функцій акту комунікації. Особливу роль відіграли праці французьких структуралістів А.-Ж. Греймаса, К. Бремена, Ц. Тодорова, які намагалися „у всій масі розповідей, які існують в світі”, відшукати єдину „розповідну модель безумовно формальну, тобто, структуру або граматику розповіді, на основі якої кожна конкретна оповідь розглядалася би в термінах відхилень” від цієї базової глибинної структури. Ці пошуки „логіко-семантичних універсальних моделей „розповідних текстів” і спровокували створення тієї структурно поезики сюжетотворення, від якої відштовхувались і яку під впливом комунікативних і рецептивно-естетичних ідей розвивали в подальшому наратологи, намагаючись подолати структуралістичне уявлення про замкнутість і автономність літературного тексту і змістити акцент на ті

рівні функціонування тексту, де найбільш чітко виявляється його дискурсивний характер. Головні представники наратології (Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женет, М. Баль, В. Шмід, С. Четман та інші) виявили та теоретично обґрунтували ієрархію розповідних інстанцій і рівнів, визначили специфіку відношень між розповіддю, оповіданням та історією. Інколи в рамках наратології виділяють специфічний напрям — аналіз дискурсу, відносячи до нього пізнього Р. Барта, Ю. Кристеву, Л. Деленбаха, М. Л. Пратта, М. Ріффатера, В. Бронзвара, П. Ван ден Ревеля, Ж. Курте, Ж.-М. Адама, К. Кебрат-Орекіоні та інших.

Основна відмінність між двома напрямками в наратології полягає в тому, що перший в основному досліджує наративні рівні, а другий — дискурсивні. В першому випадку в центрі аналізу — взаємодія розповідних інстанцій на макрорівні художньої комунікації літературного тексту в цілому. Цей макрорівень і формує комплекс ієрархічно організованих наративних рівнів, кожному із яких відповідає своя пара відправника і отримувача (конкретний автор — конкретний читач, абстрактний автор — абстрактний читач, фокалізатор — імпліцитний глядач), які виступають в ролі підрівнів по відношенню до макрорівня художньої комунікації літературного тексту. Усі ці інстанції, як правило, не реалізуються у формі, безпосередньо зафіксованій у тексті, а проявляються тільки опосередковано і можуть бути визначеними лише на основі аналізу своїх „слідів” в дискурсі. Вони знаходяться „над” текстом або „навколо” нього у вигляді „комунікативної аури”, яка перетворює текст у феномен художньої комунікації.

У другому випадку, коли мова йде про „аналіз дискурсу”, в центрі уваги — мікрорівень різних дискурсів, наочно зафіксованих у тексті. Таким чином, положення наратора, нарататора і актора в рамках дискурсивного аналізу уточнюється як таке, яке знаходиться не стільки на наративних, скільки на дискурсивних рівнях. „Оповідь, — пише Ван ден Ревель, — представляє собою саму наочну поверхню наративного дискурсу. Тут комунікація базується на дискурсах, які висказані нараторами та персонажами-акторами, слова яких цитуються наратором. Комбінація цих двох дискурсів утворює оповідь, розповідний зміст якої утворює історія, або дієгезис, тобто світ, який описується і світ, який цитується. Утворена таким чином оповідь якраз і є частиною романного світу, який розповідається локатором, тобто

наратором, видимим або невидимим, експліцитним або імпліцитним, який, в свою чергу, адресується до свого співбесідника, наратора, який також може бути експліцитним або імпліцитним.

Прихильники дискурсивного аналізу в основному зайняті дослідженням внутрішньо-текстової комунікації, під якою вони розуміють взаємовідношення різних дискурсів: дискурсу тексту і дискурсу персонажів, дискурсу про дискурс (мого дискурсу про його дискурс, його дискурсу про мій дискурс), дискурсу в дискурсі (своєму або чужому). Таким чином, в „дискурсивному аналізі” вивчається коло питань про рефлексивність і інтертекстуальність художнього тексту, близьке проблематиці взаємовідношення „свого” і „чужого слова”, як вона була сформована М. Бахтіним (Ю. Кристева, Л. Деленбах, П. Ван ден Хевель).

Гамбурзький славіст Вольф Шмід у книзі „Наратологія” (1998, 2003), написаній російською мовою, формулює власну наратологічну теорію, включаючи численний матеріал західної і слов'янської наратології. Він аналізує вплив теорій В. Пропа, В. Шкловського, Ю. Тинянова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Успенського та інших на формування цієї школи в західному літературознавстві.

2. Змістові аспекти наративної структури тексту.

Наративна структура літературно-художнього тексту завжди зумовлюється його змістовими домінантами Розглянемо це на прикладі роману Ґрема Ґріна "Кінець роману" ("The End of the Affair", 1951). Дослідники найчастіше пов'язують написання цього твору з розвитком "релігійної теми" у художній біографії письменника і включають даний роман до так званої "католицької тетралогії, куди також входять "Брайтонський льодяник" ("Brighton Rock"), "Сила і слава" ("The Power and the Glory") і "Суть справи" ("The Heart of the Matter") [1, с. 12]. Однак лише у "Кінці роману" Ґрін вдається до своєрідного наративного експерименту, завдяки якому художня форма твору отримує важливе змістове наповнення.

Наратив у романі організовано від першої особи вигаданого автором вельми успішного письменника Моріса Бендрікса, який розповідає історію свого кохання-ненависті до Сари Майлз, дружини прототипа свого роману про міністерського чиновника у повоєнні часи в Англії. Силою життєвих обставин Моріс Бендрікс добровільно

приймає на себе функцію детектива "з адюльтеру", водночас описуючи "справу зради" і рефлексуючи над самим процесом її художнього втілення.

Активність персонажа-наратора у розвитку сюжетних перипетій (його гомодієгетичний статус) спричиняє редукцію дистанції між "подією розповіді" і "подією розповідання" (терміни М. Бахтіна, прийняті сучасною наратологією для розрізнення власне подієвого ряду твору та акту розповідання про події; аналогом останнього в англomовному літературознавстві є поняття *narration*). Відповідно скорочується і дистанція між текстом і реципієнтом, який поступово заглиблюється в історію і внаслідок органічного залучення до наративного квесту неминуче стає учасником розгадування таємниць нетрадиційного слідства і потаємних струн людської душі.

Прикметно, що "подія розповідання" в роману має рухливу вихідну точку (розповідне "тепер"), що створює ефект безпосереднього написання-"розгортання" тексту щодо процесу його сприйняття. Наратор постійно зіставляє "тоді" і "зараз", напр.: *Now that I come to write my own story the problem is still the same...* При цьому постійно акцентується не тільки різниця між описуваними подіями минулого та їх осягненням у теперішній момент, а й зіставляються різні в часі точки події розповідання (порівн.: *When I began to write I said this was a story of hatred, but I am not convinced...; so I thought then and wonder now*). Моріс Бендрікс, свого часу покинутий Сарою (червень 1944-го року), починає розповідь про історію свого кохання після зустрічі з її чоловіком і повідомлення, що Сара його зраджує (січень 1946-го) і продовжує писати вже після смерті Сари (кінець лютого 1946-го). На цьому важливо наголосити тому, що навіть за такий короткий період інтенція наратора щодо змісту своєї історії кардинально змінюється – від ненависті й ревнощів до любові й каяття. При цьому фрагментарність розповіді й численні анахронії (забігання, пропуски, умовчання, згадування "заднім числом") не дають читачеві в ході первісного сприйняття тексту повного розуміння внутрішніх трансформацій Моріса Бендрікса. Даний прийом має принципове змістове наповнення, виражаючи складність і суперечливість позиції героя-наратора, його невизначеність щодо ключових екзистенційних проблем буття, зокрема стосунків людини з Богом.

Проблема "написання історії" має виняткове значення для наратора. Усвідомлення розповіді як творчого процесу, що провокує дискурсивні рефлексії в силу складності й суперечливості об'єкту осягнення, надає роману ознак метатекстуальності. Її посилюють розриви процесу розповідання, численні ретроспекції і ретардації, що в цілому створюють ефект невизначеності як подієвої сторони сюжету, так і позиції наратора. Невипадково основним змістом наративних розривів є рефлексії щодо засобів і навіть прийомів "написання історії", з приводу ефективності яких також висловлюються сумніви (порівн.: *It is convenient, it is correct according to the rules of my craft to begin just there, but if...*). Все це дає підстави говорити про "ненадійність" наратора; до певного моменту він не знає справжньої суті й мотивів поведінки жінки, яку кохає й ненавидить за те, що вона, як він вважає, зрадила його.

Метатекстуальна природа наративу в романі є відпочатково органічною і не вимагає додаткового мотивування, оскільки персонаж, не будучи професійним детективом, є професійним письменником. Власне, сюжетна колізія зав'язується саме на намірі Моріса Бендрікса написати роман про крупного чиновника, інформацію про якого він, за згодою цього чиновника, має отримати від його дружини Сарі. Задуманий твір так і не було написано, натомість перед читачем розгортається роман про роман-любовну історію "автора"-Бендрікса із Сарою. Цікаво, що двозначність оригінальної назви твору ("*affair*" – це і справа, наприклад, кримінальна, і любовна історія) ще більше посилена в російськомовному перекладі – "Кінець одного роману". Такий варіант перекладу видається цілком прийнятним, оскільки спирається на відповідні мотивування в самому тексті, коли наратор проводить прямі паралелі між романом і коханням (порівн.: *My novel lagged, but my love hurried like inspiration to the end*; в іншому місці: *It's astonishing the effect of hope: the novel that had dragged all through the last year ran towards its end*).

Не менш значущою є й стверджувана Гріновим наратором подібність роботи детектива і романіста: *...a detective must find it as important as a novelist to amass his trivial material before picking out the right clue. But how difficult that picking out is the release of the real subject. The enormous pressure of the outside world weighs on us like a peine forte et dure...*

Процес розповідання в романі засвідчує істотні метаморфози в позиції наратора щодо розказаної історії. Кохання Бендрікса до Сари супроводжується важкими муками ревнощів й побіжно спричиняє світоглядну й творчу кризу. Невідривною від проблеми кохання є в романі і проблема Бога. Сара, давши обітницю Богові, благаючи про чудо воскресіння Моріса під час одного з бомбардувань Лондона, коли вона вже була впевнена в його смерті, дотримує слова і відмовляється від "гріховного кохання". Моріс не може з цим примиритися і в якийсь момент усвідомлює свою боротьбу за Сару як боротьбу із самим Богом. Навіть смерть Сари він сприймає як намагання Бога відібрати її в нього. Звісно, доволі складна й суперечлива теологічна складова роману потребує окремої розмови, що включала б і проблему еволюції католицизму автора (див. про це: [Лодж, Девід. Разные жизни Грэма Грина [Електронний ресурс] / Дэвид Лодж. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/lodge.html>]), тому наразі обмежимося лише констатацією кінцевої тези роману, в якій очевидно звучить прохання протагоніста про звільнення його від страждань такого непомірного протистояння: *O God, You've done enough, You've robbed me of enough, I'm too tired and old to learn to love, leave me alone for ever.*

Таким чином, особливості наративної структури в романі Грэма Гріна значною мірою зумовлюються специфічним вибором наратора-детектива, сутнісним завданням якого є не лише з'ясування обставин справи, а й вирішення проблеми "написання історії". Метатекстуальні властивості розповіді актуалізують низку морально-філософських і художньо-естетичних проблем, пов'язаних із екзистенціальними шуканнями людини і творчими інтенціями щодо їх художнього вираження.

4. Особливості реалізації концепції точки зору у творах новітньої літератури.

Послідовником концепції точки зору, закладеної Лаббоком, був американський дослідник Н.Фрідман, який створив детальну розроблену систему її різновидів. Як і його попередник, він іде за принципом розмежування суб'єктивної розповіді (subjective telling), що здійснюється "видимим" наратором, та об'єктивним показом (objective

showing), за яким стоїть “безособовий” розповідач, який викладає події від третьої особи.

Сучасні нарративні стратегії дають можливість авторам проникати у внутрішній світ персонажів, співіснувати з читачем або ж вступати у полеміку. Саме «точка зору» дає змогу осмислити текст із різних ракурсів бачення. Ж. Женетт був одним з перших дослідників, хто вдався до вивчення і систематизації «точки зору». Дослідник зазначає, що багато визначень поняття «точка зору» є неточними у висвітленні питання – хто є тим персонажем, точка зору якого є перспективною (фокалізацією оповіді) і зовсім іншого питання – хто є наратором, при цьому наголошуючи на тому, що точка зору відповідає на запитання «звідки ми відчуваємо або сприймаємо те, що нам розповідають».

Ж. Женетт пропонує аналізувати точку зору на основі концептів фокалізації (врегулювання інформації, що передається) і фокалізатора (суб'єкт, через якого ця інформація передається). Також вчений зазначає, що наратор відповідальний не лише за оповідь, яку веде, але й за точку зору, обрану ним для фільтрації; він наділений функцією розповісти те, що думає, відчуває, переживає і бачить інша особа. Відтак можемо стверджувати, що нарративний голос і точка зору є двома важливими індикаторами для аналізу наративу.

Розглянемо даний феномен на прикладі роману «Спокута» Ієна Мак'юена. Опис одних і тих самих подій з різних точок зору тісно пов'язаний з особливою структурою роману, що включає три частини і епілог. Хоча оповідь у першій частині ведеться від третьої особи, читач помічає, що події подані крізь ракурси бачення багатьох персонажів (Брайоні, Сесилії, Робі та ін.), але всі вони переломлюються під кутом зору тринадцятирічної дівчинки, Брайоні Толліс. Таким чином, автор посилює відчуття неоднозначності і невпевненості, домагається об'ємності, глибини зображення подій і психології героїв.

Деякі ключові епізоди першої частини повторюються кілька разів голосами їхніх учасників і свідків для того, щоб показати хисткість світу навколо людини й неможливість сформуванню одну картину реальності, інтерпретовану у різних свідомостях. Так, наприклад, епізод в бібліотеці спочатку показано з точки зору Брайоні, яка трактує побачене, як спробу нападу: «Хоча стояли вони непорушно, вона одразу зрозуміла, що перервала напад, сутичку врукопаш... Він притиснув її всім тілом, задерши їй сукню вище колін, загнавши туди,

де полиці сходилися під прямим кутом. Лівою рукою він обіймав її за шию, схопивши за волосся, а правою тримав за руку, підняту на знак протесту чи для самозахисту. Він здавався таким величезним і диким, а Сесилія, з оголеними плечима й тоненькими руками, такою тендітною, що Брайоні не уявляла, чого зможе домогтися, коли рушила до них». Брайоні шокована, але впевнена в тому, що врятувала сестру від жахливого нападу, а читач, саме під її кутом бачення, сприймає любовну сцену як «напад, сутичку», уявляє Робі – «величезним і диким», а Сесилію – «тендітною».

Через деякий час І. Мак'юен повертає читача до цієї сцени через спогади Робі. Побачивши Сесилію під час вечері, він згадує те, що сталося між ними в бібліотеці: «Не було нічого, лиш це всепоглинаюче почуття, яке пронизувало й наростало, лиш тертя тканини по тканині й шкіри по тканині, коли їхні руки ковзали їхніми тілами у цій негамовній, чуттєвій боротьбі». Стає очевидним, що даний епізод – це прояв почуттів закоханих, а не насильство, проте саме сприйняття Брайоні закладає основу для подальшого нерозуміння подій. Зміщуючи точку зору від одного персонажа до іншого, автор впливає на очікування читача і на розвиток сюжетної лінії.

У другій частині роману І. Мак'юен застосовує подібний прийом, коли оповідна перспектива переходить від Брайоні до Робі. Очима Робі читач пізнає жорстокість війни, вірність коханню і біль розлуки. Слідуючи за своїм героєм, автор неупереджено описує все, що відбувається навколо. Сам Робі вже давно змирився з божевіллям, що панує навколо, думаючи лише про одне – він повинен витримати і повернутися до Сесилії.

У третій частині Брайоні знову займає центральне положення. Наратор крізь ракурс бачення уже дорослої дівчини хронологічно відтворює життя героїні цього періоду: навчання у шпиталі, страшні будні війни, зустріч з Сесилією у неї вдома. Зазначимо, що в третій частині роману Мак'юен вдається до розповіді від першої особи, застосовуючи улюблений прийом постмодерністів, тим самим стираючи грань між реальністю і умовністю. Таким чином, автор не обмежується певними формами оповіді, а, навпаки, використовує різні оповідні перспективи відповідно до художнього задуму.

Таким чином, гра з фокусами нарації в романі «Спокута» має забезпечити реалізацію головного завдання: показати відносність і

неповність однієї точки зору на світ і людину, а також прагнення особистості заповнити неточне уявлення власним відчуттям, досвідом або інтуїцією, що може призвести до трагічних наслідків.

5. Функціональна роль метатекстових елементів у новітній літературі.

Поняття "метатекст", "метатекстуальність", "метарозповідь" належать до числа найбільш актуальних проблем сучасного літературознавства; при цьому семантичний спектр даних понять відзначається широтою й неоднозначністю. Гранично узагальнюючи, можна стверджувати, що метамова – це мова, яка в певній системі виконує функцію опису самої цієї системи. Відповідно окремий літературно-художній текст є системою, в якій є певні елементи, що її описують. Такі елементи можна виявити як на експліцитному, так і на імпліцитному рівні тексту.

Основним у метапрозі майже одноставно визнається наявність у творі персонажа-письменника і рефлексій щодо мистецтва, естетичних проблем, творчого процесу тощо. Але актуальним залишається питання, чи тільки такого роду твори породжують феномен метатекста? Важливим також є питання про форми і варіанти метатекстуальності в межах одного тексту, і, звісно, функціональна спрямованість метатексту.

Щоб гранично загострити перше питання з низки вище поставлених, а саме – чи тільки персонаж-автор і його рефлексія є чинником метатекстуальності, звернімося до роману В. Фолкнера "Авессаломе, Авессаломе!", де немає ані героя-письменника, ані спеціальних літературних рефлексій, ані оголення нарративних прийомів, – загалом, нічого такого, що дозволило б даний твір за загальноновизнаними ознаками віднести до метатексту.

У романі Фолкнера створюється специфічна двоплановість розповіді, коли головний об'єкт зображення (Томас Сатпен і його намагання створити нову династію) весь час потрапляє в рамку, а текст тяжіє до того, щоб включити в себе численні інші тексти-розповіді. Інакше кажучи, основою його художньої структури стає рамовість розповіді.

Томас Сатпен названий на початку розповіді, яку відкриває місис Колдфілд, "давно померлим об'єктом" (в оригіналі "long-dead object"),

так і залишається до кінця твору "неясною", незрозумілою для більшості персонажів (і, відповідно, для читача) фігурою, свого роду силуетом. Його безпосередня, фізична присутність на сторінках роману є настільки незначною, що його романний статус наближається до позасюжетного персонажа. Він як був на початку роману загадкою, так і сходить з його сторінок загадковою людиною, хоча опис його трагічної смерті приходить приблизно на середину тексту. Фактично всі персонажі роману тільки й говорять про Сатпена, постійно дискутуючи (дискурсуючи!) історію його життя як Великого Проекту (Grand Design), але так і не висновуючи якісь певні результати.

Фрагментарність як основний принцип викладу цієї своєрідної сімейно-історичної саги підкріплюється нібито "незапрограмованим" включенням у розповідання все нових і нових розповідачів. У романі створюється специфічна багатоплановість: головний об'єкт увесь час потрапляє під перехресний вогонь різних поглядів і оцінок, і текст вбирає в себе цілу низку субтекстів, внаслідок чого рамковість розповіді стає основою його художньої структури. Глибинний смисл такої структури полягає в тому, щоб виразити ідею нескінченної багатозначності, "невизначеності", непевності головного об'єкту розповіді, а гранично узагальнюючи, людини загалом, істини як такої.

Отже, подія, про яку розповідається, втрачає будь-який сенс без урахування події розповідання, тобто самого процесу розгортання розповіді. Між цими двома естетичними подіями, що формують і визначають читацьку рецепцію, виникає динамічний, напружений, взаємообумовлений зв'язок і саме за умови такого зв'язку текст набуває статусу – нехай і прихованого – метарозповіді, метатексту.

Ця риса об'єднує такі, здавалося б, принципово різні романи, як названий твір В. Фолкнера, "Лорд Джім" Дж. Конрада, "Безсмертя" М. Кундери, "Великий Гетсбі" Ф.С. Фіцджеральда, "Відчай" і "Дар" В. Набокова, "Доктор Фаустус" Т. Манна, "Пирого і пиво" В.С. Моєма, "Домому вороття немає" Томаса Вулфа, "Театральний роман" М. Булгакова, "Життя Арсенєва" І. Буніна, "Чорний принц" А. Мердок, "Паперові люди" В. Голдінга, "Сповідь маски" Юкіо Місіма та ін. У всіх цих творах має місце головне, що, на наш погляд, визначає своєрідність новітньої романної метапрози – опис, характеристика, оцінка тексту самим цим текстом, специфічна розповідна модель на

основі рамковості, моделювання тексту на очах читача, залучення (чи навіть включення) читача до самого процесу творення твору.

Актуалізація метатекстуальності в літературі новітньої доби тісно пов'язана і з таким естетичним феноменом літератури ХХ ст., особливо його 2-ї пол., як підвищення і виведення на експліцитний рівень тексту ігрової сутності літератури. Пам'ятаймо, що письменник завжди грає з читачем (це найважливіший, до недавнього часу нібито прихований основоположний принцип відношення літератури до дійсності), але в ХХ-му ст. він грає з ним усвідомлено і робить цю гру одним із найважливіших структуротвірних елементів тексту.

Таким чином, метатекстуальність породжує особливу наративну структуру тексту, таку організацію розповіді, коли загальнороманний принцип безпосереднього контакту з дійсністю виводиться на поверхню тексту; дискурсивна незавершеність останнього виражає феномен множинності, невизначеності самої дійсності, хисткість межі між вимислом і реальністю.

ТЕМА 7.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ПРОБЛЕМ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В НОВІТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

План

- 1. Теоретичні аспекти осмислення національно-культурної проблематики в літературі.**
- 2. Проблеми національно-культурної ідентичності в творчості Салмана Рушді.**
- 3. Національно-культурні чинники поетики роману Кадзуо Ішігуро "Блідий краєвид з пагорбами".**
- 4. Контroversійність мультикультуралізму в романі Майкла Онтадже "Англійський пацієнт".**

1. Теоретичні аспекти осмислення національно-культурної проблематики в літературі

У літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. особливий інтерес викликає творчість письменників-вихідців з країн Сходу, які беруть активну участь у культурних процесах глобалізації. Провідними й плідними фігурами літературного життя в цей час стають Відіадхар Найпол, Кадзуо Ішігуро, Тімоті Мо, Ханіф Курейші, Салман Рушді, Зеді Сміт та ін. У творчості таких письменників спостерігається оригінальна творча взаємодія різних традицій і художніх стилів, властивих як східним, так і західним культурам. Водночас центральне місце в їхніх творах займають проблеми національно-культурної ідентичності.

Творчість названих письменників часто пов'язують із таким важливим феноменом сучасності, як мультикультуралізм. Незважаючи на те, що поняття мультикультуралізму виникло в другій половині ХХ ст. у сфері американських інтелектуалів, а саме явище - взаємодія культур і етнічності - можливо, налічує не одну сотню років, ця проблема досі не отримала якщо не однозначного, то хоча б чіткого визначення.

Розгляд мультикультуралізму має широкий спектр осмислення. Зокрема, С. П. Толкачов у праці "Мультикультурний простір і мультикультурна література" виділяє чотири основних значення, які можуть стосуватися даного терміну в сучасних дослідженнях: 1) результат історичного процесу - створення в тій чи іншій країні багатонаціонального суспільства; 2) специфічна внутрішня політика тих чи інших країн, які

«будучи перенаселеними вихідцями з колишніх колоній, змушені вишукувати нові закони внутрішнього гуртожитку, пов'язані в першу чергу з кодексом політкоректності і прагненням поєднати культурні та етнічні потреби величезного числа народностей»; 3) поліетнічний контекст життя тієї чи іншої країни; 4) феномен внутрішньосімейних стосунків людей, що належать до різних культур.

М. В. Глостанова у монографії "Мультикультуралізм і література США ХХ ст. (2000) при тому, що загалом відзначає суперечливий характер даного явища і вказує на його поліаспектний і міждисциплінарний характер, а також на можливість трактування його як «стану», проте не тільки визначає його як «визнання і утвердження культурного плюралізму як характеристики суспільства» або «певну концептуальну позицію в сфері політичної філософії та етики», а й усі сучасні концепції, або, скоріше, форми існування мультикультуралізму, розділяє перш за все за політичною ознакою на ліберальні або плюралістичні, ліворадикальні (екстремістські), консервативні (корпоративні) та діалогічні. Подібний підхід є цілком виправданим хоча б через те, що втілення ідеї мультикультуралізму в масштабі всієї країни на перший погляд залежить саме від правильного орієнтування членів суспільства. Однак усі дослідники в кінцевому підсумку приходять до висновку, що основою повинна стати трансформація свідомості кожної окремої особистості, і лише в цьому випадку можливо перетворити все суспільство. Поки ж, на жаль, всі дії політиків, навіть ті, які на перший погляд відповідають ідеям етнічного релятивізму і терпимості, в реальності спрямовані на приведення всіх до єдиного, західноєвропейського, стандарту (так, зокрема, можна витлумачити і введення в США закону, що дає право представникам етнічних меншин навчатися в одних вузах з представниками білої більшості).

Основна ідея мультикультуралізму укладена в самому терміні «мультикультуралізм» - співіснування культур, культурна множинність. Як вказує С. Г. Тер-Мінасова, термін «культура» був запозичений із технічного словника антропології і охоплював «весь спосіб життя членів суспільства, наскільки цього вимагає співтовариство». Таким чином, дане явище слід розглядати в широкому сенсі як нову форму утопічно-ідеалістичної мрії людства про безконфліктному співіснування.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. великий резонанс викликали роботи, орієнтовані на виявлення і опис культурних відмінностей,

культурного шоку і (культурних) конфліктів. Безумовно, все це поки є частиною будь-якого мультикультурного суспільства. Однак парадоксально те, що якраз саме існування цих явищ суперечить ідеї мультикультуралізму як спільноти, в якій культури існують і взаємодіють на основі вільної волі і психологічної відкритості, спрямованості на продуктивну комунікацію кожного його члена.

У філософсько-естетичній думці кінця ХХ - поч. ХХІ століття важливе місце займає ще один напрям - транскультуралізм. Вперше цей термін використав кубинський антрополог і соціолог Ф. Ортіз для означення нової стадії відносин між деколонізованими народами та колишніми імперіями. Згодом його використовував у своїх дослідженнях із філософії культури американець польського походження Б. Маліновський. Особливий внесок у розвиток концепції транскультури зробив М. Епштейн, який у свою чергу зазначив, що платформою для виникнення транскультуралізму були дослідження російських культурологів Ю. Лотмана, А. Лосева, В. Біблера, а також праці відомого літературознавця М. Бахтіна, який ввів та обґрунтував один із основних концептів культурології - «позазнаходження» як перспективу, що дозволяє об'єктивно сприймати та оцінювати інші культури без інтерференції з власною культурною ідентичністю. Серед українських дослідників над цією проблемою працювали Н. Висоцька, Т. Гуменюк, Т. Надута, які, зокрема, акцентували увагу на естетичних аспектах, розглядаючи транскультуру в контексті постмодерністського світобачення.

2. Проблеми національно-культурної ідентичності в творчості Салмана Рушді.

У багатоплановій творчості британського письменника Салмана Рушді проблеми національно-культурної ідентичності займають центральне місце. Вони складають основу ідейно-художнього змісту його основних романів – "Опівнічні діти", "Сором", "Сатанинські вірші", "Останній подих мавра", "Флорентійська чарівниця". Останній із названих творів письменника відіграв ключову роль в авторському осягненні національно-культурних аспектів світової історії.

Роман просякнутий історією, мандрівками пам'яті, філософськими роздумами, палким коханням на тлі тогочасних політичних подій, гаремних, палацових інтриг та звичаїв, що побутували в Італії, Індії, Туреччині. Твір написаний в особливій

феєричній, казково-пригодницькій формі, у якій реальність переплітається з фантазією, повсякденне з неймовірним. Водночас твір віддзеркалює особливості розвитку сучасного англійського роману, в якому очевидною є тенденція до поєднання реальності й вимислу, схильність до реалістичної фантастики, або, як відзначав автор роману, до того, щоб за допомогою прийомів фантастики виявити значуще в сучасному житті "більш сильно, інтенсивно, ніж у реальності".

На початку роману увагу читача привертають два епіграфи: сонет Петрарки та вірш М.Халіба. Беручи до уваги національну приналежність цих двох поетів (Ф. Петрарка – італієць, М. Халіб – письменник часів остаточної загибелі і династії Великих Моголів), можемо зрозуміти, що культура Заходу та Сходу однаковою мірою важливі для С. Рушді.

Для творів С. Рушді загалом характерними є персонажі, схожі в чомусь на самого письменника, які так чи так відчують свою відірваність від культурних традицій: як від тієї, до якої вони мали б належати за походженням, так і від тих, до яких вони долучилися пізніше за власним вибором чи з волі обставин. До того ж така відірваність підсилюється суб'єктивною невизначеністю, оскільки відкидається можливість однозначної приналежності до певної культури. З цього приводу в одному з інтерв'ю Рушді зазначив: «Мені подобається мій доступ у три різні країни, і я не вважаю, що повинен вибирати». Аналогічно, простежуються паралелі між автором та одним із центральних персонажів роману «Флорентійська чарівниця» Антоніно Аргалією, він же Аркалія, він же Аргалія Турок. Аргалія - уродженець Флоренції, який змужнів та здобув життєвий досвід в Середземномор'ї, славу та владу в Османській імперії, кохання всього життя знайшов у битві з шахом Ізмаїлом під Чалдираном, авторитет та зраду - в рідній Флоренції. Він побував на різних частинах світу, від кожної культури взяв та натомість віддав щось своє. Аргалію важко однозначно ідентифікувати з однією культурної традицією. З одного боку, сам Аргалія більше відносить себе до людини Західної за способом мислення. З іншого боку, зовні він виглядає як людина Східна: «його вузькі очі, біла шкіра і довге чорне волосся надавали йому вигляду не тутешнього чоловіка(...), а якогось екзотичного створіння з далекосхідної легенди, можливо самурая з острова Чипанго чи Ципангу, тобто з Японії, нащадка грізних лицарів Кіушу(...)».

Головна героїня роману - принцеса Анжеліка, або Кара Кьоз (принцеса Чорні Очі), яка являє собою синтез надзвичайно вродливої і розумної жінки, справжньої чарівниці, мандрівної принцеси, яка також постає в романі мультикультурною особистістю. Хоча наратор відносить її до людини Східної, сама Анжеліка відкидає розподіл на національності та вважає, що людська сутність однакова й незмінна: «Східна розсудливість, - казали люди, але вона одразу відкинула таке припущення.- На сході немає ніякої особливої розсудливості, - сказала вона Аргалії. - Всі люди - такі ж телепні».

Культурологічні й психологічні спостереження за Сходом у романі «Флорентійська чарівниця» далекі від традиційних образів, поширених у західній орієнталістській літературі. Кара Кьоз не уявляє себе без «La Sprecchia» – Дівчини-дзеркало. В свою чергу, про Дівчину-Дзеркало можна говорити як про "неповноцінну особистість" через її небажання ідентифікуватися.

Салман Рушді вказує на однакову важливість для сучасної глобалізованої культури людства традицій як Заходу, так і Сходу. Сингулярна національно-культурна ідентичність є сумнівною як для автора, так і для його персонажів, оскільки можливість однозначної приналежності тієї чи тієї людини до певної культури виявляється проблематичною. С. Рушді акцентує на незмінності й схожості самої сутності людини незалежно від її національно-культурної приналежності.

3. Національно-культурні чинники поетики роману Кадзуо Ішігуро «Блідий краєвид з пагорбами».

Кадзуо Ішігуро є яскравим представником мультикультурної парадигми в сучасній світовій літературі, поруч із такими авторами, як В. Найпол, С. Рушді, Т. Мо, Х. Курейші, Е. Тан та ін. Означену домінанту творчості цього британського письменника японського походження засвідчив уже перший його роман – «Блідий краєвид з пагорбами» (1982).

Начерком до роману К. Ішігуро «A Pale View of Hills» стало оповідання «A Strange and Sometimes Sadness», написане 1981 р. під час навчання в Університеті Східної Англії. В оповіданні, як і в романі, літня героїня-японка, яка живе в Англії, через візит дочки поринає у спогади про минуле. Обидва твори торкаються теми Нагасакі і атомного

бомбардування, тому що саме в цьому місті пройшла молодість героїнь і саме там вони перебували в серпні 1945 року.

Одна з головних відмінностей між творами — це любовна історія. В оповіданні «A Strange and Sometimes Sadness» в основі сюжету — чіткий класичний любовний трикутник: подруги Ясуко і Мітіко чекають з війни одного і того ж чоловіка. У романі «A Pale View of Hills» основна любовна історія зовсім інша. У подруг Ецуко і Сатіко немає любовного конфлікту в стосунках. Сюжет любовної драми пов'язаний з японкою Сатіко і брехливим та егоїстичним американцем Френком. Основним конфліктом твору є зустріч Заходу і Сходу, що реалізується у «тимчасовому шлюбі» японки і американця, який після короткого періоду захоплення забуває про неї. Захід у романі представлений чоловіком (Френк), а Схід - жінкою, у якої, як правило, є дитина і ще одна жінка - прислуга або повірниця (Сатіко, Маріко і Ецуко).

Однією з найважливіших національно-культурних складових роману є імагологічні проекції Нагасакі. Як зазначає сам автор, це місто обране тому, що у нього була можливість «географічно» спертися на спогади його близьких про це місце.

Важливо підкреслити, що «A Pale View of Hills» — це не роман про війну, хоча і зараз досить одного згадування назви міста Нагасакі, щоб співвіднести його з атомним бомбардуванням 1945 року. Роман виступає нагадуванням про незагоєну травму війни в серцях звичайних японців. Глибоко особисті спогади, небажання спекулювати на темі катастрофи призводить до того, що в романі немає ні риторики соціологічного аналізу, ні прямих описів. Однією з причин відсутності суспільного дискурсу про атомне бомбардування Хіросіми і Нагасакі була етико-психологічна сторона проблеми. Це було викликано потребою забути трагедію своєї країни, страждання і біль поразки. Таке прагнення надати забуттю незабутнє відчувається в долях героїв роману, транслюється стилістикою твору та проривається в сумній ліричній інтонації заголовка «A Pale View of Hills», що звучить як поетичний рядок. У такій поезії проступає і прямий зрозумілий сенс - ностальгія героїні за батьківщиною. В описах проступає естетичний підтекст атмосфери вислизаючої краси світу, і несподівано актуалізується розуміння цього стану героїні, референтом якого є атомний вибух. Як відомо, в Нагасакі бомба впала в долину Уракамі, оточену пагорбами, які й урятували місто від великих руйнувань. Смутні спогади про близьких, загиблих в епіцентрі трагедії, «за

пагорбами», наповнюють життя Ецуко. Позбавлена пафосу атмосфера тривоги, болю і печалі пронизує весь роман письменника.

У створенні образів-іміджів Японії Ішігуро відштовхується від стереотипів як стійких уявлень про країну і народ. Спочатку він створює знайомий, звичний образ японськості, забезпечуючи ефект «впізнавання», а потім розвінчує окреслений стереотип. Письменник показує, що світ складний, суперечливий і не зводиться до простого набору характеристик. В образі Сатіко автор деконструє стереотип скромності, покірності східної жінки, який закріпився і на Сході, і на Заході. Сатіко позбавлена покірності: вона настирливо вимагає від Френка виконання обіцянок, не соромиться його розшукувати в закладах з сумнівною репутацією, та, не звертаючи уваги на стан Ецуко, вимагає від неї влаштувати її на роботу, позичити грошей і так далі. Вона зовсім не та «ідеальна жінка», про яку мріє герой Хванга.

Наступний стереотип, від якого відштовхується автор, є не таким відомим на Заході, але міцно вкоріненим в японському суспільстві — уявлення про жінку як про *ресай-кембо* («хороша дружина і розумна мати»). За допомогою прийому «вибіркової пам'яті» Ецуко виступає перед читачем саме як ресай-кембо. Чоловік сприймає все, що вона робить, як належне, а єдиний комплімент, який вона отримує від свекра, стосується її кулінарних здібностей. Однак Ецуко здається такою через свою внутрішню стриманість. Доказ її непересічності - кардинальна зміна долі, розрив з родиною і переїзд до Англії. Але життя до переїзду в квартирці біля пустиря з Дзіро, чиєю дружиною вона стала, ймовірно, з почуття вдячності або боргу, таке порожнє, що навіть така проста подія як прогулянка в Інасі з сусідками стає для неї «щасливим спогадом».

Істотною поетико-стильовою особливістю роману, на яку варто звернути увагу, є вмiле використання письменником реалій, що відійшли в минуле та є ностальгічними як для сьогоденної Японії, так і для Японії 1980-х років, наприклад, лотереї *кудзібікі*. Маріко має можливість випробувати своє щастя в грі. Виявляється, що дівчинку не цікавлять дрібнички, які зазвичай хочуть отримати діти в якості призу, у неї чітка мета: отримати кошик, який міг би бути домом для кошенят, і в якому можна було б перевезти їх в до родичів. Добродушний ведучий розіграшу, сміх і оплески його учасників, звичайні побутові речі в якості призів — все це, на думку дослідників, ґрунтується на особистих дитячих враженнях самого письменника. Сатіко поводить тут значно терплячіше з дочкою,

дозволяючи їй зіграти три рази, і головне, дозволяє залишити кошенят і обіцяє забрати їх в будинок Ясуко-сан.

Втрачений щасливий світ минулого нерідко символічно матеріалізується в романах Ішігуро в лейтмотивні образи коробочки, скрині, ящикка з «таємними скарбами», коробки з особистими речами, яку герой/героїня безуспішно шукають. У романі згадується коробка, в яку японка Сашико, яка їде в Америку, поміщає вишуканий японський сервіз, що раніше фігурував як квінтесенція традиційного сімейного укладу. Мабуть, саме ця коробка виникне сорок років потому в епізоді англійського теперішнього оповідачки Ецуко. Вона виявить порожню коробку в кімнаті повішеної дочки. Тут важлива не стільки втрата етнічної ідентичності, скільки спряженість даного предметного лейтмотиву з темою краху сім'ї, втрати будинку в самому широкому сенсі.

Як правило, мотив коробки також міцно асоціюється з темою дому. Зокрема, сюди варто віднести вищеописаний кошик для кошенят (хоча саме в ньому вони будуть втоплені). Новий англійський будинок Ецуко, в якому для її дочки-самогубці Кейко знайшлася майже завжди закрита кімната, можливо, подібний аналог коробки-труни для кошенят. Англійський будинок так і не став «домом» для Кейко. Виграна Маріко коробка для овочів стає знаком так і не здійсненої турботи, так і не знайденого дому, втрата якого обернулася смертю. Біль від безповоротності минулого, страждання, що виразилося в створенні «ненадійними оповідачами» романів Ішігуро героїв-двійників, в їх рятівній «амнезії», виявляється тягарем, ношею, що обтяжує життя кожного з персонажів твору.

Отже, роман «A Pale View of Hills» засвідчує, що Японія відіграє значну роль у творчості К. Ішігуро, а художній перегляд основних стереотипів про Японію, японський національний характер та японськість допомагає автору наблизити читача до «чужої» культури і сприймати її як «свою», як це робить сам письменник. Відштовхуючись від орієнталістського бачення Японії як Іншого, деконструюючи стереотипи японського культу самогубства, бажання домінування, японського патріотизму, покірності і еротизму японських жінок, Ішігуро зводить нанівець усі бар'єри, що можуть виникати перед непересічним читачем. Хронотоп Нагасакі у романі — це не далекий екзотичний топос концентрованого страждання, яким він часто представляється жителям західного світу. Атомна смертоносна атака США прописана пунктирно,

неакцентовано, майже буденним згадкою «пустиря» і «тих жахливих днів». Біль глибоко живе пам'яті втрат, страху і страждань, що не висловлені прямо, від цього сприймається читачем роману ще гостріше. Автором не експлуатується образ атомної катастрофи Хіросіми і Нагасакі, а досліджуються життєві трагедії, які на перший погляд не пов'язані з війною — самогубство молодого Кейко, нещасливий шлюб Ецуко і Дзіро. Проте, після Хіросіми і Нагасакі світ, як показує автор, став іншим, і зв'язок цих людських трагедій існує.

4. Контroversійність мультикультуралізму в романі Майкла Онтадже "Англійський пацієнт".

Роман Майкла Онтадже "Англійський пацієнт" був опублікований 1992 року. Твір отримав чимало позитивних критичних відгуків, але посправжньому знаменитим він став після екранізації 1995 року.

Події твору відбуваються наприкінці Другої світової війни на покинутій італійській віллі Сан-Джироламо, де автор поміщає чотирьох персонажів, що в силу різних обставин випробували на собі дію військової машини. Це угорець Ладіслос де Алмаші (Ladislau de Almásy), канадці Хана Льюїс (Hana Lewis) і Девід Караваджо (David Caravaggio), а також індуус Кірпал Сінгх (Kirpal Singh) на прізвисько Кіп.

Центральне місце серед всіх історій займає розповідь Алмаші. До війни Алмаші був дослідником Лівійської пустелі, але його кар'єра закінчується незабаром після знайомства з британською подружжям Кліфтонів. Між географом і юною Кетрін Кліфтон виникає бурхливий роман, дізнавшись про який її чоловік Джефрі готовий позбавити життя всіх учасників любовного трикутника. Алмаші намагається врятувати важко поранену кохану або хоча б, у виконання її останньої волі, поховати її в рідній Англії, але він потрапляє в полон до британців, які приймають його за німецького шпигуна. Пізніше він дійсно починає співпрацювати з німецькою розвідкою; під час польоту на своєму літаку він зазнає аварії посеред пустелі і виявляється в племені кочівників, які через деякий час доставляють його в британський госпіталь. Звичайно, встановити особу обгорілого було неможливо, але через прекрасне володіння англійською мовою він отримує прізвисько "англійський пацієнт". Це і стало поясненням багатозначної назви роману.

Для молодого медсестри Хани Льюїс догляд за Алмаші стає символічною спокутою провини перед загиблим від опіків батьком, поруч

з яким вона не могла перебувати в годину його смерті, і ненародженою дитиною, від якої вона в силу обставин змушена була позбутися [96, с. 67].

Незабаром до них приєднується давній друг сім'ї Льюїсів Девід Караваджо, який перебував у військовій розвідці союзників. Там він знайшов успішне застосування своїм злодійським здібностям, але під час тортур позбувся великих пальців на обох руках і втратив при цьому таку необхідну йому самовпевненість. Останнім на віллі з'являється сапер Кіп, який на початку війни прибув до Англії з Пенджабу в складі колоніальних військ, а потім брав участь у італійської кампанії союзників.

Важливу роль у долях персонажів відіграють широко обговорювані в сучасній культурній критиці питання ідентичності, приналежності до тих чи інших нації, професійних спільнот, сімей і т.д. Найбільш співзвучною постколоніальному контексту є проблема національної ідентичності, і в романі "Англійський пацієнт" їй відводиться центральне місце. Різні варіанти вирішення проблеми національної ідентичності реалізуються в романі через образи Алмаші і Кіпа.

З чотирьох рівнозначних персонажів особливе становище в художній системі роману займає образ Алмаші, що грає першорядну роль у розвитку сюжету твору та організації оповіді. М. Ондатже створює головного героя на основі реального прототипу, угорського графа Ладіслоса де Алмаші, 1895-1951, маргінальної історичної особи, документальні свідчення про яку рясніють пробілами і домислами, що надають письменнику достатню свободу для художнього переосмислення його трагічної долі.

Динаміка романного образу Алмаші в рівній мірі обумовлена особливостями його психології, що формується, як і у інших героїв М. Ондатже, під безпосереднім впливом його нетривіальної професії, і низкою невідворотних подій, які в даному випадку складаються з серії пережитих і здійснених ним зрад. Вирішальне значення у формуванні світогляду Алмаші, за версією М. Ондатже, має його діяльність з вивчення та картографування Лівійської пустелі в рамках серії експедицій, організованих в 30-ті рр. 20 ст. британським Географічним товариством. Пустеля, наділена в романі екзотичними просторово-часовими, історико-соціальними та релігійно-міфологічними властивостями, робить істотний вплив на психологію дослідників.

Результатом діяльності Алмаші стає текст, в широкому сенсі цього слова, включаючи складені ним карти пустелі і книгу *Récents Explorations*

dans le Désert Libyque, що є центральною в його дослідженні. Поступово у Алмаші розвивається особлива довірливість до тексту - якість, що займає важливе місце в його романному образі. Свідомість географа постає сховищем відомостей з найрізноманітніших областей західних наук і мистецтва.

Хоча "безіменність" Алмаші можна пояснити наслідками аварії, вона одночасно є і продуктом його свідомої діяльності: перебуваючи в пустелі, Алмаші сам готовий відмовитися від свого імені, яке розуміється в символічному сенсі і пов'язано з категоріями нації, держави, кордони.

За відмовою Алмаші від національної вкоріненості слідує і відмова від національних інтересів, що обертається зрадою загальнолюдських масштабів. Коли угорський дослідник намагається врятувати вмираючу в пустелі Кетрін, англійці приймають його за німецького шпигуна, і смерть коханої жінки стає в його очах наслідком національного поділу світу. Тож для Алмаші не існує проблеми морального вибору, коли він вирішує стати німецьким колабораціоністом і передає фашистам карти пустелі.

Якщо національна приналежність Кіпа є важливою складовою його ідентичності і запорукою душевної рівноваги під час його перебування в імперії, а сам інокультурний досвід обертається поверненням до національного коріння на новому рівні розуміння, то для Алмаші національності представляються всього лише масками, якими він грає в своїх інтересах, поки не виявляється їхньою жертвою.

Автору безумовно імпонує Алмаші, який є постнаціональним суб'єктом, тому саме в його уста вкладені поетичні слова про ідеальну роль різних колективів у житті окремої особистості, про різноманітність життєвого досвіду, що дозволяє встати поза відносин підпорядкування.

Незважаючи на заявлене заперечення Алмаші національних кордонів, в кінцевому рахунку він змушений зробити політичний вибір, який не може бути виправданий етично. Таким чином, роман переконливо демонструє суперечливий характер національної ідентичності.

Таким чином, проблема національно-культурної ідентичності в новітній художній літературі характеризується багатогранністю й неоднозначністю.

1. Вона постійно перебуває в центрі уваги митців, що засвідчує її непроминальну актуальність.

2. В умовах глобалізованого світу національні культури зазнають неминучого впливу загального світового цивілізаційного контексту.

Центральною віссю залишається "Захід – Схід". Література акцентує необхідність і важливість діалогу, який, тим не менше, навіть за найуспішніших умов, не може знівелювати унікальність кожної культури.

3. У літературі постмодерністської орієнтації національні культури набувають значення "уявлених" симулякрів (повторювано-копійованих стереотипів, за якими губиться автентичність і визначеність першоджерел), перетворюються на міфологізовані конструкти.

4. Механізми колективної пам'яті як основи національно-культурної ідентичності ідентичності й індивідуальної пам'яті особистості, для якої найбільш характерним є забування, вибірковість і стереотипізація ("ми пам'ятаємо те, що ми запам'ятали") є ідентичними. При цьому фактуальне і фікціональне переплітаються за принципом актуалізації точки зору теперішнього моменту ("минуле є таким, яким воно бачиться сьогодні").

ТЕМА 8.

ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

План

- 1. Константне і змінне у романному жанрі новітньої доби літературної історії.**
- 2. Роман-міф.**
- 3. Роман-притча.**
- 4. Роман-антиутопія.**

1. Константне і змінне у романному жанрі новітньої доби літературної історії.

Розвиток романного жанру в новітній літературі був позначений різноманітними пошуками та різновекторними тенденціями. Дослідники сходяться, мабуть, тільки в констатації «вічно мінливої природи роману», тому що роман істотно трансформувався, відкрив безліч нових модифікацій і значною мірою змінив свою внутрішню структуру і співвідношення структурних компонентів. У роботі "Епос і роман" М. Бахтін вказував на неминучу експансію роману в усі інші оповідні жанри. "У присутності роману всі жанри починають звучати інакше <...> Романізація літератури зовсім не є нав'язування іншим жанрам невластивого їм чужого жанрового канону. Адже такого канону в роману зовсім і немає. Він за природою є неканонічним. Це – сама пластичність. Це – жанр, що вічно шукає, вічно досліджує себе самого і переглядає всі свої усталені форми. Таким тільки і може бути жанр, що створюється в зоні безпосереднього контакту з іще не сталою дійсністю. Тому романізація інших жанрів не є їхнім підпорядкуванням далеким жанровим канонам; навпаки, це й є їхнє звільнення від усього того умовного, змертвілого, ходульного й нежиттєвого, що гальмує їхній власний розвиток, від усього того, що перетворює їх поруч з романом у якісь стилізації віджилих форм...".

Відомо, що основним чинником різкої еволюції роману з початку ХХ століття стала криза реалістичної (ширше – раціоналістично-позитивістської) свідомості. Наслідки цієї кризи були надто різноманітними, але серед них особливе значення мало відновлення в правах художньої "суб'єктивності", що забезпечило посилену увагу до сфери людської психіки, зокрема співвідношення свідомого й підсвідомого, а відтак відповідну стильову трансформацію тексту за

рахунок активізації "чужого" слова, усунення автора як оповідача, створення ефекту нарративного мультиперспективізму тощо. Явища, що виникали на цьому ґрунті, одержали найрізноманітніші визначення: "суб'єктивна епопея" (формула Гете, використана Т. Манном для характеристики роману М. Пруста), "доцентровий" роман (Д. Затонський), "фантастичний реалізм" (Вяч. Вс. Іванов), "магічний реалізм" (Л. Андрєєв), "фабуляція" (термін американського літературознавця Р. Скоулза на позначення моделювання підкреслено вигаданого світу, що корелює зі світом історичної реальності через специфічні зв'язки й асоціації) і т.ін.

У новітній літературі роман перш за все виступає як модель буття, у творенні якої роль автора різко суб'єктивується. Йдеться вже не просто про його право на своє бачення світу і свою художню концепцію (так було в літературі завжди, навіть за часів панування позитивістської чи матеріалістичної ідеології), але про докорінний перегляд співвідношення реальності й вимислу, реальності й ілюзії (фікції) в самому тексті художнього твору. Як один із яскравих прикладів можна згадати роман Т. Манна "Доктор Фаустус". У цьому творі, написаному, здавалося б, у традиційній реалістичній манері, упродовж усієї оповіді автор так і залишає непроясненим, нез'ясованим, що собою являє договір композитора Леверкюна з чортом: чи то витвір "хворого" (у буквальному сенсі) розуму героя, чи елемент фантастики є невід'ємною властивістю самої реальності. Так само організовано романи Ф. Кафки, де відчуття повного злиття реальності й ілюзії посилюється підкреслено буденним, навіть ніби-то документалізованим стилем оповіді. Подібного роду суміщення – характерна риса романів Володимира Набокова і Михайла Булгакова, Андрія Платонова і Густава Майнрінка, Андрія Белого і Германа Гессе, Федора Сологуба і Габрієля Гарсія Маркеса.

Американський літературознавець Воррен Фрідман називає роман ХХ століття "полівалентним романом", вбачаючи його основну властивість у здатності нести безліч різних, найчастіше взаємовиключних поглядів на одну й ту саму реальність. Він стверджує, що письменники нашого часу вже не пишуть таких багатослівних книг, як їхні колеги в ХІХ ст., але зате мають іншу особливість: «Написавши роман, вони не вважають роботу закінченою і тому переписують його з трохи іншої точки зору, іноді не один раз. Так виникає сучасний полівалентний роман». При цьому «полівалентність» – термін двоплановий: його можна застосувати як до багатогранного бачення світу, так і до багатогранності того, що є

об'єктом розгляду. Оперуючи в основному тими ж творами, які названі вище, В. Фрідман зазначає, що «полівалентний» роман переростає в «роман-потік».

2. Роман-міф.

Характерною рисою новітнього роману стало його звертання до міфу, специфічна поетика міфологізування й виникнення на її основі такого жанрового феномена, як роман-міф. Дослідження цього феномена блискуче проведено в роботі “Поетика міфу” Є. Мелетинського. На думку останнього, пафос міфологізму ХХ ст. полягає насамперед “у виявленні певних незмінних, вічних первнів, позитивних чи негативних, що просвічують крізь потік емпіричного побуту й історичних змін. Міфологізм спричинив вихід за соціально-історичні і просторово-часові рамки <...> Збільшення стихійності, неорганізованості емпіричного життєвого матеріалу як матеріалу соціального компенсувалося засобами символіки, в тому числі міфологічної”. Є. Мелетинський переконливо продемонстрував, що міфологізм у романі ХХ століття в силу “складності і комплексності” своїх коренів найчастіше має прямо протилежний зміст щодо міфологізму як такого: від пафосу всеєдності світу до заперечення самої можливості подолання відчуження між індивідом і позаособовими соціальними й природними силами. Додамо, що й за такої багатовекторності міфологізму сам по собі факт його тотального проникнення в новітню літературу говорить про загострене відчуття проблеми зв'язків людини і світу (центральної проблеми міфу), про необхідність налагодження соціальної і природної гармонії людського існування.

Важливо також підкреслити, що у форму роману неоміфологізм приніс найважливіші елементи структури міфу: поетику повторюваності, цілісність і взаємоперехідність фантазійних елементів картини світу і самої реальності, різноманітні об'єктно-суб'єктні, просторово-часові, ментально-почуттєві уподібнення і т. ін.

Розглянемо продуктивність неоміфологічної тенденції у новітній літературі на прикладі роману британського письменника Грема Свіфта "Вотерленд". Цей твір, опублікований 1982 року, належить, за визнанням провідних літературних критиків, до визначних явищ сучасної прози. У ньому органічно поєднуються різнопланові художньо-естетичні парадигми – традиційного соціально-психологічного реалізму,

модерністського експерименту з темпорального переформатування концепції світу і людини, постмодерністської гри наративами тощо.

Звертає на себе увагу доволі незвична контамінантна назва твору, що об'єднує в собі два слова. Waterland – це одночасно «вода» і «земля». У російськомовному перекладі роману, аби зберегти це поєднання, використано неологізм «Водоземье». Як відзначає відомий російський літературознавець Дмитро Замятін, автор численних праць із «географії художнього простору», «надзвичайно смачне російське слово – *водоземье* (в оригіналі «Waterland») – ідеально передає помежовість і навіть неможливість образу землі, яка розчинена у водній стихії і водночас живе нею».

На перший погляд, у романі мають місце прості протиставлення: хаос – порядок, народження – смерть, ніщо – смисл, руйнування – рекламація, апокаліпсис – спасіння, флегма – зацікавленість, тут у Фенах — там, у решті світу, тепер — тоді, істина — вимисел, відоме – таємне. Однак, як слушно відзначає українська дослідниця М. Іконнікова, поняття, що складають цей добре виписаний ряд, у романі насправді не протиставляються, а об'єднуються у специфічну мовно-змістову структуру, що характеризується синкретичною нероздільністю, тобто амбівалентністю, що й є найважливішою поетикальною ознакою роману-міфу.

Основні події твору розгортаються на сході Англії, в низовині, утвореній басейном річки Уза, яка впадає у велику затоку Вош. Ця місцевість називається The Fens – Фени. Її географічно-кліматична особливість полягає в тому, що тут вода нібито безпосередньо зустрічається з землею, намагаючись оволодіти нею. У романі цей унікальний простір, хоч і зображений у цілком конкретних параметрах, максимально деталізованим, набуває разом з тим особливого виміру, наближено до казкового чи міфологічного. Люди, які населяють Фени, дуже люблять розповідати про минуле свого краю і колишніх своїх предків. Ті, хто створили Фени, постають у романі як легендарні особистості. Це і голландський інженер Корнеліус Вермуйден, і духовидиця Гуннільда, яку визнали святою; і нібито цілком реальна Сара Аткінсон, одна засновниць видатного роду фундаторів краю, яка після смерті за нез'ясованих обставин нібито перетворилася на русалку і в періоди повеней з'являлася перед людьми, нагадуючи про несправедливість, яку вчинили щодо неї. Легендарно-міфологічна

сутність таких позасюжетних персонажів пояснюється самими обставинами життя людей у Фенах, яке вимагає щоденного героїзму, необхідності виборювати у води землю для власного існування. «Мул» як символічний просторовий образ сигніфікує помежове становище Фенів та всіх мешканців цієї місцевості. Істотним видається також і те, що територія Фенів має в основному площинний рельєф. Для пояснення такої її специфіки автор вдається не до географічного чи історико-еволюційного обґрунтування, а скоріше до філософсько-естетичного з явним нахилом у містичну, ірраціональну сферу: «Why are the Fens flat? So God has a clear view» («Чому Фени плоскі? А щоб Богові краще було видно...»).

Мул є породженням зв'язку землі і води, і подібно до мулу, вода ще більше наділяється амбівалентним смислом. Вона знаменує першопочаток, висхідний стан усього суцього, еквівалент первісного хаосу. Архетип води поєднує в собі прямо протилежні змісти: від життєдайної сили до смертоносної стихії. У тексті роману цю амбівалентну сутність води наратор пояснює у форматі риторичних запитань, тобто не маючи однозначної відповіді на таємничу природу цього архетипу: «Що таке вода, яка все на світі намагається звести на загальний рівень, у якої немає ні власного смаку, ні кольору, як не рідинна форма великого Ніщо?».

У фіналі роману брат Тома Кріка неповносправний Дік у стані афекту позбавляє себе життя, скочивши у воду. Цей епізод у романі описаний з явним відсиланням до міфологічної символіки смерті як вічного повернення до першовитоків: «Він на своєму шляху. Підкоряючись інстинкту. Повернення. Уза тече в море...».

3. Роман-притча.

Одним із наслідків тенденції до посилення умовно-символічної поетики в літературі ХХ століття стала актуалізація древнього жанру притчі, що відроджується як у традиційних формах короткої алегоричної розповіді (притчі Ф. Кафки чи Х.Л. Борхеса), так і в нових жанрових формах розгорнутої епічної оповіді чи драматичного дійства. Як повісті-притчі, романи-притчі, драми-притчі часто розглядають твори Ж.П. Сартра (“Диявол і господь бог”), А. Камю (“Чужий” і “Чума”), Б. Брехта (“Добра людина із Сезуана” і “Кар'єра Артуро Уі”), Г. Гессе (“Степовий вовк” і “Гра в бісер”), Е. Гемінгвея (“Старий і море”), Кобо Абе (“Жінка в пісках”) та ін. В основі всіх цих творів, як правило, лежить

або переосмислений древній міф, або змодельована за міфологічним зразком, але з притчево-символічним загостренням ситуація, звернена до “етичних першооснов людського існування” (С. Аверинцев).

Аналізуючи розвиток жанру притчі, зокрема, на прикладі ранніх романів В. Голдінга, українська літературознавиця О. Товстенко вказує на ряд змін, які відбулись у притчі ХХ століття порівняно з жанром традиційної канонічної притчі. «Пам'ять жанру» (М. Бахтін), на думку дослідниці, в сучасній притчі виявляється в зацікавленості передусім моральною проблематикою, високому рівні узагальнення, алегоричності, символічності, що виникають як результат змістової й структурної двоплановості, а також концептуальністю, яка виступає сюжето- й структуроорганізуючим прийомом, що вимагає не прямого відображення дійсності, а її моделювання. Між тим авторка зауважує, що «сьогодні притча — це найчастіше спроба у стислому вигляді поставити філософську проблему <...> дидактизм і моралізаторство старанно маскуються, практично не існує притчових творів, які б вимагали певних однозначних рішень».

Яскравим прикладом новітнього притчового художнього мислення є роман В. Голдінга "Володар мух". У ньому органічно поєднуються елементи реального і вигаданого; суб'єктивного та об'єктивного; обмеженого і необмеженого простору.

У "Володарі мух" Голдінг моделює ситуацію, за якою острівна мікроцивілізація рухається в регресивному напрямку, більше того, письменник переконаний в об'єктивності такого руху. «Володар мух» — перша його спроба аналізу ідеї соціального прогресу. Тієї ідеї, яка формувалася на основі нового розуміння ролі і завдань людини, запропонованого англійськими філософами ХVІІ століття.

Герої роману — англійські хлопчики, які потрапили на безлюдний острів під час авіакатастрофи, так, як і Робінзон, намагаються організувати своє життя за законами цивілізації. Діти починають з того, що створюють певну суспільну організацію на зразок тієї держави, яку залишили, тобто демократичну державу. Великою мірою це нормальний інстинктивний порив, продиктований здоровим глуздом. У цьому випадку здоровий глузд як певна стихійна філософія, що служить основою моралі і діяльності кожної людини, збігається з тією суспільною філософією, котра становить фундамент західних суспільств. У романі ця філософія уже виявилася

глобально неспроможною – події на острові стали можливими тому, що «великий світ» згорає в полум'ї ядерної війни.

Бернард Олдсей і Стенлі Вайнтрауб у праці «Мистецтво Вільяма Голдінга» перелічують усі традиції англійської прози, які, на їхній погляд, розвиває роман «Володар мух». Це і «книжка для хлопчиків», і роман-випробування в дусі Робінзона Крузо, і традиційний для ХХ століття роман, в якому наша культура потрапляє в екзотичні обставини, і релігійна традиція англійських писань, спрямованих проти науки, в межах якої автори століттями порівнювали науковий прогрес з дегуманізацією.

Острів у "Володарі мух" постає своєрідним мікрокосмом людського суспільства, притчею про людське буття, яким воно бачиться митцю ХХ ст. Світ дорослих, із якого діти в буквальному сенсі падають (в капсулі з небес) на острів, мав би стати для них моделлю поведінки. Однак та британська модель цивілізованого суспільства, всередині якої вони пройшли певний шлях виховання, виявляється переможеною тваринними інстинктами. Острів став для дітей ареною боротьби за владу, яка супроводжується насильством, вбивством і неприкритою тиранією новоявлених вождів. Відтак притча Голдінга засвідчує як небезпеку невпинного морального падіння людини, так приклади справжньої мужності тих, хто намагається зберегти морально-етичні норми буття, але гине в боротьбі з неконтрольованим Злом.

Роман насичений різноманітними символами – острів у вигляді корабля як традиційний символ держави; мушля – символ порядку, претензій на раціоналізм і універсальність ідей демократії та парламентаризму; пожежа в останньому розділі як руйнування, в якому горить не тільки острів, але моральні та духовні цінності людини. Іронічний зміст алегоричного образу цивілізації – «дитячої гри» підкреслений з особливою силою зміною фокуса у фінальному епізоді, коли при появі дорослої людини зіткнення між хлопчиками відразу починають сприйматись як злі і жорстокі витівки нерозумних дітей. Автор хоче сказати, що цивілізація, яка допускає такі нерозумні дії, знаходиться ще в незрілому стані, і тому треба нагадувати людям про прості, але мудрі істини – про добро та здоровий глузд.

4. Роман-антиутопія.

Поряд із окресленими тенденціями жанрового розвитку роману, які можна вважати загальнозначущими, істотну роль у становленні картини

оновленої романістики ХХ століття відіграли й ті романні різновиди, що формувалися у відносно вузьких рамках проблемно-тематичної і стильової спрямованості (роман “інтелектуальний”, сатиричний, натуралістичний тощо). Особливе місце серед них займає роман-антиутопія. Він формувався в активному діалозі, з одного боку, із традицією утопічного художнього мислення, а, з іншого боку, – з реальними історичними процесами, що відбили спроби ідеологічного насильства над життям, його, по суті, утопічної трансформації в якісь штучні форми людського існування. Класичними зразками цього жанру стали романи “Ми” Є. Замятіна, “Прекрасний новий світ” О. Гакслі, “Запрошення до страти” В. Набокова, “Скотарня” і “1984” Дж. Орвелла. Іноді до жанру антиутопії відносять також “Замок” Ф. Кафки, “Сліпучу пільму” А. Кестлера, “451° за Фаренгейтом” Р. Бредбері та ін.

У більшості досліджень антиутопій ХХ століття увага зосереджується на антигуманістичній сутності тоталітаризму. Людина показується як жертва системи, що знищує її волю, духовні потреби й особистісні прояви. Тим часом такий аспект проблеми, як психологічні причини втрати індивідуумом духовного й людського, провини людини за своє падіння, зазвичай не потрапляє в поле зору коментаторів антиутопій, хоча багато їхніх авторів, зокрема Є. Замятін, О. Гакслі, Дж. Орвелл, вказують саме на цей аспект існування людини в умовах тоталітарної несвободи. Отож перспективним літературознавчим завданням є аналіз не так соціально-політичної, як морально-психологічної проблематики антиутопій, художнього пошуку глибинних джерел і причин людської поведінки. Певні кроки в цьому напрямі вже зроблено, що засвідчують дослідження українських та зарубіжних літературознавців, які займаються дослідженням специфіки жанру антиутопії.

Початки формування антиутопічної традиції в європейській літературі, вочевидь, слід віднести до епохи Просвітництва, яка не лише сформувала на раціоналістичній основі нові суспільні ідеали, але й подала зразки критики утопічної ідеології раціоналізму. Саме у цей час у філософії песимізм Паскаля був витіснений оптимізмом Лейбніца, раціоналізм Локка взяв гору над скептицизмом Монтеня. Література також виявилася втягнутою у цю дискусію. Зокрема, в “Мандрах Гуллівера” Дж. Свіфт намагається спростувати думку про визначальність і всепереможність людської доброти, одну з центральних ідей ліберально-просвітницької доктрини, вказуючи, що він вона є плодом людської

гордині. Суспільство того часу з радістю відмовилося від поняття непозбутності первородного гріха. Свіфт повертав до нього своїх освічених сучасників і показував їм, переконаним у тому, що лише представники нижчих шарів суспільства схильні до аморальних вчинків, – всі їхні шляхетні манери, думки, емоції лише злегка прикривають жорстокість йєху.

Сформований у XVIII ст. жанр подорожей мав переважно топографічний характер; натомість у Свіфта, а пізніше в літературі романтизму й модернізму, – це подорож усередину себе, від самовпевненої безвинності до пізнання гріха. Спокуса загравати з величчю диявола призвела до того, що Макбет перейшов у Раскольникову, а згодом, згідно з Ніцше, здійснення злочину стає доказом величі людини. Страх і відраза до диявола – слабка заборона для персонажів, тому що диявол, як їм здається, перебуває поза ними й лякає лише боязких, сміливі ж не бояться його. Свіфт задовго до Ніцше й у переддень романтизму відкидає всі претензії людини на роль романтичного лиходія, відкриваючи її двоїсту природу. Присутність небесного або пекельного в діяннях людини, за Свіфтом, є наслідком її нестерпної зарозумілості. Мета Свіфтової сатири – розвінчати всі претензії людини на велич, у тому числі й сатанинську. Повторюючи Біблію й передбачаючи Фрейда, Свіфт бачить поворот до зла в будь-якому діянні людини. Дзеркала в країні йєху – калюжі, у них відбивається правда. Гуллівер бачить у них себе звичайним йєху. Це останній урок подорожі – самовпізнання. Роман Свіфта має непересічне значення насамперед своїм закликом перейти від дешевого оптимізму до жакликої правди. Важкий життєвий досвід дозволяє людині побачити ті сторони свого "я", які раніше не помічалися або притлумлювалися.

Яскравим прикладом подорожі у глибини порочного серця сучасної цивілізації є роман Дж. Конрада "Серце півми". У ньому наочно показано, як західна цивілізація поневолюється двома ілюзіями; вона переконана в тому, що перемогла свої темні начала і може розсіяти півми в інших цивілізаціях і народах. Конрад уважав, що ресурси людини в боротьбі із внутрішнім злом занадто малі. Марлоу, герой його роману, розуміє, що лише страшне випробування може змусити сучасну людину подивитися правді в очі й виявити в собі щось несподіване. Марлоу усвідомлює те, що цивілізація й дикість, світло й тьма – начала, що співіснують у душі людини. Співчуваючи Куртцу, намагаючись зрозуміти

його, Марлоу усвідомлює вразливість внутрішнього світу людини, його хаотичність. Як захистити людину від п'їтьми? Свіфт віддавав перевагу християнству з його системою заохочень і покарань в іншому, післяземному житті, що застерігає людину від скоєння зла. Конрад, навпаки, вважав релігію джерелом озлоблення людських душ, інструментом не порятунку, а саморуйнування. Порятуюнок він бачив у праці, що рятує від зла. Але Конрад не міг не бачити й тут небезпеки виникнення ілюзій щодо ролі і характеру цивілізації й науки, що поряд з усім позитивним, породили в ХХ ст. нечуване варварство. Чому гуманістичні традиції не змогли протистояти політичному варварству? Перешкодила ілюзія про розмежованість світла й тьми, добра й зла. Навіть знавець людської природи Фрейд уважав, що загроза цивілізації не може виходити від освічених людей. Конрад же ще на початку століття показав, що теперішні джунглі – у серці цивілізованої людини. Світ неподільний, і як Темза з'єднує свої води з Конго, так і дикун – істота не іншого світу, а брат твій у всьому. Серед легкодухих пілігримів Куртц виділяється сатанинською зухвалістю своїх злодіянь, Марлоу не може не оцінити сатанинської величі цієї виняткової людини, "психологічного першопрохідника", що пізнав перед смертю вищий момент істини.

Для Свіфта в такій аморальній смерті була б лише дурість, тому що одна з його основних цілей – саме викриття міфу про великого грішника. Роман Конрада, з погляду Свіфта, апологетика йєхівського гріха. Але між часом Свіфта й ХХ століттям – цілий культурний шар і нова система оцінок. Змінилося, зокрема, відношення до поняття "середина", "середній", "нормальний", які все частіше асоціювалися з посередністю. Міцніло переконання, що лише здатність до злочину, доказ внутрішньої волі людини, відрізняє його від посередності. Від Раскольникова до Куртца й Адріана Леверкюна прокреслюється ланцюг літературних персонажів, переконаних, що краще бути дияволом, ніж нічим. Урок книги Конрада – заклик до сміливості й сили духу, необхідних для того, щоб заглянути в п'їтьму. Цей погляд униз, у п'їтьму може бути настільки ж правдивим і надихаючим, як і погляд, спрямований вгору, до світла.

Якщо позбавити історію Ашенбаха, героя новели Т. Манна "Смерть у Венеції", її філософського підґрунтя, вона перетвориться в пусту історію про те, як німецький письменник закохався в польського хлопчика. Але зрозуміло, що Венеція виступає у романі своєрідним символом; саме атмосфера Венеції спокушає людину можливістю розслабитися й

випробувати привабливість хаосу. Подорож у Венецію – це подорож від Аполлона до Дионіса, тобто від гарної оболонки реальності до її шокуючої природи, від мистецтва до життя. Краса Тадеуша могла б надихнути митця, подвигнути його до творчості, але мистецтво виникло з конфлікту між Аполлоном і Дионісом; коли Аполлон відступає, пристрасть охоплює всю сутність героя й творчість стає неможливою. Ашенбах залишив мистецтво заради реальності, і зрештою знайшов свою смерть. Замість опису життя він почав жити – мистецтво не допускає цього. Подорож у Венецію подібна до подорожів Гуллівера й Марлоу: вона оголює безодню, що таїться в людському "я"; криза героя – це криза цивілізації. І хоча саме Венеція дозволила Ашенбаху, який зазвичай притлумлював у собі все, що не мало відношення до праці, розслабитися, небезпека, приховується не у Венеції, а в самому мистецтві. Венеція лише відкриває завісу. Парадокс мистецтва у тому, що воно є моральним і аморальним одночасно. Аморально тим, що митець, описуючи зло й п'тьму, сам поринає в них, а також тим, що підлаштовує життя до своїх вимог. Розпад особистості Ашенбаха й Адріана Леверкюна – це трагедія європейського мистецтва.

У відповідності з теорією Фрейда про "бажану хворобу" Манн змушував героя віддати перевагу хворобі перед здоров'ям, хаосу перед порядком, вибрати саморуїнування. Але у фіналі новели присутні теми перемоги й загибелі. У сприйнятті вчителя Ашенбах – герой і жертва. "Смерть у Венеції" і "Серце п'тьми" показують торжество й ницість людини, що дійшла до крайніх меж пізнання зла.

У рамках такої художньої концепції сприймається і відмова від ілюзій в романі Орвелла "1984": О'Брайен у відповідь на твердження, що людський дух переможе Великого Брата, штовхає зломленого Уїнстона до дзеркала, щоб він зміг побачити останню людину в Європі. Подібність Свіфта й Оруелла не тільки в критицизмі, але й у тому, як центральна проблема Свіфта – "полювання на людей" – втілилася в романі Оруелла. Мета обох авторів – зрозуміти сутність людини, на яку століттями нашаровувалися культура, міфологія, релігія. Найважливіше відкриття Гуллівера й Уїнстона – усвідомлення власної людської незначущості. В обох випадках пошук закінчився катастрофою. Що ж до зіставлення Конрада й Орвелла, то тут варто пам'ятати, що між ними – досвід двох світових воєн. Осягнення Орвеллом зла ближче до Свіфта, ніж до Конрада: це – не жах і звеличування, а відраза. Орвелл відкидає будь-яке захоплення злом і лиходієм, що переступає закони людського існування.

Роман "1984" – грізне застереження європейським оптимістам. Суспільний оптимізм у ХХ ст., якщо й залишався існувати, трансформувався з просвітницького переконання в доброчинності людської природи у віру в людський дух як надійну перешкоду тоталітаризму. Цю віру свого часу поділяв і Орвелл. Але в романі "1984" він показав, що аксіоми гуманізму можуть виявитися неспроможними, й те жахливе, що за всіма прогнозами не може відбутися, відбудеться, якщо не стати проти цього зараз. Орвелл стверджує, що покійрно приймаючи нав'язану ідеологію, людина врешті-решт втрачає право називатися людиною, мати свідомість. Якщо людина приймає судження, що принижують її, вона робить крок до деградації; збереження ж самоповаги дає силу для опору, перед яким Великий Брат не зможе встояти. Для Уїнстона жах перед фізичними стражданнями перетворюється в ганьбу самопізнання – ситуація, типова для сучасної літератури від Конрада до Голдінга, Камю й Манна, хоча її першовідкривачем був саме Свіфт у четвертій подорожі Гуллівера. Орвелл, як ніхто інший, виразно й у певному сенсі нещадно показує, як через самовідразу, що дійшла до межі, може бути врятована людська душа.

Усвідомлення особистістю свого падіння – визначальна особливість модерністської літератури. ХХ століття тут, як і багато в чому іншому, кидає виклик самовпевненості й благочестю попереднього століття. У літературі ХІХ ст. злочинець спокутував свою провину або його починало мучити сумління й злочин не відбувався; часто героїв рятувала любов, яка виявлялася сильнішою за ненависть. Людина була здатна до відродження після падіння, у злочинах і помилках людей винуватими були виховання, суспільство ("Фауст" Гете, "Знедолені" Гюго, твори Діккенса й Дж. Еліот). Новітня література "підриває" цей невинуватий оптимізм. Трагедія особистості обумовлена її власними руйнівними потенціями й неминуче спрямовує душу до пекла (а тіло до сифілітичного паралічу, як у "програмному" в плані розвінчання рятівної міфології ХІХ століття – "Докторі Фаустусі" Т. Манна). Любов – знаряддя руйнування; доля героїв Т. Манна спростовує заспокійливу "істину" ХІХ ст.: тяга до чеснот і шляхетності є домінантною в людині. Література зафіксувала швидкий перехід від неутручання в політику – до покійрності Великому Брату, від історичного гуманізму – до тотального безправ'я.

Отже, найважливішим, визначальним щодо проблематики антиутопії в літературі минулого століття є застереження проти поневолення

особистості й проблема вини самої особистості за власне духовно-моральне падіння, але разом з тим і прихований заклик до людини всіма силами душі протистояти цьому поневоленню.

* * *

Новітня доба літературного розвитку засвідчила виняткову гнучкість і продуктивність романного типу художньої розповіді. Як ніякий інший жанр, роман наочно продемонстрував свої колосальні художньо-естетичні можливості, реалізувавшись у численних субжанрах і різновидах. Звісно, всі парадигми сучасного роману неможливо представити в межах однієї-двох лекцій. Однак акцентована "суб'єктивність" новітнього роману з характерною для нього поетикою повторюваності, міфіологізування, притчовістю, наративним мультиперспективізмом стала головною змінною константною "пам'яті жанру" роману.

МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

Практичне заняття № 1. "КІНЕЦЬ РОМАНУ" ГРЕМА ГРІНА: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Художня структура, наратив, "подія розповіді", "подія розповідання", метароман.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте творчу історію роману;
- визначте зміст епіграфу до твору;
- підготуйте аналіз початкового фрагменту 1-го розділу роману (2 абзаци) в жанровому і поетикальному аспектах;
- сформууйте типологію персонажів роману за їх відношення до проблеми гріха і кохання;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізацій 1955-го і 1999-го рр. за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. "Кінець одного роману" у творчій біографії Грема Гріна.
2. Жанрова специфіка роману.
3. Співвідношення "події розповіді" і "події розповідання" в сюжеті і хронотопі твору.
4. Монолог і діалог у наративній структурі роману.
5. Метатекстуальні аспекти романних наративів Грема Гріна і Грема Свіфта.

ЛІТЕРАТУРА

Greene, Graham. The End of the Affair / Graham Greene [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://flibusta.is/b/254832/read>

Кальницкая В. Б. Принципы организации зачинов и финалов в поздних романах Грэма Грина с повествованием от первого лица / В. Б. Кальницкая // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 74. – 2016. – С. 283-289.

Кеба О.В. Наратор як детектив і детектив як наратор: версії Грема Гріна (*The End Of The Affair*) і Грема Свіфта (*The Light Of Day*) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Вип.42. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. – С. 16-21.

Лодж, Девид. Разные жизни Грэма Грина [Електронний ресурс] / Девид Лодж. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/lodge.html>

Шишкин К.Г. «Конец одного романа» Г. Грина как художественная разновидность автобиографии / К.Г. Шишкин // Антропология литературы : методологические аспекты проблемы: сб. науч. ст. В 3 ч. Ч.2 / ГРГУ им Я.Купалы. – Гродно: ГРГУ, 2013. – С. 128–133.

Практичне заняття № 2
"ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА" ДЖОНА ФАУЛЗА
ЯК ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ МЕТАРОМАН

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Постмодернізм; історіографічний роман; інтертекстуальність; автор; наратор; метатекст.

ЗАВДАННЯ

- Визначте засадничі світоглядні й естетичні принципи Дж. Фаулза (за книжкою "Арістос");
- підготуйте аналіз початкового фрагменту 13-го розділу роману (10 абзаців) в історико-культурному, світоглядно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- систематизуйте епіграфи до розділів твору за джерелами та авторами;
- сформулюйте типологію жіночих персонажів роману за їх ставленням до свого часу, релігії, родини, власності тощо;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 1981-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Творча історія роману. Художньо-естетичні принципи Фаулза і філософія постмодернізму.
2. Жанрова своєрідність твору. Метатекстуальна історіографія в романі.
3. Система персонажів роману, відображення у ній вікторіанської традиції та її переосмислення.
4. Наратор і читач у структурно-нративній організації тексту. Залучення читача як нративна стратегія.
5. Форми і функції інтертекстуальності в романі.

ЛІТЕРАТУРА

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman. Any edition.*

Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона: (О романе Дж.Фаулза «Подруга французского лейтенанта») // Фаулз Джон. Любовница французского лейтенанта. Санкт-Петербург : Северо-Запад, 1993. С. 473-492.

Копач О. Ознаки постмодерної естетики в романі Д. Фаулза "Подруга французького лейтенанта" / О. Копач // Питання літературознавства. 2010. Вип. 81. С. 233-238. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pl_2010_81_28.pdf

Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза "Жінка французького лейтенанта" // Питання літературознавства. 2009. Вип. 77. С. 160 – 167. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_77_22

Михальська Н.П. Джон Фаулз // Зарубіжні письменники. Бібліографічний словник. Ч.2. Тернопіль, 2006. С. 654-658.

Павличко, Соломія. Джон Фаулз. Життя як магічний театр // Павличко, Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. / Передм. Д. Наливайка. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. С. 359-391.

Фаулз Дж. Арістос. Вінниця : Тезис, 2003. 336 с.

Практичне заняття № 3
ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ В. ГОЛДІНГА
"РИТУАЛИ ПЛАВАННЯ"

План

1. Роман "Ритуали плавання" у творчій біографії В. Голдінга.
2. Проблематика роману як чинник його жанрової своєрідності.
3. Особливості художньої структури роману.
 - 3.1. Сюжет і система персонажів
 - 3.2. Часопросторова організація
 - 3.3. Наративна структура
4. Притчовість як жанрова домінанта роману.

Література

Golding W. To the Ends of the Earth: a Sea Trilogy / W. Golding. – London : Faber&Faber, 2005. – 761 p. Or any other edition

Аникин Г.В. Философско-аллегорический роман Уильяма Голдинга / Г.В. Аникин // Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск : Урал. рабочий, 1971. – С. 186-187.

Байлс Дж. Беседы Уильяма Голдинга / сост., пер. с англ. и вступ. И. Левидовой // Иностран. лит. – 1973. – № 10. – С. 204-219.

Ласточкина А. С. Нарративные стратегии в трилогии У. Голдинга «На край земли» : дис. ... канд. филол. наук / А.С. Ласточкина; [Санкт-Петербургский государственный университет]. – Санкт-Петербург, 2011. – 204 с

Макарова И. С. Морская трилогия Уильяма Голдинга как социально-философское иносказание: проблематика и символика : дис. ... канд. филол. наук / Макарова И.С.; [Рос. гос.пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – СПб., 2009. – 218 с.

Павличко С. Філософські романи В. Голдінга // Павличко, Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – С. 457-487.

Лебедева Ю.А. Уильям Голдинг. Все о человеке // <http://www.xserver.ru/user/ugvoc/index.shtml>

Уильям Голдинг // Английская литература. 1945 - 1980. – М. : Наука, 1987. – С. 137-157.

Практичне заняття № 4.
"ЛОЛІТА" ВЛАДИМІРА НАБОКОВА ЯК РОМАН-
МЕТАФОРА

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

"Роман-метафора"; травелог; хронотоп; інтертекстуальність; метатекст; авторська позиція.

ЗАВДАННЯ

- Визначте засадничі світоглядні й естетичні принципи В. Набокова;
- систематизуйте джерела інтертексту в романі;
- сформууйте типологію жіночих персонажів роману за ставленням до них наратора;
- визначте риси "ненадійності" наратора;
- підготуйте аналіз 3-го розділу 2-ї частини роману в культурно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 1997-го року (реж. Адріан Лейн) за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Художньо-естетична еволюція В. Набокова. "Лоліта" у творчій біографії письменника.
2. "Роман-метафора" як жанрова форма новітньої літератури.
3. Система персонажів і особливості сюжетно-композиційної організації роману.
4. Специфіка хронотопа. Подорож ("травелог") у структурі роману. Америка як "Новий" світ.
5. Метатекст у структурі твору. Кохання і творчість.
6. Інтертекстуальна складова роману.
7. Особливості літературної техніки Набокова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Текст роману англійською і російською мовами.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Брайан Бойд: СПб. : Симпозиум; 2010. – С. 158-179.

3. Галинская И.Л. Владимир Набоков: современные прочтения: Сб.науч.тр. / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Скворцов Л.В. – М., 2005. – 177 с.
4. Жданова А.В. Организация повествования в романе В.В. Набокова «Лолита») / Анна Владимировна Жданова // Вестник СамГУ. 2006. №10/2 (50). – С. 25-33.
5. Проффер К. Ключи к "Лолите" / Карл Проффер. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 302 с.
6. Смирнова А.Н. «Лолита». Трансформация темы судьбы в сценарии В. Набокова / А.Н. Смирнова // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 4 (41).
7. Шевякова Э.Н. Роман-метафора Жана Эшноза «Один год» / Э.Н. Шевякова. – Режим доступа: <http://natara.org/wp-content/uploads/2011/03/shevyakova.pdf>

Практичне заняття № 5.

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ ГРЕМА СВІФТА "ВОТЕРЛЕНД"

План

1. Своєрідність часопросторової організації. Історія і міф у романі.
2. Архетипологія води і землі.
3. Особливості сюжету і системи персонажів. Роль прецедентних феноменів у художній системі твору.
4. Наративна структура роману. Співвідношення ауторіальної і персональної розповіді.
5. Трансформація постмодерністської парадигми в романі.

Література

Swift, Graham. *Waterland*. Any edition.

Маркова О. Свифт Грэм // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ответственный редактор А. П. Саруханян. –М. : Наука, 2005. — С. 369-371.

Иткин В. Грэм Свифт: «Мне не нравится ощущать себя Всемогущим» // *Книжное обозрение*: [сайт]. URL: <http://www.book-review.ru/news/news1414.html> (дата обращения: 1.06.2009).

Попова И. Ю. *Земноводный Грэм Свифт* [Электронный ресурс] // *Независимая газета*. **1999**. 23 декабря. URL: http://exlibris.ng.ru/lit/1999-12-23/2_swift.html

Шанина Ю. А. Мифопоэтика романа Г. Свифта «Земля воды» // *Российский гуманитарный журнал*. 2013. Т. 2. №1. С. 65-76.

McGrath, Patrick. *Interview with Graham Swift* [Электронный ресурс] // *Bomb Magazine, New Art Publications, and its Contributors*. Literature. Spring. **1986**. Issue 15. URL: <http://bombsite.com/issues/15/articles/769> (дата обращения: 6.02.2009).

Практичне заняття № 6.
РОМАН САЛМАНА РУШДІ "ОПІВНІЧНІ ДІТИ": ПОЕТИКА
МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Магічний реалізм, міф, історія, наратор, наратор, метанаратив.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте творчу історію роману;
- визначте зміст поняття "магічний реалізм";
- підготуйте аналіз розділу "Як Селім досяг чистоти" з 2-ї книги роману в історико-культурному, світоглядно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- сформулюйте типологію персонажів роману за їх відношенням до соціально-історичної і культурно-естетичної проблематики;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 2012-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Своєрідність часопросторової організації роману. "Правда пам'яті".
2. "Реальне" та "фантастичне" в сюжеті й образній системі. "Чарівні предмети" та їх роль у поезії твору.
3. Ізоморфізм соціальної та особистісної історії. Історичні долі Індії, Пакистану та героїв роману.
4. "Подія розповіді" і "подія розповідання" у структурі роману. Співвідношення автора, наратора, нараторства.
5. Традиції давньоіндійського епосу в романі.

ЛІТЕРАТУРА

Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. Any edition.

Литвина А. Рушді, Салман // *Энциклопедический словарь английской литературы XX века* / Ответственный редактор А. П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. — С. 360-362.

Мазін, Дмитро. Вибудова історичного поля в романі С. Рушді «Діти Півночі» // *Магістеріум*. Вип.4. Літературознавчі студії. – К. : Стилос, 2000. – С. 93-97.

Мазін Д. М. *Поетика романів Салмана Рушді* : Автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2003. – 20 с.

Практичне заняття № 7.
РОМАН "РЕГТАЙМ" ЕДГАРА ДОКТОРОУ ЯК ПОЛІФОНІЧНА
ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Художня структура, поліфонія, історія, ідентичність, інтермедіальність.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте творчу історію роману;
- визначте зміст поняття "поліфонічний роман";
- підготуйте аналіз 40-го розділу роману в історико-культурному, світоглядно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- сформууйте типологію персонажів роману за їх відношенням до соціально-історичної і культурно-естетичної проблематики;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 1981-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

План

1. Роман "Регтайм" у творчій біографії Е. Доктороу.
2. Проблематика роману як чинник жанрової своєрідності. Відтворення атмосфери американського життя на межі ХІХ і ХХ ст.
3. Сюжет і система персонажів твору. Своєрідність поєднання історичних постатей і вимислених персонажів.
4. Особливості хронотопу твору у співвідношенні з "реальним" часом і простором.
5. Наративна організація твору. Поєднання різних перспективних фокусів у поліфонічній структурі.
6. Інтермедіальність у поезії роману. Аналогії між рухом часу, характерами персонажів та принципами регтайму як музичного феномену.
7. Своєрідність кіноверсії роману в інтерпретації М.Формана.

ЛІТЕРАТУРА

1. Doctorow E. L. Ragtime [Electronic resource] / E. L. Doctorow. – Electronic data. – Los Angeles : Ketab Corporation, 1996–2005. – access address: <http://ketabkhun.com/sites/default/files/books/Ragtime.pdf>.

2. Білоножко Л.В. Художньо-символічний зміст образу чорношкірого піаніста як центрального елементу засобів вербальної музики у романі Е. Доктороу «Регтайм» / Л.В. Білоножко // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – Київ, 2014. – Вип. 25. – С.13–24.
3. Венедиктова Т.Д. Литература США после 1945 года // Зарубежная литература XX века / Под ред. В.М.Толмачева. – М.: ИЦ "Академия". – 2003 – С. 467 – 502.
4. Євченко О.В. Образ буття в романі Е. Доктороу "Регтайм" // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 33. Філологічні науки. 2007. С. 102-104.
5. Кравченко А. С. Часопросторова структура роману Е. Л. Доктороу «Регтайм» / А. С. Кравченко // Наук. зап. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2011. – № 3(2). – С. 136–140.
6. Lehman-Haupt Chr. Ragtime : Book Review [Electronic resource] // New York Times. – Electronic data. – 1975. – July, 8th. – access address: http://www.nytimes.com/1975/07/08/books/doctorow-ragtime.html?_r=0.

Практичне заняття № 8.
ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ КЕНА КІЗІ "ПОЛІТ НАД
ГНІЗДОМ ЗОЗУЛІ"

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Художня концепція, наратор, система персонажів, символіка, розгорнута метафора.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте творчу історію роману;
- визначте зміст понять "розгорнута метафора" і "художня символіка";
- підготуйте аналіз початкового фрагменту 3-ї частини роману (с. 216-238 українськомовного видання 2017-го р.) в історико-культурному, світоглядно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- сформууйте типологію персонажів за їх відношенням до проблематики роману;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 1975-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Роман "Політ над гніздом зозулі" у творчій біографії К. Кізі.
2. Проблемно-тематичний комплекс роману як чинник його жанрової своєрідності.
3. Особливості сюжету і системи персонажів твору.
4. Образ наратора в художній системі твору.
5. Художні засоби творення розгорнутої метафори Комбінату.
6. Своєрідність кіноверсії роману в інтерпретації М.Формана.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kesey Ken. One Flew Over the Cuckoo's Nest. — Any edition.
2. Кізі, К. Над зозулиним гніздом : Роман / Кен Кізі; Пер. з англ. Наталі Тисовської. — К. : Вид. група КМ-БУКС, 2017. — 352 с.
3. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. Київ: Видавництво "Довіра", 2002. С. 239-244.

4. Рошко Михайло. Функція оповідача в романі Кіна Кізі «Політ над гніздом зозулі» // Американська література після середини ХХ століття : Матеріали міжнар. конф., Київ, 25—27 трав. 1999 р. / Уклад. Т. Н. Денисової.— К. : Довіра, 2000.— С. 116-122.
5. Driscoll Matthew W. Ken Kesey and literary shamanism. University of North Carolina Wilmington, 2006. – 73 p.

Практичне заняття № 9.
ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ. РОМАН
М. КАННІНГЕМА «ГОДИНИ»

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Інтертекстуальність, художня трансформація, прецедентний текст, сюжетний паралелізм, система персонажів, символіка, розгорнута метафора.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте сенс епіграфів до роману;
- визначте зміст понять "інтертекстуальність" і "прецедентний текст";
- підготуйте аналіз Прологу до роману в історико-культурному, світоглядно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- сформууйте типологію персонажів за їх відношенням до проблематики роману;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 2002-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Творча історія роману.
2. Своєрідність структурної організації твору. Три сюжетних плани роману, особливості їх взаємозв'язку.
3. Інтертекстуальні джерела роману. Принципи трансформації претекстів. Інтертекст на рівні поетики і стилістики.
4. Проблема часу в романі. Співвідношення історичного, фізичного і психологічного часу.
5. Екзистенціальна проблематика роману: самоідентичність, вибір, кохання, відчуження.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Cunningham, Michael. The Hours. – Any edition.*
2. Волохова Е.С. Поетика акторіального повествовання (роман М. Каннингема «Часы»): автореф. дисс. ... канд. філол. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 21 с.
3. Жижанова К., Бочкарева Н.С. Інтертекст В.Вулф в романе

М.Каннингема «Часы» // Мировая литература в контексте культуры: Сборник статей... – Пермь, 2008. – С. 155-157.

4. Любарець Наталія. Рецепція прози Вірджинії Вулф у романі Майкла Каннінгема “Години” // Слово і Час. – 2006 – №7. – С. 56-61.

5. Поваляева Наталья. Деконструкция текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Каннингема «Часы» // Проблемы истории литературы: Сборник статей. Вып. 17. – Москва – Новополецк, 2003. – С. 187-194.

6. Хлопова Т. В. Реализация двух подходов к проблеме понимания художественного текста // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 10 (225). Филология. Искусствоведение. Вып. 52. С. 162–166.

Практичне заняття № 10.

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ Й ОСОБИСТІСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ КАДЗУО ІШІГУРО "ЗАЛИШОК ДНЯ" (THE REMAINS OF THE DAY)

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Мультикультурність, національно-культурна ідентичність, історія, наратор, поетика самовикриття, метатекст.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте творчу історію роману;
- визначте зміст понять "Мультикультурність" і "національно-культурна ідентичність";
- підготуйте аналіз розділу "День третій. Ранок" в історико-культурному, світоглядно-естетичному, жанровому і поетикальному аспектах;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 1993-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. "Британськість" і "англійськість" в контексті сучасних мультикультурних студій.
2. Роман "Залишок дня" у творчій біографії Кадзуо Ішігуро.
3. Своєрідність сюжетно-композиційної організації твору.
4. Наративна структура роману як мультиперспектива англійськості: погляди "знизу", "зверху", "зсередини".
5. Історія в особистісних вимірах: "версії" історії від різних персонажів роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ishiguro, Kazuo. The Remains of the Day. Any Edition in English.
2. Ішігуро, Кадзуо. Залишок дня. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 240 с.
3. Исигуро, Кадзуо. // *Энциклопедический словарь английской литературы XX века* / Ответственный редактор А. П. Саруханян. М. : Наука, 2005. — С. 179-181.

4. Бойніцька О. С. Особиста та суспільна історія в романі Кадзуо Ішігуро «Залишок дня». / О. С. Бойніцька // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2011. Вип. 38. С. 74-78.

5. Джумайло О. За границями гри: англійський постмодерністський роман. 1980-2000 / Ольга Джумайло // Вопросы литературы. 2007. №5. С. 5-45.

6. Жлуктенко Н.Ю. Топос у романах Кадзуо Ішігуро / Н. Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. 2010. Вип. 26. С. 191-195.

7. Селитрина Т.Л. Текст - герой - автор (заметки о творчестве К. Исигуро) [Электронный ресурс] / Т. Л. Селитрина. Режим доступа к тексту: http://www.mosinyaz.com/conferences/mnk7_doklady_s7/.

8. Стовба А. С. Образ дворецкого в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня»: кросс-культурный аспект [Электронный ресурс] / Анна Стовба. — 13 с. Режим доступа к тексту: http://www-philology.univer.kharkov.ua/katedras/prof_sites/stovba/stovba_k_isiguro.pdf.

9. Wester-Thomas D. Identity, Identification and Narcissistic Phantazy in the Novels of Kazuo Ishiguro [Электронный ресурс] // Diane A. Webster Thomas. - The thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy, University of East London, 2012. – 229 p. Режим доступа к тексту: http://roar.uel.ac.uk/3451/1/2013_PhD_Webster_Thomas.pdf

10. Wroe N. Kazuo Ishiguro: Living Memories [Электронный ресурс] / Nicholas Wroe. Режим доступа к тексту: <http://www.theguardian.com/books/2005/feb/19/fiction.kazuoishiguro>.

Практичне заняття № 11
МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР ІСТОРІЇ В РОМАНІ
М. ОНДАТЖЕ "АНГЛІЙСЬКИЙ ПАЦІЄНТ"

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Художня структура, наратив, історія, новий історизм, "подія розповіді", "подія розповідання", метароман.

ЗАВДАННЯ

- Охарактеризуйте творчу історію роману;
- визначте зміст епіграфу до твору;
- підготуйте аналіз початкового фрагменту 1-го розділу роману (2 абзаци) в жанровому і поетикальному аспектах;
- сформууйте типологію персонажів роману за їх відношенням до проблеми національно-культурної ідентичності;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 1995 року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Специфіка художнього осмислення подій Другої світової війни у романі.
2. Колоніальна і постколоніальна проблематика твору.
3. Принципи діалогізму й поліфонії у романі.
4. Система персонажів роману як вираження мультикультурності світу.
5. Жанрові і поетико-стильові особливості роману.

Література

1. Ондаатже М. Англійський пацієнт : Роман. – Будь-яке видання.
2. Авраменко И.А. Поэтика проницаемых границ: «Английский пациент» М. Ондаатже как роман-воспоминание // Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?id=28914227>
3. Ежов П.С. Художественное своеобразие прозы М. Ондаатже: эволюция творчества : Дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. – Москва : РГБ, 2004. – 208 с.

4. Іванова Н.В. Інтерпретація історії у романі М. Ондаатже «Англійський пацієнт» / Н. В. Іванова // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Сер. : Філологія. Літературознавство. - 2010. - Т. 135, Вип. 122. - С. 34-39. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2010_135_122_9

5. Едвард Саїд. Культура й імперіялізм. — К.: «Критика», 2007. — 608 с.

6. Zepetnek, Steven T. de. Michael Ondaatje's *The English Patient*, 'History,' and the Other // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/>

7. "Английский пациент": Інтерв'ю с Майклом Ондаатже / "The English Patient": An interview with Michael Ondaatje // <http://cinema-translations.blogspot.com/2008/01/english-patient-interview-with-michael.html>

Практичне заняття № 12.
"ЛЮДСЬКЕ ТАВРО" ФІЛІПА РОТА: СТРАТЕГІЇ ЖАНРОВО-
СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

Постмодернізм; автор; наратор; наративна поліфонія; метатекст;
жанровий синтез.

ЗАВДАННЯ

- Визначте засадничі світоглядні й естетичні принципи Ф. Рота;
- сформууйте типологію чоловічих і жіночих персонажів роману за їх життєвими позиціями;
- підготуйте аналіз розділу "What Maniac Conceived It?" в історико-культурному, наративному і поетико-стильовому аспектах;
- здійсніть порівняльний аналіз роману та його екранізації 2003-го року за основними художніми параметрами (сюжет, композиція, наратив, система персонажів).

ПЛАН

1. Роман "Людське тавро" у творчій біографії Ф. Рота.
2. Сюжетно-композиційна організація роману. Мотив доленосного вибору як чинник екзистенціальної проблематики твору.
3. Система персонажів твору і принципи їх співвідношення.
4. Наративна структура твору. Поліфонія персонажних фокалізацій. Роль метатекстуальних аспектів наративу.
5. Інтертекстуальна складова роману. Функціональне призначення інтертекстуальних елементів.
6. Поетико-стильова структура твору у відношенні до його жанрової стратегії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Roth, Filip. The Human Stain. – Any edition.
2. Денисова Т.Н. Нагорода знайшла достойного. Живий класик американської літератури Філіп Рот став лауреатом Міжнародної Букерівської премії // ЛітАкцент. Режим доступу – <http://litakcent.com/2011/07/11/u-poshukahvtrachenoho-ja/>

3. Бондаренко Л.В., Корнеева В.А. Новый философский роман Филипа Рота «Людское клеймо» в контексте постмодернизма // Молодой учёный. № 7 (111) • Апрель, 2016. С. 1161-1164.

4. Карасик О. Б. Взаимодействие национального и этнического в романах Филипа Рота // ВЕСТНИК ТГГПУ. 2009. №1(16). – С. 36 – 39.

5. Кеба О.В. "Людське тавро" Філіпа Рота як варіант неореалістичного роману в сучасній американській літературі // Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури : Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 19-20 серпня 2016 р. – Одеса : Південноукраїнська організація "Центр філологічних досліджень", 2016. – С. 13-15.

6. Кеба О.В. Метатекстуальні аспекти роману Філіпа Рота "Людське Тавро" // Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії. – Міжнародна науково-практична конференція, м.Одеса, 22-23 вересня 2017 р. – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. – С. 40-43.

7. Філіп Рот – найвидатніший письменник сучасності. Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/03/01/filip-rot-najvydatnishyj-rysmennyk-suchasnosti/>

8. Официальный сайт «Общества Ф. Рота» (Philip Roth Society). Режим доступу: <http://rothsociety.org/>

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ ГРЕМА ГРІНА "КІНЕЦЬ РОМАНУ"

1. Роман містить частин
а) дві б) три в) п'ять
2. Роман містить розділів (всього)
а) 18 б) 24 в) 32
3. Доповніть фразу пропущеним словом. "Кажуть, вічність — це не тяглість часу, а ... його"
а) зупинка б) брак в) тягар
4. Моріс Бендрікс:
а) письменник б) художник в) чиновник
5. Батьки Моріса Бендрікса
а) померли б) живі в) батько живий
6. Генрі Майлз:
а) письменник б) художник в) чиновник
7. Кромптон:
а) священник б) проповідник в) банкір
8. Данстан:
а) колега Генрі б) начальник Генрі в) підлеглий Генрі
9. Вотербері:
а) письменник б) художник в) літературний критик
10. Сильвія:
а) молода письменниця б) молода вчителька в) молода співачка
11. Свою пиху письменника Бендрікс називає
а) необґрунтованою; б) логічною в) інтуїтивною
12. Доповніть фразу пропущеним словом. "Якщо ця книжка зіб'ється з прямого курсу, то це тому, що я заблукав у невідомому й не маю ..."
а) карти; б) компасу; в) маршруту
13. Фізичний недолік Бендрікса:
а) поганий зір; б) слабке серце; в) кульгавий
14. Фізичний недолік Бендрікса спричинений
а) травмою у дитинстві б) пораненням в) вроджений

15. Доповніть фразу пропущеним словом. "На початку цієї книжки я сказав, що це історія ненависті, а тепер ..."

а) переконався б) засумнівався в) навпаки

16. Зв'язок Моріса і Сари розпочався

а) 1935 б) 1939 в) 1944

17. Зв'язок Моріса і Сари тривав

а) три роки б) п'ять років в) сім років

18. Сара припинила стосунки з Морісом у

а) січні 1940; б) серпні 1942; в) червні 1944

19. З 1944 по 1946 Моріс бачив Сару

а) один раз б) двічі в) сім разів

20. Доповніть фразу пропущеним словом. "повіям, наче світлячкам-самицям, доводилося сигналізувати про себе ..."

а) свистом; б) співом в) світлом

21. Доповніть фразу пропущеним словом. "Сара не знала ..."

а) сумнівів; б) горя в) ревнощів

22. Доповніть фразу пропущеним словом. "На відміну від усіх нас, вона вміло ухилялася від чуття ..."

а) страху б) сумнівів в) провини;

23. Прізвище Річарда:

а) Scott; б) Simpson в) Smythe

24. Доповніть фразу пропущеним словом. "Я ж не можу ходити ..."

а) у форменому картузі; б) у поношеному костюмі в) без шляпи

25. На початку твору Моріс Бендрікс планує написати роман про

а) високого чиновника б) прем'єр-міністра в) шпигуна

26. Ім'я сина містера Паркіса

а) Артур; б) Ланс в) Фред

27. Щоденник Сари починається

а) 12 червня 1939; б) 12 червня 1944; в) 12 червня 1946;

28. Щоденник Сари закінчується

а) 12 лютого 1944; б) 12 лютого 1945; в) 12 лютого 1946

29. Моріс хотів би розчинити слово "affair"

а) каустичною содою б) аміаком в) сірчаною кислотою

30. Моріс ненавидить слово "affair", бо воно містить у собі

а) зраду б) натяк в) початок і кінець

31. Доповніть фразу пропущеним словом. "У кожної професії своя ..."

а) гідність б) правда в) специфіка

32. "Ікс" при знайомстві з ним виявився

а) художником б) адвокатом в) проповідником

33. Річард Сміт проповідує :

а) віру і надію б) надію без віри в) віру без надії

34. Річард Сміт проповідував:

а) на площі б) у церкві св. Павла в) у синагозі

35. Річард Сміт пояснив Морісу зникнення плями з обличчя лікуванням:

а) електрикою б) цілющою водою в) сумішшю мазів

36. У процесі роботи над твором Моріс добивається, аби всі персонажі були:

а) задіяні в сюжеті б) живі в) висловлювалися відповідно до свого статусу

37. Персонаж, опис якого не вдається, обтяжує помисли Моріса, як

а) непідйомний тягар б) невиконана вчасно справа;
в) неперетравлена страва

38. Доповніть фразу пропущеним словом. "Ніч за нічю Генрі і я спимо пліч-о-пліч, ..."

а) як намогильні фігури б) наче виконуємо обряд в) як чужісінькі люди

39. Моріс вважає, що Бог ставиться до декого з нас, як до

а) поганих учнів б) рабів свого задуму в) невдалих персонажів літературного твору

40. Про кого Моріс говорить: "ми зжилися так, як два старі парубки, що роками живуть разом"

а) Генрі б) Річарда в) Паркіса

41. Паркіс – людина, яка знає

а) свою справу б) своє місце в) свою нікчемність

42. Доповніть фразу пропущеним словом. "Паркіс скидався на маленького ... "

а) сніговика б) гнома в) лісовика

43. В оригінальному тексті фраза "Ревнощі, принаймні я так завжди вважав, можуть бути тільки там, де є жадання" містить слово:

a) desire б) aspiration в) jealousy

44. Доповніть фразу пропущеним словом. The Old Testament writers were fond of using the words 'a ... God'

a) kind б) jealous в) Master

45. На думку Моріса, Генрі, довідавшись про зраду Сарі, почувався

a) ще гірше за нього б) все рівно краще за нього

46. Генрі належав до партії

a) консерваторів б) лібералів в) лейбористів

47. Доповніть фразу пропущеним словом. "Мене вабила письменницька робота, усе інше на світі було ..."

a) просто цікаво б) чуже в) байдуже

48. У романі згадується один із найважливіших творів святого Хуана де ла Крус

a) "Світло і темрява"; б) "Світло і в темряві світить"; в) "Темна ніч душі"

49. Доповніть фразу пропущеним словом. "Пригадався східець, який скрипів..."

a) мов хвіртка б) несамовито в) завжди

50. Доповніть фразу пропущеним словом. "Вона завжди чутливо вловлювала настрої поцілунку, відчувала шепіт..."

a) слова б) думки в) почуття

51. Вона відповідала:

a) "по-жахливому розсудливо"; б) "винятково розсудливо"; в) "невластиво розсудливо"

52. Моріс і Сара у стосунках користувалися кодовим словом:

a) onion б) garlic в) pepper

53. У романі постійно згадується лондонський парк

a) Коммон б) Гайд-Парк в) Блумсбері

54. Про популярність письменника Бендрікса Сара дізнається:

a) з газет б) у книжковому магазині в) з фільму

55. Доповніть фразу пропущеним словом. "цього вечора ... постелив нам ліжко"

a) консерватор б) лейборист в) ліберал

56. Доповніть фразу пропущеним словом. "Я подумав, що ... на стінах дуже пасують до нашої майбутньої розмови":

a) роги; б) картини в) рушниці

- 57.** Моріс і Генрі обідали в клубі:
а) письменників б) вболівальників "Арсеналу" в) ветеранів війни
- 58.** Доповніть фразу пропущеним словом. "Моріс вкладає свій ... у письмо":
а) досвід б) біль в) страх
- 59.** Доповніть фразу пропущеним словом. "невже не зуміла б полюбити ... свого чоловіка?"
а) занудність б) чесність в) пихатість
- 60.** Річард Сміт:
а) кохав Сару б) намагався повернути її у свою віру в) ненавидів Сару
- 61.** Доповніть фразу пропущеним словом. Моріс "прискорював час розлучення ..."
а) гнівливістю, б) ревнощами в) любов'ю
- 62.** Моріс і Сара вперше кохалися:
а) у неї вдома б) у нього вдома в) в готелі
- 63.** Слова, що звучали "наче музична заставка впродовж усіх наших зустрічей":
а) кохаю тебе б) не можу без тебе в) я теж
- 64.** Доповніть фразу пропущеним словом. "глянувши на вітвар, подумки ... мовив":
а) застережливо б) тріумфально в) ніяково
- 65.** Доповніть фразу пропущеним словом. "Почавши описувати нашу історію, я гадав, що пишу про ненависть, але та..."
а) has got mislaid б) a) has got ended в) a) has got crashed
- 66.** Моріс про Сару: "вона ніколи ..."
а) не говорила правди; б) не вірила в себе; в) нікого не кохала
- 67.** Доповніть фразу пропущеним словом. "У той час я не відчував ненависті до Всевишнього, адже зрештою ..."
а) вона відступилася б) я виявився сильнішим; в) відпустив її
- 68.** Морісу була замовлена книжка про
а) генерала Гордона б) лорда Чемберлена в) Вінстона Черчілля
- 69.** Моріс зустрів у читальні Британського музею
а) Сару б) Паркіса в) Річарда
- 70.** Паркіс подарував Морісу
а) сигаретницю б) зажим для краватки в) попільничку

71. Доповніть фразу пропущеним словом. "Якщо перемога відкладається, то це ..."

а) збуджує б) забирає енергію в) нервус

72. Доповніть фразу пропущеним словом. "Сара стояла в кінці кожної ..."

а) фрази б) стежки в) думки

73. Доповніть фразу пропущеним словом. "Поки страждаєш, поти ..."

а) живеш б) кохаєш в) ненавидиш

74. Ключові слова зі сну Моріса про Сару

а) "не забудь" б) "не журися" в) "не спокушай"

75. Річард узяв з кімнати Сари після її смерті

а) розчіску б) пасмо волосся в) заколку

76. Доповніть фразу пропущеним словом. "Ніхто не знає ... будь-чого"

а) початку б) причини в) наслідків

77. Доповніть фразу пропущеним словом. "... буває сильнішою від болю"

а) цікавість; б) ненависть в) потреба

78. Лист від Сари вчасно не потрапив до Моріса, бо

а) вона його не відіслала б) його перехопив Генрі в) в адресі була помилка

79. Доповніть фразу пропущеним словом. "Нехай собі хоч звідки відкопають докази, що Христа ..."

а) вигадав Пілат; б) ніколи не було; в) не страчували

80. Доповніть фразу Сари пропущеним словом. "... прикипіла до мого серця так само, як і любов"

а) ревність б) віра в) злість

81. Доповніть фразу пропущеним словом. "Пишучи, Ти стараєшся ..."

а) любити людей б) відображати правду; в) втілювати ідеал

82. Доповніть фразу пропущеним словом. "Сара мала дар діставати відповідь на свої ..., ще не проказавши їх"

а) запитання б) прохання в) молитви

83. Доповніть фразу пропущеним словом. "вважав, що роман має десь дійти кінця, але тепер доходжу висновку, що всі ці роки мій реалізм..."

а) насправді був романтизмом б) знущався наді мною; в) стояв на хибній основі

84. Доповніть фразу пропущеним словом. "як і Сара, я б не хотів бути міцним, наче

а) кінь; б) бик в) лев

85. В останньому листі Сара просила вважати її:

а) католичкою б) лютеранкою в) вільною від обітниць

86. Доповніть фразу пропущеним словом. "Моем здобув популярність, а я наразі ще не дійшов до

а) такої висоти б) такого гріха в) святотатства

87. Доповніть фразу пропущеним словом. "А якщо правда на боці Сари, то яке ж мізерне значення

а) кохання б) мистецтва в) віри

88. Доповніть фразу пропущеним словом. "Байдужість подібна до пихи, і Вотербері, напевно, подумав, що я ..."

а) збайдужів б) запишався в) знахабнів

89. Доповніть фразу пропущеним словом. "Я відчуваю, що всі мої книжки..."

а) зарозумілі б) поверхові в) невдалі

90. Доповніть фразу пропущеним словом. "Would that always be the case now? Not ..., but only the reminder of it":

а) love б) desire в) passion

91. Доповніть фразу пропущеним словом. "Ніс збігав по його обличчі, як ... по стіні":

а) контрфорс б) плющ в) струмок

92. Доповніть фразу пропущеним словом. "Зі смертю Сари кожна жінка почувалася..."

а) безпечніше б) впевненіше в) розкутіше

93. Доповніть фразу пропущеним словом. "Сам собою секс може бути дрібничкою, але коли доживеш мого віку, то знаєш, що він може стати..."

а) спокутою б) втішанням в) всім

94. Доповніть фразу пропущеним словом. "Навіть ... спогадів повнився нею"

а) брак б) смак в) туман

95. Для Сариної матері всі чоловіки:

а) перелюбники б) дріб'язкові в) непутьові

96. Доповніть фразу пропущеним словом. "Мати успішно навчила доньку, що один мужчина на все життя — це ... "

а) більш ніж достатньо б) замало в) по-католицькому

97. Сара була католичкою, бо

а) була хрещена в дитинстві б) прийняла католицтво перед смертю
в) виконувала всі необхідні обряди

98. Доповніть фразу пропущеним словом. "Майже неможливо довести, що чогось ..."

а) бажаєш б) забагато в) немає

99. Сара тримала свою матір

а) за наймичку б) віддалік в) у таємниці

100. Дружба Моріса і Генрі наприкінці роману тримається на

а) обопільному горі б) обопільній вірі в) обопільному минулому

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
ДЖОНА ФАУЛЗА "ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО
ЛЕЙТЕНАНТА"**

1. Наукове захоплення Чарльза Смітсона
 - а) антропологія б) палеонтологія в) філологія
2. У романі розділів:
 - а) 60 б) 61 в) 62
3. Який філософ найчастіше згадується серед авторів епіграфів
 - а) Гегель б) Шопенгауер в) Маркс
4. Який поет переважає серед авторів епіграфів
 - а) Кітс б) Браунінг в) Теннісон
5. Які дві віддушини байронізму називає наратор
 - а) геній і розпутство б) самотність і зневага в) вигнання і блукання
6. З яким феноменом ХХ ст. порівнює розмови місіс Поултні зі слугами
 - а) харизма б) гестапо в) манкуртство
7. Спляча Сара нагадує Чарльзові
 - а) дівчину, яку він знав у Парижі б) натурницю Россетті в) Венеру Боттічеллі
8. Чарльзу на початку розповіді
 - а) 22 роки б) 32 роки в) 42 роки
9. Чарльз називав свою колишню пригоду в Парижі
 - а) чорна ніч душі б) біла богиня в) світла зоря весни
10. Одна з найстрашніших масок, винайдених людиною:
 - а) модальне дієслово б) займенник в) вигук
11. Як звали молоду жінку, яку Чарльз "підібрав" на вулиці Лондона
 - а) Ерні б) Мері в) Сара
12. Батько Ернестини запропонував Чарльзу
 - а) участь у комерційній справі б) участь у престижному клубі в) участь у геологічній експедиції
13. Сара для Чарльза – символ
 - а) втрачених можливостей б) набутої свободи в) вічної краси

14. Чарльз, на його власну думку, перетворився на
а) первісну людину б) викопну істоту в) штучну істоту
15. Прізвисько Сари у містечку Лам-Ріджис
а) актриса б) трагедія в) комедія
16. Першу версія фіналу наратор приписує
а) Чарльзу б) Сему в) Сарі
17. Сара називає себе:
а) Паризька вільна дівчиця б) Велика Лондонська розпутниця
в) Вавилонська блудниця Лайма
18. Ернестина померла
а) 1914 року б) 1939 року в) 1945 року
19. Ернестина порівнюється в Лаймі з
а) сибірським в'язнем б) вестіндійською рабинею в) паризькою ліаною
20. З якою давньогрецькою скульптурою асоціюються еротичні видіння Ернестини
а) Діонісійські містерії б) Дискобол в) Лаокоон
21. Дорога до Сироварні називалася
а) сентиментальна стежка б) стежка кохання в) стежка пригод
22. Місіс Полтні для заспокоєння вживала
а) опіум б) лауданум в) валеніум
23. Верська пустош славилася як
а) місце розпусти б) гибельне місце в) містичне місце
24. Романіст стоїть на другому місці після
а) Господа Бога б) драматурга в) персонажа
25. Доповніть фразу пропущеним словом. "Я живу у вік Алена Роб-Грійє і..."
а) Ролана Барта б) Юлії Кристєвої в) Джона Фаулза
26. "Ми (романісти) знаємо, що світ це організм, а не
а) маріонетка б) механізм в) автомат
27. У якому розділі розлого мовиться про сутність сучасного автора
а) 1-му б) 13-му в) 61-му
28. Головна риса Гомо сапієнс
а) впадає в ілюзії б) зазіхає на несвоє в) втікає від реальності
29. Майбутнє моделює нас

а) візуальним уявленням його б) оптимістичним баченням його
в) нерозумінням сутності

30. Сем –

а) кокні б) шулер в) гей

31. Засмаглисть демонструє:

а) соціально-сексуальний статус б) здорово-біологічний статус в)
психологічну самовпевненість

32. Сем був

а) такого самого віку, як і Чарльз б) на 10 років молодшим від
Чарльза в) б) на 10 років старшим від Чарльза

33. Сем викликає літературні асоціації з

а) Семом із "Піквікського клубу" б) Семом із "Лаймхаузу" в)
Семом із "Важких часів"

34. Як Сем ставився до Діккенса:

а) улюблений письменник б) нічого не читав в) читав лише
"Олівера Сміта"

35. Сем порівнюється у романі з

а) Санчо Панса б) Франкенштейном в) Големом

36. Чарльз порівнюється з геологічним предметом:

а) алмазом б) амонітом в) астартом

37. На думку наратора, Чарльз у палеонтології був

а) видатним знавцем б) дилетантом в) профаном

38. Інтересом Чарльза у палеонтології були

а) іхтіозаври б) морські котики в) морські їжаки

39. Вік Ернестини:

а) 21 б) 29 в) 33

40. На думку наратора, "найпривабливішою" з трьох молодих
жінок була

а) Мері б) Ернестина в) Сара

41. Праправнучка Мері стала

а) порнодівою б) фотомоделлю в) актрисою кіно

42. Батько Ернестини був

а) членом парламенту б) комерційним діячем в) успішним
банкіром

43. Чарльз належав до:

а) спадкової аристократії б) нової буржуазії в) чиновницької
касти

- 44.** Вікна будинку Ернестини в Лондоні виходили
а) на Даунінг-стріт б) на Гайд-парк в) на площу святого Павла
- 45.** Можливість – це ще не
а) відкриті двері б) перспектива в) вседозволеність
- 46.** Сара жила ніби в процесі тривалого
а) очікування б) заощаджування в) падіння
- 47.** Романні події починаються
а) 1836 року б) 1853 року в) 1867 року
- 48.** Події роману тривають:
а) 1 рік б) 2 роки в) 5 років
- 49.** Найбільш значний вчинок у житті містера Поултні:
а) "коли одружився" б) "коли виступив проти дружини" в) "коли покинув його"
- 50.** Чарльз звертається до Ернестини скороченим ім'ям
а) Тіна б) Ерні в) Стіна
- 51.** Ернестина читає Чарльзу книжку
а) "В'язень замку Іф" б) "Хазяйка замку Лагаре" в) "Привид замку Клеркенвілль"
- 52.** Місіс Нортон була
а) внучкою Чосера б) внучкою Шерідана в) внучкою Теккерей
- 53.** Книжка місіс Нортон була хвалебною одою
а) Флорінс Найтінгейл б) Джейн Остен в) Джордж Еліот
- 54.** В англійському парламенті перше голосування щодо надання жінкам виборчого права було проведено
а) 1837 б) 1867 в) 1897
- 55.** "Капітал" К.Маркса було опубліковано:
а) 1837 року б) 1867 року в) 1897 року
- 56.** Якого кольору очі у Сари
а) світло-сірі б) темно-сірі в) темно-карі
- 57.** В жертву чому були принесені всі риси зовнішності Сари
а) очам б) губам в) волоссю
- 58.** До чого вів дарвінізм
а) до раціоналізму і позитивізму б) до детермінізму і біхевіоризму в) до махізму і марксизму
- 59.** Яку заборонену в Англії книжку прочитав Чарльз
а) "Декамерон" б) "Паризькі таємниці" в) Пані Боварі"
- 60.** Великий Британський Бог –

- а) точність б) тактовність в) зручність
- 61.** Яким виразом позначалося у вікторіанську добу все "смертельно нудне і старомодне"
- а) мокра курка б) мокра свиня в) мокра жаба
- 62.** Сем проявляв симпатію:
- а) до Мері б) до Ернестини в) до Сарі
- 63.** Наратор називає рішення Чарльза одружитися з Ернестиною (в контексті англійськості)
- а) вірним б) шаблонним в) єдино можливим
- 64.** Вікторіанці не вмiли мислити
- а) логічно б) діалектично в) системно
- 65.** Вікторіанство і екзистенціалізм співвідносяться як явища
- а) співвідносні б) толерантні в) несумісні
- 66.** Чарльза по отриманні листа від Сарі охопив страх:
- а) одруження б) небезпеки в) свободи
- 67.** В листі Сарі було
- а) три слова б) п'ятьслів в) сім слів
- 68.** У листі Сарі була
- а) обіцянка б) адреса в) замальовка
- 69.** На кого ставав схожим Сем в очах Чарльза
- а) Урію Гіпа б) Олівера Твіста в) Пітера Пена
- 70.** Чарльз і Ернестина, згідно з першою сюжетною версією, народили
- а) 3 дітей б) п'ятеро дітей в) 7 дітей
- 71.** Куди потрапила після своєї смерті місіс Поултні
- а) в пекло б) в чистилище в) в рай
- 72.** Перший фінал дається у розділі
- а) 34-му б) 44-му в) 55-му
- 73.** Для опису Сарі підходить лише
- а) метафора б) гіпербола в) оксюморон
- 74.** Характеристика Сарі:
- а) грайливо-зрадлива б) смиренно-горда в) ласкаво-ніжна
- 75.** Вікторіанський час був схильний до
- а) манірності б) багатослів'я в) лихварства
- 76.** Наратор часто згадує філософа-екзистенціаліста
- а) Кіркегора б) Сартра в) Камю
- 77.** В останньому розділі за будинком Россетті спостерігає, а потім переводить годинник на 15 хв назад

- а) Сем б) Чарльз в) наратор
- 78.** В якій деталі зовнішності Сари крилась таємниця
- а) губи б) очі в) волосся
- 79.** Якого кольору волосся Сари
- а) темне з відливом теплої бронзи б) блідо-жовте з пшеничним відливом в) чорне воронового крила
- 80.** Сара нагадує Чарльзу
- а) Каліпсо б) Кліо в) Клітемнестру
- 81.** Особисту трагедію якого письменника вікторіанської доби описує наратор
- а) Теніссона б) Гарді в) Мередіта
- 82.** Чарльз, сер Том і єпископський син після вечері в клубі рушили до
- а) "мамусі Терпсіхори" б) "бабусі Єви" в) "тітоньки Венери"
- 83.** З того моменту, коли він піднявся з колін, щоб заглянути в спальню, пройшло рівно
- а) тридцять секунд б) шістдесят секунд в) дев'яносто секунд
- 84.** Чарльз після близькості з Сарою зрозумів,
- а) що вона була незайманою б) що вона була недосвідченою в) що вона знала все
- 85.** У церкві Чарльз зрозумів, що
- а) Бога немає б) Бог байдужий в) зв'язок із Богом перервався
- 86.** Обов'язок — це
- а) "діряве решето" б) глиняний глечик" в) пустий мішок
- 87.** У церкві Чарльз пережив майже фізичне відчуття
- а) присутності бога б) втрати чогось найдорожчого в) роздвоєності
- 88.** Єдина твердиня в нашому житті:
- а) любов б) віра в) надія
- 89.** Чарльза заманив у пастку
- а) страх б) час в) запах
- 90.** Сара у своєму розумінні сутності мистецького твору і його співвідношення з життям посилається на:
- а) Байрона б) Рескіна в) Вайльда
- 91.** Із літературних творів найкращий путівник вікторіанською добою:
- а) "Доктор Джекіл і містер Гайд" б) "Шерлок Холмс і доктор Ватсон" в) "Харді і Мередіт"

- 92.** Чарльз разом із листом передав Сарі
а) каблучку б) медальйон в) брошку
- 93.** Сара не отримала листа Чарльза, бо
а) Сем не передав його б) його втратили на пошті в) з'їхала з квартири днем раніше
- 94.** Як Доктор Гроган поставився до розторгнення заручин Чарльза
а) схвалив б) лиш стенив плечима в) засудив
- 95.** Обличчя Америки дуже скоро набуло для Чарльза яскраво виражених
а) первісних інстинктів б) жіночих рис в) невинності
- 96.** Сума, яку просив Сем у Чарльза
а) 100 фунтів б) 200 фунтів в) 300 фунтів
- 97.** Література, як правило, робить вигляд, що
а) відображає дійсність б) творить характери в) видумує сюжети
- 98.** Супутником Чарльза у потязі був:
а) якийсь бородань б) якийсь збоченець в) якийсь торговець
- 99.** З погляду наратора, обличчя Чарльза не зовсім
а) впевнене б) безнадійне в) розумне
- 100.** Вираз обличчя "бороданя" в потязі нагадує
а) Бога б) священника в) столяра
- 101.** Закони вікторіанської прози не допускали ніякої:
а) простоти і ясності б) незавершеності і невизначеності в) чіткості й певності
- 102.** Наратор вирішує варіативну долю Чарльза
а) порадою з читачем б) зверненням до письменників-попередників в) підкиданням монети
- 103.** Чарльза заманив у пастку
а) страх б) час в) запах
- 104.** Як склалися долі Сема і Мері
а) стали коханцями б) одружилися в) зненавиділи одне одного
- 105.** "Цвіт людства вірою і правдою служить всемогутній богині:
а) красі б) рекламі в) моді
- 106.** Як склалася доля брошки, призначеної Сарі:
а) Сем подарував її мері б) Сем заклав її у ломбард в) Сем віддав її своїй матері
- 107.** Чим завершується 60-й розділ роману
а) Лалаге цілує Чарльза б) Лалаге втікає від Чарльза в) Лалаге б'є Чарльза лялькою

- 108.** Чим завершується 61-й розділ роману
а) Чарльз дарує Сарі каблучку б) Чарльз покидає Сару в) Чарльз розмовляє з Данте Россетті
- 109.** З поетів своєї епохи Чарльз найбільше цінував
а) Браунінга б) Мередіта в) Теннісона
- 110.** Інформацію про те, де перебуває Сара, надав Чарльзу
а) Сем б) Данте Россетті в) натурник
- 111.** Сара жила в Лондоні під іменем
а) Вудраф б) Рафвуд в) Радфув
- 112.** Як змінилося ставлення Чарльза до релігії
а) категорично відкинув б) по-новому осягнув в) відвернувся, але не від Ісуса
- 113.** Чарльз знаходить Сару в будинку
а) Россетті б) Рескіна в) Вайльда
- 114.** Сара працює в домі Россетті
а) прибиральницею б) гувернанткою в) натурницею
- 115.** Чарльз відзначає в тому, як тримається Сара під час їхньої розмови в домі Россетті
а) страх перед майбутнім б) упевненість у собі в) визнання себе правою
- 116.** Лалаге означає:
а) "дзюрчати, як струмочок" б) "безтурботно белькотіти" в) "шепотіти вітром"
- 117.** Заповніть фразу: " Або ти будеш вільним і ..."
а) гордим б) розп'ятим в) забутим
- 118.** Цивілізованість Сема не простягалася так далеко, щоб знати, хто такий
а) Фауст б) Байрон в) Франкенштейн
- 119.** Вікторіанському мисленню була властива
а) дихотомія б) амбівалентність в) роздвоєність
- 120.** Дихотомія вікторіанського мислення була спричинена:
а) вірою в досвід б) нав'язливою впевненістю у собі в) ідеєю розкласти все по поличках

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
В. ГОЛДІНГА "РИТУАЛИ ПЛАВАННЯ"**

1. Едмунд Тальбот пише щоденник для: а) хресного; б) Коллі ; в) сестри.
2. Корабель прямує до а) Нової Зеландії; б) Антиподії; в) Америки.
3. Скільки братів було в Едмунда ? а) 2; б) 6; в) 3.
4. Яку посаду їхав зайняти Едмунд? а) помічник губернатора; б) губернатор; в) священника.
5. Слуга Едмунда на кораблі: а) Андерсон; б) Віллер; в) Джексон.
6. На кораблі був сильний сморід через те, що : а) корабель був старий; б) корабель перевозив тварин; в) у трюмі розлили нафту.
7. Едмунд назвав корабель: а) стара кляча; б) стара розвалюха; в) стара діва.
8. Капітана корабля звали: а) Джексон ; б) Віллер; в) Андерсон.
9. Едмунд захворів на кораблі: а) грип; б) морську хворобу; в) вітрянку.
10. Який напій допоміг заснути Едмунду? а) віскі; б) вино; в) макова настійка.
11. Едмунд купив у Віллера: а) віскі; б) дощовик; в) яблука.
12. На палубі Едмунд першого зустрів: а) священника; б) капітана; в) офіцера.
13. Під час морської хвороби священнику на палубі допоміг: а) капітан ; б) матрос; в) Едмунд.
14. У каюті було заборонено світити: а) сірником; б) лампою; в) свічкою.
15. Тальбот називає свої записи: а) сповіддю б) приватним бортовим журналом в) середньовічним тривіумом
16. Перший офіцер, з яким познайомився на кораблі Едмунд: а) Самерс б) Андерсон в) Камбершам
17. За законом на кораблі з непрофесійних моряків мав бути: а) капелан; б) юрист; в) учитель.

18. Капітан Андерсон не хотів священника на кораблі через те, що: а) він був атеїстом; б) він заощаджував гроші; в) був сам священником.

19. Камбершам назвав священника: а) давно забутим; б) зрілим; в) новонародженим.

20. Корабель раніше був: а) воєнним; б) пасажирським; в) транспортним.

21. На думку Тальбота, пристрасть до письма така сама сильна, як пристрасть до: а) жінок б) випивки в) мандрівок

22. В якому стані, за словами Едмунда, знаходились всі на кораблі? а) стані радощів; б) стані приступів нудоти; в) стані сп'яніння.

23. За словами Тальбота, час на кораблі а) зупинився б) плівся в) летів

24. Супроводжувачем Тальбота в "екскурсії" по кораблю був: а) Вілліс б) Віллер в) Камбершам

25. Ніс корабля був прикрашений а) гербом б) щитом в) скульптурою

26. Капітан і Едмунд вперше зустрілись : а) на палубі; б) на мостику; в) на трапі.

27. Якою була перша реакція капітана на зустріч із Едмундом? а) радість; б) обурення; в) жаль.

28. Капітан звинувачував Едмунда, що той: а) не привітався; б) не читав правил для пасажирів; в) був без шляпи.

29. Які пасажири мали право підніматись на капітанський місток? а) які мали запрошення капітана; б) які мали військове звання ; в) тільки чоловіки.

30. Едмунд захотів в першу чергу оглянути: а) каюту капітана; б) кают-компанію; в) нижню палубу.

31. З ким у той час воювали англійці? а) з французами; б) з італійцями; в) з американцями.

32. Як порушив священник правила корабля при першій зустрічі з капітаном? а) вийшов на мостик без головного убора; б) вийшов на мостик без запрошення, в) вийшов на мостик без капітана.

33. Едмунда на rendez-vous запросив: а) містер Саммерс; б) містер Віллер; в) містер Камбершом.

34. Кают-компанія виглядала, як: а) їдальня поштового двору б) сільська таверна в) провінційний ресторан
35. Яку гру обговорювали міс Гренхем і молодий офіцер? а) гра на арфі ; б) гра в карти; в) гра на скрипці.
36. Міс Гренхем уважалася на кораблі а) гувернанткою; б) прибиральницею; в)письменницею.
37. Саммерс починав свою кар'єру на кораблі з посади: а) матроса; б) кока; в) офіцера.
38. Хто сів поряд із Едмундром у їдальні? а) містер Демерель; б) містер Віллер; в) міс Гренхем.
39. Перелом ноги виявився фатальним для: а) курки; б) корови в) баранчика
40. Непристойною поведінкою в кают-компанії найбільше відзначалися: а) матроси б) офіцери в) пасажери
41. Містер і міс Пайк мали: а) двійнят дівчат; б) сина; в) двійнят сина і дочку.
42. Дочку містера Брокльбанка звали: а) Деверель; б) Зенобія; в) Сесилія.
43. Дочка містера Брокльбанка була: а) дівчиною-підлітком б) молодою особою в) особою не першої молодості
44. На думку Едмунда, нижчому шару суспільства має бути заборонено вживати: а) м'ясо б) міцні напої в) подорожувати разом із шляхетними людьми
45. Про яку забобону говорив містер Преттімен? а) кинута сіль під ноги; б) кинута сіль через плече; в) кинута сіль через голову.
46. Щасливе число міс Зенобії: а) 25 б) 30 в) 35
47. З ким порівняв містер Едмунд міс Брокльбанк: а) Венерою; б) Магдалиною; в) Марією.
48. "Преподобного Коллі природа створила з великою..." : а) щедрістю б) скромністю в) економією
49. Основна особливість поведінки міс Зенобії: а) природність б) театральність в) скромність
50. На які звуки під час служби всі розсміялися: а) горн капітана; б) утробні звуки; в) звуки гикавки.
51. Відвідувачі приходять у будинок хресного, щоб подивитися: а) картини Каналетто б) колекцію срібла в) як живе знать

52. Короткі розділи своїх записів Едмунд порівнює з манерою а) Стерна б) Філдінга в) Смолетта

53. Після скількох чарок на 20 років молодшою здавалась Зенобія? а) після 1; б) після 2; в) після 3.

54. Яке основне завдання поставив перед собою Едмунд? а) знайти місце для amours; б) знайти місце для спокійного сну; в) знайти бібліотеку.

55. У шкіперській жили а) родина Пайків б) офіцери Саммерс і Джексон в) три унтер-офіцера

56. Артилерист пригостив Едмунда: а) ромом б) солодовим віскі в) маковим настоєм

57. Містер Гіббс - а) корабельний тесля б) корабельний кухар в) корабельний мідник

58. Доповніть фразу: "Сьогодні тут...": а) а завтра там; б) сьогодні й нема; в) і завтра тут.

59. Доповніть фразу: "Якщо не можна знайти місце, то потрібно...": а) знайти можливість; б) знайти бажання; в) знайти час.

60. На полиці Едмунда серед книжок був роман Дефо: а) Робінзон Крузо б) Мол Фландерс в) Саскія Рембрандт

61. Едмунд не хотів стати причиною а) Люціанових мук б) Танталових мук в) Раблезіанських мук

62. Едмунд уважав своєю "другою натурою": а) веселість б) витонченість у поведінці в) схильність до добропорядності

63. Під час amours Едмунд і Зенобія з палуби: а) голоси пасажирів; б) звук вибуху; в) звук музики.

64. Капітан корабля, судячи з розмови Тальбота і Девереля, найбільше ненавидів: а) своїх офіцерів; б) містера Гренхема; в) священника.

65. Після amours Тальбота довго переслідує: а) думка про наслідки б) запах парфумів в) відчуття неперевершеної насолоди

66. Мушкет містера Преттімена розрядив: а) містер Коллі; б) капітан Андерсон; в) містер Саммерс.

67. Доповніть фразу: "Я завжди відчуваю розгубленість, коли починається: а) театр б) скандал в) шквал

68. Містер Тальбот шукав у себе в каюті: а) записку; б) книжку; в) гроші.

69. З якою актрисою містер Тальбот порівнював Зенобію: а) Бріт Робертсон; б) Емілією Гамільтон; в) Ларисою Джеймс.

70. Містер Тальбот віддав віднайдену записку: а) Віллеру; б) містеру Коллі; в) Зенобії.

71. Які звуки зацікавили Едмунда піднятися на палубу: а) крики матросів; б) оплески; в) загальний сміх

72. Сцена на палубі, коли містер Коллі намагався здійснити проповідь, нагадувала: а) малюнки з книг часів Чосера б) малюнки з книг часів Шекспіра в) малюнки з книг часів Мільтона

73. Згадуючи сцену зганьблення містера Коллі, містер Тальбот наводить прислів'я: а) "всі ми боїмося чорта" б) "всі ми заднім розумом міцні" в) "всі ми діти Божі"

74. У момент зганьблення містер Коллі співає пісню про: а) Біллі-боя б) Джона ячмінне зерно в) Джека переможця

75. Після закінчення співу містера Коллі він видається містеру Тальботу: а) пігмеєм Поліфемом б) пігмеєм Гуллівером в) пігмеєм Чаплінім

76. Містер Коллі в момент "обряду" був одягнутий у: а) костюм; б) рясу в) парусинову робу.

77. Містер Коллі не виходив зі своєї каюти: а) 2; б) 4; в) 10.

78. Молоді чоловіки витанцювали біля міс Брокльбанк танець: а) контрданс б) мазурку в) польку

79. Тальбот у розмові з Деверелем назвав Зенобію і Коллі: а) Ромео і Джульєта; б) Беатріче і Бенедікт; в) Трістан і Ізольда.

80. Тальбот уважає, що Брокльбанк влаштував зі своїх двох дам: а) бордель б) салон в) виставку

81. З офіцерів команди містер Тальбот особливо виділяв: а) Андерсона б) Джексона в) Саммерса

82. Саммерс порівнює силі містера Коллі з: а) Антеєвою б) Геракловою в) Ньютоною

83. Саммерс пропонує Тальботу: а) переконати капітана почати слідство б) переконати містера Коллі вийти з каюти в) переконати матросів попросити пробачення у містера Коллі

84. Каюта містера Коллі була: а) цілком схожа на Тальботову б) на відміну від Тальботової, мала ілюмінатор в) на відміну від Тальботової, мала міцне ліжко

85. Коллі, коли до нього зайшов Тальбот, тримав у руці: а) рим-болт; б) канат; в) прес-пап'є.

86. Містер Саммерс називає капітана: а) бурбоном б) якобітом в) папістом

87. Містер Тальбот називає містера Саммерса а) ненависним якобітом б) проклятим папістом в) непрошеним ментором

88. На думку Тальбота, повітря південних широт – а) прокляття всіх моряків б) хитрий хід океану в) засіб від головного болю і розладнаного живота

89. Матроси вважають, що біда завжди приходить: а) навітряного боку; б) підвітряного боку в) нізвідки

90. Містер Тальбот в обставинах, які склалися на кораблі, називає капітана: а) королем б) імператором в) Богом

91. У романі фразу "залишив Ескулапа заради Музи» сказано про: а) Брокльбанка б) Джексона в) Пайка

92. У романі часто згадується давньогрецький філософ: а) Геракліт б) Аристотель в) Сократ

93. Містер Тальбот віднайшов записи містера Коллі: а) під матрацом б) за шафою в) у щілині в підлозі

94. Містера Тальбота вразило в каюті капітана: а) сад; б) город; в) домашня тваринка.

95. Слова "щось на цьому кораблі не так, як треба" належать: а) Саммерсу б) Джексону в) Деверелю

96. З якої причини капітан, першого разу як вийшов у море, втратив всю свою колекцію рослин? а) не було добрив; б) не було тепла; в) не було води.

97. Едмунд капітана прирівняв до: а) Адама вигнаного з раю; б) миші з трюму; в) тубільців з Нової землі

98. З членів команди незначні знання медицини були: а) містера Нельсона; б) містера Брокльбанка; в) містера Саммерса.

99. Едмунд прирівняв свого щоденника до: а) зарядженої рушниці; б) артилерійської батареї в) бомби сповільненої дії

100. Правда про смерть Коллі не повинна була дійти до: а) його сестри б) його матері; в) його батька.

101. З листів Коллі стає зрозумілим, що він уважав своїм другом? а) містера Тальбота; б) містера Вілліса; в) містера Андерсона.

102. На думку Едмунда, поняття «noblesse oblige» і «чесна гра» об'єднуються поняттям: а) совість б) справедливість в) гідність

103. Коллі писав свого листа: а) матері; б) батькові; в) сестрі.

104. У листі Коллі згадується королева: а) Марія Стюарт; б) Марія Сальвадор; в) Софія Боутелла.

105. У листі Коллі згадується давньогрецький драматург: а) Есхіл б) Софокл в) Еврипід

106. За словами Коллі, "Ганебно те, що ти робиш ти сам, а не те,...": а) що робить твій друг; б) що роблять інші; в) що робить твоя сестра.

107. Внаслідок ганьби, якої зазнав Коллі, його віра в Бога: а) похитнулася б) укріпилася в) набула нового змісту

108. "Вставити фітіль" мовою матросів означає: а) отримати догану б) запалити вогні на борту в) гомосексуальні дії

109. Щоб встановити справедливість у справі Коллі капітан наказав: а) створити комісію б) покарати всіх учасників в) віднайти його щоденник

110. Основного свідка-матроса у справі Коллі звали: а) Біллі Роджерс; б) Біллі Саммерс; в) Біллі Бом.

111. Щодо смерті містера Коллі комісія ухвалила висновок: а) нервовий напад; б) нервова гарячка; в) нервовий грип.

112. Крім капітана, висновок про смерть містера Коллі мав підписати: а) містер Саммерс; б) містер Брокльбанк; в) містер Тальбот.

113. Про кого з команди корабля сказано: "з голови до п'ят одні очі і вуха": а) Біллі Роджерса б) Віллера в) Вілліса

114. Капітан попросив містера Тальбота вказати у своїх нонтатках, що на кораблі: а) все як треба б) капітан на своєму місці в) матроси абсолютно вірні Її Величності.

115. На думку Тальбота, ритуал прощання з померлим на кораблі демонстрував: а) вірність традиціям б) живучість забобонів в) серйозність християнського підходу до смерті

116. У якій книжці, як сказано в романі, є місця, які ніколи не будуть розшифровані: а) Іліада б) Енеїда в) Божественна комедія

117. Тіло містера Коллі в момент ритуалу було накрите: а) скатертиною; б) прапором; в) простиралом.

118. В описі ритуалу прощання з містером Коллі декілька разів згадуються твори: а) з Біблії б) Данте в) Шекспіра

119. Хто з команди безслідно зник після поховання містера Коллі: а) Віллер б) Вілліс в) Джексон

120. Якого автора хресний Едмунда Тальбота переклав англійською так, що "деякі фрагменти були кращі за оригінал": а) Вергілія б) Данте в) Расіна

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ"
І ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
ВЛАДІМІРА НАБОКОВА "ЛОЛІТА"

1. Гумберт Гумберт пише свої записки в
а) в американській в'язниці б) а) в англійській в'язниці в) в німецькій в'язниці
2. Гумберт Гумберт писав повість про Лоліту
а) 36 днів б) 56 днів в) 86 днів
3. Гумберт Гумберт пішов з життя у
а) 42 роки б) 52 роки в) 62 роки
4. Інший варіант псевдоніму Гумберта Гумберта
а) Греттер Греттер б) Мортер Мортер в) Герман Герман
5. У передмові до твору використано такі квазідокументи
а) газетні відсилання б) слідчі протоколи в) спогади родичів Гумберта Гумберта
6. На яку всесвітньо відому книжку натякає «автор» Передмови, згадуючи суддю Джона Вульсі
а) "Енеїда" Вергілія б) "Сильна як смерть" Гі де Мопассана в) "Улісс" Джойса
7. На думку «автора» Передмови, розповідь Гумберта Гумберта попереджає про
а) невідворотність покарання б) моральну відповідальність людини в) хворе суспільство
8. Який американський письменник 19 ст. згадується на перших сторінках роману
а) Фенімор Купер б) Едгар Алан По в) Натаніель Готорн
9. Що сталося з матір'ю Гумберта Гумберта
а) померла від раку б) була збита авто в) була вражена блискавкою
10. Гумберт Гумберт вперше побачив Аннабелу
а) у 10 років б) у 13 років в) у 15 років
11. Який "скарб" із підліткового віку втратив Гумберт Гумберт і пам'ятає досі
а) фото з Аннабелою б) плюшового ведмедика в) камінчик із дірочкою
12. Що сталося з Аннабелою:
а) померла від тифу б) була збита авто в) була вражена блискавкою

13. Яка вікова різниця між Аннабелою і Лолітою:

а) 10 років б) 14 років в) 24 роки

14. Гумберт Гумберт обговорював із американськими літераторами

а) французькі фільми б) німецькі фільми в) радянські фільми

15. Базовий фах Гумберта Гумберта:

а) американська література б) англійська література в)

б) французька література

16. Гумберт Гумберт писав пародії на

а) Еліота б) Паунда в) Каммінгса

17. Вікові межі німфеток

а) 9-14 б) 10-15 в) 11-16

18. Гумберт Гумберт відносить себе до

а) німфофілів б) німфоманів в) німфолептів

19. Подія розповідання у романі віднесена до

а) 1952 б) 1955 в) 1958

20. Гумберт Гумберт обіграє поняття "лібідо" за допомогою

слова

а) побідо б) беліберда в) абракадабра

21. Скільки повій було у Гумберта Гумберта

а) 50-60 б) 60-70 в) 80-90

22. Як оцінює свою зовнішність Гумберт Гумберт

а) "так собі" б) "могло б бути і краще" в) "винятковий красень"

23. Валерії було років

а) під 30 б) під 35 в) під 40

24. Ким почувався Гумберт Гумберт у ванній Валерії

а) Сократом б) Маратом в) Кастратом

25. Гумберт Гумберт переїхав до Америки,

а) отримавши запрошення викладати в університеті б) отримавши спадок від дядька в) дізнавшись, що там найбільше німфеток

26. Прізвище коханця Валерії

а) Шендерович б) Максимович в) Розтропович

27. Коханець Валерії був

а) полковником Білої гвардії б) крупним бізнесменом в) колишнім депутатом Держдуми

28. Доповніть самовизначення Гумберта Гумберта "грозний і

а) ніжний б) сильний в) кроткий

- 29.** ГГ вперше прочитав про Куїлті у книжці
а) "Ху із ху" б) "Еврі мен" в) "Паблік Лайф"
- 30.** Постійний персонаж драм Куїлті
а) пан б) німфа в) Сатурн
- 31.** Гумберт Гумберт лікувався в санаторії
а) півроку б) рік в) півтора року
- 32.** В Експедиції на північ Гумберт Гумберт вів спостереження за
а) погодою б) фізичним станом учасників в) психологічними реакціями
- 33.** Експедиція на північ тривала
а) 10 місяців б) 20 місяців в) 30 місяців
- 34.** В яку гру грав Гумберт Гумберт у санаторії
а) симулював розумову недостатність в) піддакував психіатрам в) загравав із доглядальницями
- 35.** У санаторії Гумберта Гумберта визнали
а) імпотентом б) розумово недостатнім в) цілком здоровим
- 36.** Гумберт Гумберт, переїхавши до Америки, оселився в
а) Нью-Йорку б) Новій Англії в) Вірджинії
- 37.** Гейз у час знайомства з Гумбертом Гумбертом було
а) близько 35 років б) близько 40 років в) близько 45 років
- 38.** В якій позі Гумберт Гумберт вперше побачив Лоліту
а) на шпиньках б) на колінах в) напівлежачи
- 39.** Гумберта Гумберта в зовнішності Лоліти найбільше вразило те, що
а) він бачив її уві сні в) вона була схожа на його матір в) вона була схожа на Аннабелу
- 40.** Найбільш детально в описі зовнішності Лоліти Гумберт Гумберт зацікавлений у
а) обличчі в) волоссі в) ході
- 41.** Гумберт Гумберт, спостерігаючи за Лолітою, порівнює себе з
а) хижакком б) Дон-Жуаном в) Командором
- 42.** Сутність ("природа") Лоліти найперше характеризується
а) цнотливістю б) грайливістю в) двоїстістю
- 43.** Лоліта – дитя ...
а) реклами б) журналів в) коміксів
- 44.** Ноги Лоліти

а) "мавпячі" б) "косулі" в) "козочки"

45. Гумберт Гумберт обігрує слово "Лібідосон" за допомогою слова

а) лібідно б) лібіданина в) лібідосьє

46. Гумберт Гумберт у своєму ставленні до Лоліти веде боротьбу

а) з дияволом б) зі своїм Его б) з Анабеллою

47. Гумберт Гумберт часто називає читача

а) "вченим" б) "уважним" в) "серйозним"

48. У руках Лоліти, коли Гумберт Гумберт вперше залишився з нею наодинці

а) книжка б) морозиво в) яблуко

49. Гумберт Гумберт, крім читача, часто звертається до

а) моралістів; б) критиків в) присяжних

50. Лоліта була особливо привабливою після

а) кохання б) занять спортом в) плачу

51. День народження Лоліти

а) 1 січня б) 1 квітня в) 1 вересня

52. Доповніть фразу "... скользкость ее кожи"

а) "жемчужная" б) "клавишная" в) "устричная"

53. Дівоче прізвище Шарлотти Гейз

а) Бейкер б) Беккер в) Бреккер

54. Ключовий вираз листа Шарлотти Гейз до Гумберта Гумберта

а) "якби" б) "з огляду" в) "попри"

55. Рішення одружитися з Шарлоттою Гейз супроводжувалося для ГГ "усмешечкою из

а) "Маркиза де Сада" б) "Захер-Мазоха" в) "Достоевского"

56. Який напій подвоював енергію Гумберта Гумберта

а) віскі з апельсиновим соком б) джін з ананасовим соком
в) коньяк з яблучним соком

57. Доповніть фразу "Нимфетка, клянусь..."

а) Паном б) Діонісом в) Аполлоном

58. Гумберт Гумберт порівнює Шарлотту Гейз із

а) музикантом з абсолютним слухом б) комівояжером, який готовий продати власних дітей в) сутенером без страху і докору

59. Яким був перший варіант позбутися Шарлотти Гейз

а) отруїти б) втопити в) скинути з потяга

60. Чому план Гумберта Гумберта втопити Шарлотту Гейз не вдавсья?

а) завадили випадкові плавці б) не зміг себе примусити в) вона швидше плавала

61. Доповніть фразу "Поэты не

а) убивают" б) живут долго" в) завидуют"

62. Подібність між Шарлоттою Гейз і Валерією була в тому, що вони

а) читали один і той самий журнал б) використовували одні й ті самі парфуми в) вживали одні й ті самі фрази

63. Шарлотта Гейз мала намір відправити Лоліту з дому в

а) монастирську школу б) езуїтський коледж в) приватний пансіон

64. Якого роду досліди проводив Гумберт Гумберт над Шарлоттою Гейз

а) зі снодійним б) з алкоголем в) з телепатичним гіпнозом

65. Що зробив Гумберт Гумберт з листами Шарлотти Гейз, які вона йому написала після виявлення його таємниці

а) відіслав на її ж адресу б) порвав на шматки в) спустив в унітаз

66. Гумберт Гумберт після смерті Шарлотти Гейз поширив версію, що

а) Лоліта їхня спільна дитина б) вона бажала, аби ГГ удочерив Лоліту в) що її смерть насправді була самогубством

67. Хто оплатив поховання Шарлотти Гейз

а) Гумберт Гумберт із коштів самої Шарлотти Гейз б) водій, який її збив в) місцева громада

68. Хто, на думку Гумберта Гумберта, був справжнім винуватцем смерті Шарлотти Гейз?

а) він сам б) Лоліта б) рок

69. Лоліті в час смерті матері було

а) 12 років і 7 місяців б) 13 років і 7 місяців в) 14 років і 7 місяців

70. Написання нотаток Гумберта Гумберта постійно супроводжує

а) голос Лоліти б) головний біль в) шлункові судоми

71. Що часто траплялося з Лолітою ночами

а) вушний біль б) судоми в ногах в) плакала

72. У готелі Гумберт Гумберт сказав, що Лоліті

а) 9 років б) 10 років в) 11 років

- 73.** Кого наслідують німфетки
а) "банальних шлюшок" б) "красунь із журналів" в) "персонажів любовних романів"
- 74.** Яку гру запропонувала Лоліта Гумберту Гумберту вже в перший момент фізичного зближення
а) "французький поцілунок" б) "оральний обмін" в) мастурбацію
- 75.** Доповніть фразу Гумберта Гумберта: "Это она меня
а) совратила" б) искушала" в) испытывала"
- 76.** Доповніть фразу Гумберта Гумберта "я не интересуюсь ...
вопросами"
а) "половыми" б) моральными в) социальными
- 77.** Перший спокусник Лоліти
а) Куїлті б) невідомий у потязі в) подруга
- 78.** Перший, з ким мала статеві стосунки Лоліта:
а) Чарлі б) Куїлті в) невідомий у потязі
- 79.** Лоліта була розсерджена на Гумберта Гумберта після першого зближення за те, що він
а) не задовольнив її б) оволодів нею лише один раз в) тричі нею оволодів
- 80.** Друга частина роману починається подіями
а) січня 1947 року б) серпня 1947 в) листопаду 1947 року
- 81.** Якою частиною США починають подорожувати Гумберт Гумберт і Лоліта
а) Нова Англія б) Вірджинія в) Середній Захід
- 82.** Улюблена їжа Лоліти
а) поп-корн б) солодоші в) йогурти
- 83.** Доповніть фразу "Я занимаюсь не растлением, а
а) растением" б) воспитанием" в) образованием"
- 84.** Гумберт Гумберт особливо поважає
а) шотландців б) сіцілійців в) корсіканців
- 85.** Лоліта не могла офіційно звинуватити Гумберта Гумберта, тому що в такому випадку вона
а) залишилася б без засобів для існування б) потрапила би до виправного закладу в) жила би з ненависним їй дядьком
- 86.** Голсуорсі, за визначенням Гумберта Гумберта, - ...
письменник
а) новатор б) мораліст в) закам'янілий

- 87.** Властивий лише Лоліті жест
а) потирання носа б) потирання ліктя в) потирання колінок
- 88.** Гумберт Гумберт називає "свою країну"
а) Німфія б) Ніобея в) Гумбрія
- 89.** Гумберт Гумберт каже, що його "свою країна" має колір:
а) ліловий і чорний б) рожевий і голубий в) синій і білий
- 90.** Гумберт Гумберт називає Лоліту
а) Сніговою Королевою б) Льодовою Принцесою в) Сплячою Красунею
- 91.** Лоліта найбільше любила фільми:
а) детективи б) з хепі-ендом в) музично-комедійні
- 92.** Лоліта найбільше читала літературу в жанрі
а) детектив б) коміксу в) любовного роману
- 93.** Гумберт Гумберт за рік подорожі витратив
а) понад 1 тисячу доларів б) понад 5 тисяч доларів в) понад 10 тисяч доларів
- 94.** Хто завершував "список Гастона"
а) Андре Жід б) Марсель Пруст в) Альбер Камю
- 95.** Скільки разів на добу Лоліта виконувала свої "обов'язки" з Гумбертом Гумбертом?
а) один б) два б) три
- 96.** Хто з однокласниць Лоліти намагався спокусити Гумберта Гумберта
а) Сібілла б) Мона в) Клара
- 97.** З однокласниць Лоліти найбільше відповідала критеріям німфетки
а) Єва Розан б) Мона Даль в) Ріта Фройзен
- 98.** В якій п'єсі грала Лоліта
а) "Зачаровані мисливці" б) "Зачаровані коханці" в) "Зачаровані мислителі"
- 99.** Отель, де вперше у ГГ і Лоліти була фізична близькість, називався
а) "Привал зачарованих мисливців" б) "Привал зачарованих коханців" в) "Привал зачарованих мислителів"
- 100.** Гумберт Гумберт грав із Гастоном у
а) крокет б) шахи в) шашки
- 101.** Автором п'єси "Зачаровані мисливці" був

а) Гастон б) Куїлті в) Костан

102. Гумберт Гумберт у пошуках Лоліти перевіряв готелів

а) 142 б) 242 в) 342

103. Продовжіть запис: П.О.Темкин...

а) Одеса, Техас б) Москва, Квебек в) Таврія, Росія

104. Що зробив Гумберт Гумберт з речами Лоліти

а) спалив б) віддав сусідським дітям в) відправив у дитячий

притулок

105. Гумберт Гумберт назвав свій вірш про Лоліту

а) шедевр закоханого б) шедевр божевільного в) шедевр збоченця

106. Гумберт Гумберт називає свою "природу" (сутність):

а) винятковою б) проклятою в) високою

107. Ріта за віком була

а) такою ж , як і Лоліта б) вдвічі старшою за Лоліту в) втричі

старшою за Лоліту

108. Еліот назвав травень

а) порочним б) ніжним в) жорстоким

109. Порівняно з Рітою Валерія була

а) Гегелем б) Бебелем в) Шлегелем

110. Порівняно з Рітою Шарлотта була

а) Гегелем б) Бебелем в) Шлегелем

111. Етюд Гумберта Гумберта про теорію часу мав назву:

а) "Кліо і Офелія" б) "Мімір і Мнемозина" в) "Мнемозина і

Терпсихора"

112. Що робив Гумберт Гумберт у Кантріпі

а) працював редактором наукового журналу б) викладав в університеті в) лікувався у психіатричній клініці

113. Єдиний мужчина, котрого любила Лоліта:

а) Гумберт Гумберт б) Куїлті в) Дік

114. Доповніть фразу "Он разбил мое сердце, а ты всего лишь разбил мою..."

а) жизнь б) молодость в) невинность

115. Гумберт Гумберт постійно асоціює Лоліту під час останньої зустрічі з

а) Джульеттою б) Кармен в) Мадонною

116. Для Гумберта Гумберта Лоліта була схожа на:

- а) "Сікстинську Мадонну" Рафаеля б) "Магдалину" Караваджо
- в) "Венеру" Боттічеллі

117. Доповніть фразу "Я был ... чудовищем"

- а) пятиногим б) ископаемым в) из преисподней

118. Гумберт Гумберт написав смертний вирок Куїлті у формі:

- а) діалогу б) віршованій в) інвективи

119. На останній сторінці нотаток Гумберта Гумберта міститься заповіт опублікувати їх

- а) після рішення суду б) після його смерті в) після смерті Лоліти

120. Мета нотаток Гумберта Гумберта

- а) виправдати себе б) наділити безсмертям Лоліту в) розділити безсмертя з Лолітою

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
ГРЕМА СВІФТА "ВОТЕРЛЕНД"**

1. Назва місцевості, де народився Томас Крік:
а) Тени; б) Мени; в) Фени.
2. Коли батько Тома ставив зазвичай верші на вугрів?
а) вдень; б) вночі; в) вранці.
3. Який талант був у батька?
а) майструвати по дереву; б) розповідати історії; в) вдало рибалити.
4. На березі якої річки розташовувався будинок Кріків?
а) Уза; б) Лім; в) Темза.
5. З чим уподібнюється заслонка в шлюзі?
а) муром; б) ешафотом; в) гільйотиною.
6. Чим займався батько Тома, окрім основної роботи?
а) сільським господарством; б) торгівля контрабандою;
в) незаконне полювання.
7. Куди впадає річка Лім?
а) в Темзу; б) в море; в) в Узу.
8. Де розташовані Фени?
а) на сході Англії; б) на півночі Англії; в) на заході Англії.
9. Назва книги над якою працював Томас Крік?
а) «Історія Кріків»; б) «Історія родини»; в) «Історія Фенів».
10. Хто був Томас Крік за фахом?
а) вчитель історії; б) вчитель географії; в) вчитель фізики.
11. Яка головна проблема Фенів?
а) посухи; б) дренаж; в) поганий ґрунт.
12. Який народ розпочав осушення Фенів?
а) англійці; б) німці; в) голандці.
13. Де воювали брати Кріки?
а) в Фландрії; б) в Німеччині; в) в Англії.
14. Яке поранення отримав Хенрі Крік?
а) в лікоть; б) в коліно ; в) в плече.
15. Яка була причина відставки Томаса Кріка?
а) вихід на пенсію; б) скорочення годин; в) алкоголізм.
16. Яка хронічна хвороба була в директора Льюїса?

- а) виразка; б) бронхіт; в) діабет.
- 17.** Що викладав директор Льюїс?
а) біологію і хімію; б) фізику і хімію; в) мову і літературу.
- 18.** Де померла Мері Крік?
а) вдома; б) в клініці душевнохворих; в) в лікарні для онкохворих.
- 19.** Кому належав труп, який Кріки знайшли в шлюзі?
а) Френку Парру; б) Фредді Парру; в) Джону Парру.
- 20.** Яке було хобі в Діка Кріка?
а) ремонтувати мотоцикл; б) рибалити; в) колекціонувати пляшки.
- 21.** Що знайшов в комиші Том Крік в дитинстві?
а) пачку від цигарок; б) пляшку від пива; в) пакет від чіпсів.
- 22.** Яке було дівоче прізвище Мері?
а) Аткинсон; б) Меткаф; в) Парр.
- 23.** Хто був батько Мері?
а) лікар; б) банкір; в) фермер.
- 24.** Де познайомились Том і Мері?
а) на річці; б) в потязі; в) в школі.
- 25.** Що не вмів робити Фредді Парр?
а) плавати; б) писати; в) їздити на мотоциклі.
- 26.** Чим займався Білл Клей?
а) контрабандою; б) браконьєрством; в) крав.
- 27.** З чого починали Аткинسونи?
а) паперової фабрики; б) сільського господарства; в) пивоварні.
- 28.** Чого не міг собі пробачити Томас Аткинсон?
а) зради дружини; б) травми дружини; в) розпаду родини.
- 29.** Хто першим з Аткинсонів почав варити пиво?
а) Вільям; б) Томас; в) Ернест.
- 30.** У чому Томас Аткинсон підозрював дружину?
а) у зраді; б) у брехні; в) у крадіжці.
- 31.** Який дар після травми отримала Сейра?
а) лікувати руками; б) бачити в темноті; в) бачити майбутнє.
- 32.** Чого найбільше боялась Сейра?
а) темноти; б) пожежі; в) смерті.
- 33.** Скільки років прожила Сейра?
а) 73; б) 83; в) 93.

- 34.** Яка була емблема Аткинсонів?
а) схрещені колоски; б) схрещені троянди; в) схрещені кухлі.
- 35.** Яка була погода в день поховання Сейри?
а) сонячна; б) морозна; в) дощова.
- 36.** Де похоронили Сейру?
а) біля дитини; б) біля батьків; в) біля чоловіка.
- 37.** Що розпочалось в місті після смерті Сейри?
а) чума; б) потоп; в) посуха.
- 38.** Яка була шкідлива звичка в Джека Парра?
а) цигарки; б) алкоголь; в) наркотики.
- 39.** Колір очей Мері Меткаф?
а) карі; б) блакитні; в) сірі.
- 40.** Скільки років тривало усамітнення Мері Меткаф?
а) 2; б) 1; в) 3.
- 41.** Колір волосся Мері?
а) чорне; б) каштанове; в) світле.
- 42.** Де працювала Мері в Лондоні?
а) в школі; б) в урядовій установі; в) в лікарні.
- 43.** Яка традиція була у Томаса і Мері по неділям?
а) прогулянки парком; б) візити в гості; в) поїздка до батьків.
- 44.** Яке було джерело натхнення у Тома?
а) дружина; б) учні; в) улюблена справа.
- 45.** Яка була порода собаки Кріків?
а) ротвейлер; б) ретривер; в) різеншнауцер.
- 46.** Що таке історія?
а) гора знань; б) гора вантажу; в) неосяжна гора.
- 47.** Яка звали собаку Тома?
а) Кадді; б) Падді; в) Тадді.
- 48.** Яка довжина в милях річки Узи?
а) 256; б) 156; в) 356.
- 49.** Що на санскриті означає Уза?
а) змія; б) вода; в) тягар.
- 50.** Що відповідав Хенрі Крік на прохання розказати про війну?
а) не пам'ятаю; б) не хочу; в) не буду.
- 51.** Чим зловживав директор Льюїс?
а) алкоголем; б) владою; в) таблетками.
- 52.** Де познайомились батьки Тома Кріка?

- а) в пабі; б) на вокзалі; в) в лікарні.
- 53.** Що сниться старшокласникам?
- а) війна; б) кінець світу; в) голодомор.
- 54.** Який був постійний сон Тома Кріка?
- а) крик жінки; б) кінець світу; в) смерть дружини.
- 55.** Хто нагадував Тому діда Ернеста Аткинсона?
- а) Льюїс; б) Прайс; в) Фредді.
- 56.** Кому належать слова: « Пояснення – це спосіб проходити повз факти»?
- а) Тому; б) Льюїсу; в) Прайсу.
- 57.** Що сталося з заводом Ернеста Аткинсона?
- а) згорів; б) продав; в) збанкрутував.
- 58.** Чим займався Йоганес Шмідт?
- а) дослідженням історії; б) дослідженням Англії; в) дослідженням риби.
- 59.** Скільки дітей було у Ернеста Аткинсона?
- а) син; б) донька; в) син і донька.
- 60.** Як звати матір Тома Кріка?
- а) Сейра; б) Мері; в) Хелен.
- 61.** Про що попереджав людей Ернест Аткинсон?
- а) кінець світу; б) війну; в) порятунок душі.
- 62.** Кого покохав Ернест Аткинсон?
- а) Мері; б) Марту; в) Хелен.
- 63.** Як Ернест Аткинсон називав майбутнього сина?
- а) месія; б) рятівник; в) завойовник.
- 64.** На чому були ініціали ЕРА?
- а) скрині; б) книзі; в) дверях.
- 65.** Як помер Ернест Аткинсон?
- а) повісився; б) втопився; в) застрілився.
- 66.** Що було у скрині Діка?
- а) пляшки з пивом; б) щоденник і листи; в) все разом.
- 67.** Як Ернест заповів назвати сина?
- а) Томас; б) Дік; в) Річард.
- 68.** Як Діку дістався мотоцикл?
- а) у спадок; б) купили батьки; в) завдяки власним заробіткам.
- 69.** Яка голова була у Діка?
- а) гарбузова; б) картопляна; в) бурякова.

- 70.** Хто, окрім Тома, займався освітою Діка?
а) репетитор; б) матір; в) Мері.
- 71.** Що Дік подарував Мері?
а) квітку; б) рибину; в) каблучку.
- 72.** Який запах був у Діка?
а) намулу; б) солі; в) цвилості.
- 73.** Марка мотоцикла Діка?
а) Chisetta; б) Velosetta; в) Maronetta.
- 74.** Хто був батьком ненародженої дитини Мері?
а) Том; б) Дік; в) Фредді.
- 75.** Де Мері вкрала дитину?
а) в лікарні; б) в супермаркеті; в) на вокзалі.
- 76.** Від чого померла Хелен Крік?
а) грипу; б) туберкульозу; в) серцевого нападу.
- 77.** Яка була погода в день смерті Хелен?
а) сонячна; б) шквальний вітер; в) дощ з блискавками.
- 78.** Дата смерті Хелен Крік?
а) 25.01.1937; б) 25.01.1938; в) 25.01.1943.
- 79.** Кого хотіла побачити Хелен перед смертю?
а) Хенрі; б) Тома; в) Діка.
- 80.** Що Хелен дала Діку?
а) медальйон; б) ключ; в) оберіг.
- 81.** Що Хенрі сказав дітям про смерть матері?
а) вона померла; б) вона зникла; в) вона пішла.
- 82.** Як Мері Меткаф хотіла позбутися дитини?
а) пила протизаплідні таблетки; б) високо стрибала; в) зробила в лікаря аборт.
- 83.** Хто була Марта Клей?
а) лікар; б) відьма; в) вчителька.
- 84.** Ким підробляла Марта Клей?
а) продавцем; б) прибиральницею; в) поштаркою.
- 85.** Який був запах в будинку Марти?
а) сморід; б) приємний лісовий аромат; в) нейральний.
- 86.** Яку роботу дала Тому Марта Клей?
а) носити воду; б) рубати дрова; в) оципувати качку.
- 87.** З ким напився в барі Том Крік?
а) з Прайсом; б) з Льюїсом; в) з Діком.

- 88.** Де виляв Том кров Мері?
а) в лісі; б) на болотах; в) в річку.
- 89.** Що заповіла Марта Тому після того як він виляє кров?
а) не вертатись на те місце; б) не оглядатись; в) забути все.
- 90.** Що замовив собі в Барі Прайс?
а) пиво; б) Криваву Мері; в) віскі.
- 91.** Яка засушена риба була у Діка?
а) вугор; б) щука; в) окунь.
- 92.** Чим Дік вдарив Фредді Парра?
а) палицею; б) кулаком; в) пляшкою.
- 93.** Хто був батьком Діка?
а) Ернест; б) Хенрі; в) Вільям.
- 94.** Хто читав Діку лист його діда?
а) Хенрі; б) Мері; в) Том.
- 95.** Який педагогічний стаж був у Тома Кріка?
а) 32 р.; б) 28 р.; в) 37 р.
- 96.** Як помер Дік?
а) втопився; б) від пневмонії; в) розбився на мотоциклі.
- 97.** Де працював Дік?
а) на СТО; б) на млині; в) на землечерпалці.
- 98.** Яка флегма була у Кріків?
а) водяна; б) земляна; в) повітряна.
- 99.** Назва установки на якій працював Дік?
а) Магнолія 2; б) Троянда 2; в) Нарцис 2.
- 100.** Що бачили в Узі первісні люди?
а) Бога; б) дар божий; в) засіб для існування.
- 101.** Найближчий родич історії, на думку Тома:
а) кіно; б) мистецтво; в) театр.
- 102.** Скільки років Мері в кінцевий момент події розповідання?
а) 50; б) 53; в) 55.
- 103.** Назва пива, що було у скрині Діка?
а) Гранд 51; б) Зелений ель; в) Коронація 1911.
- 104.** Яка була різниця у віці між Діком і Томом?
а) 3 р.; б) 2р.; в) 4р.
- 105.** Хто доглядав батька Тома перед смертю?
а) Мері; б) сусіди; в) Дік з Томом.
- 106.** Від чого помер Хенрі Крік?

а) від бронхопневмонії; б) від туберкульозу; в) від серцевого нападу.

107. Яка була особливість у зовнішності Діка, окрім голови?

а) великий ніс; б) великі очі; в) великі вії.

108. Що зробила Мері з подарованим Діком вугром?

а) випустила; б) принесла батьку; в) засушила.

109. В якому віці загинув Фредді Парр?

а) 13 р.; б) 16р.; в) 14р.

110. Книга якого автора заклала основу зацікавлення Томом Кріком історією?

а) Маккарті; б) Карлейла.; в) Карнегі.

111. Якою була "спецтема групи рівня А" в школі, де працює Том Крік?

а) велика французька революція.; б) перша світова війна; в) війна за незалежність в США.

112. Яке запитання робить людину людиною?

а) що; б) коли; в) чому.

113. Чим пахне від революціонерів?

а) свободою; б) смертю; в) кров'ю.

114. Де зберігався ключ від скрині Діка?

а) в пащі щуки; б) в плящі; в) в щілині підлоги.

115. В якій частині Лондона знаходиться школа, де працює Том?

а) північній; б) східній; в) західній.

116. На яку історичну постать схожий вчитель історії?

а) Наполеона; б) Івана Сусаніна; в) Геродота.

117. Чим лікується флегма?

а) спокоєм; б) водою; в) алкоголем.

118. Що сталося з братом Хенрі Кріка Джорджем?

а) загинув на полюванні; б) загинув під час першої світової; в) загинув під час другої світової.

119. Що означає слово дредноут у творі?

а) назва корабля; б) захисні дамби; в) дренажна система.

120. Скільки розділів має роман?

а) 51; б) 52; в) 50.

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
САЛМАНА РУШІДІ "ОПІВНІЧНІ ДІТИ".**

1. Дата народження Селіма Сіная:
а) 15 жовтня 1947; б) 15 серпня 1947; в) 15 травня 1947.
2. Що сталося з дідом Селіма під час молитви?
а) розбив носа; б) роздер чоло; в) пошкодив око.
3. Ім'я діда Селіма Сіная:
а) Ахмед; б) Абдула; в) Аадам.
4. Хто був за фахом дід Селіма Сіная?
а) лікар; б) ювелір; в) державний сужбовець.
5. Яким бізнесом займалася мати Аадама Азіза?
а) продаж сільгосппродукції; б) продаж шкіряних виробів; в) продаж ювелірних виробів.
6. В якій країні отримав освіту Аадам Азіз?
а) Німеччина; б) Англія; в) Франція.
7. Що, насамперед, кидалося людям у вічі під час знайомства з Аадамом Азізом?
а) великі вуха; б) великий ніс; в) великі очі.
8. Чим займався Тей?
а) сільським господарством; б) перевезенням людей на човні; в) перевезенням людей на велосипеді.
9. Яку фізичну ваду мав містер Гхані (батько Назім) ?
а) був сліпий; б) був глухий; в) був німий.
10. На що скаржилася Назім Гхані під час першої зустрічі з Аадамом Азізом?
а) головний біль; б) біль у попереку; в) біль в животі.
11. З якою історичною подією співпав день, коли Аадам вперше побачив Назім?
а) початок першої світової війни; б) кінець першої світової війни;
в) початок жовтневої революції.
12. Що перестав робити Тей?
а) митися; б) спілкуватися з людьми; в) займатись перевезеннями.
13. Що сталося з Ілсі Любін?
а) її вбили; б) втопилася; в) повісилась.

14. За яку сімейну реліквію насварили Селіма в дитинстві його дідусь і бабуся?

а) ювелірні вироби; б) простирадло; в) вазу.

15. Що означає ім'я Падма?

а) володарка лайна; б) володарка темряви; в) володарка снів.

16. Що порятувало Аадаму Азізу життя під час розстрілу людей?

а) гикавка; б) чхання; в) напад епілепсії.

17. Як називали Міана Абдуллу?

а) Орел; б) Сокіл; в) Колібрі.

18. Як називали Назім Азіз?

а) Преподобна Матінка; б) Велика Вдова; в) Мідна Мавпочка.

19. Яка була фраза-паразит у Назім?

а) ну-той-як-його; б) теє-то-як-його ; в) як-його-той.

20. Якого вчителя своїх дітей вигнав Аадам Азіз?

а) релігії; б) іноземних мов; в) географії.

21. Що перестала робити Назім після першої серйозної сварки з Аадамом?

а) спілкуватися з ним; б) доглядати за дітьми; в) готувати для нього їжу.

22. Що сталося з вбивцями Міана Абдулли?

а) покусали ядовиті змії; б) загризли собаки; в) були вбиті Надір Ханом.

23. Що перестала робити Назім після прихистку в їхньому домі Надір Хана?

а) розмовляти; б) митися; в) готувати їжу.

24. Яку материнську схильність успадкувала Алія (старша донька) ?

а) доглядати за всіма; б) накопичувати зайву вагу; в) вміння гарно готувати.

25. Який дар мала Назім Азіз?

а) пророкувати майбутнє; б) зцілювати рани; в) бачити чужі сни.

26. Які три слова були написані у записці Надір Хана для Мумтаз?

а) розлучаюся, розлучаюся, розлучаюся; б) я неодмінно повернусь; в) кохатиму тебе вічно.

27. Ким працював Ахмед Сінай на момент зустрічей з Алією?

- а) лікарем; б) військовим; в) продавець штучної шкіри.
- 28.** Яке було нове ім'я Мумтаз?
- а) Аміна; б) Алія; в) Індіра.
- 29.** Який недолік мав Ахмед Сінай?
- а) не вмів читати; б) не орієнтувався на місцевості; в) не мав потрібних для бізнесу зв'язків.
- 30.** Хто першим дізнався про те, що Аміна вагітна?
- а) Ахмед; б) його сестра; в) чужі люди.
- 31.** До кого відвів Аміну Ліфара Дас?
- а) лікаря; б) віщуна; в) заклинателя змій.
- 32.** Що сталося з складом Ахмеда Сіная?
- а) обікрали; б) згорів; в) конфіскували за борги.
- 33.** Якого кольору є Бог, на думку священника?
- а) білого; б) блакитного; в) сірого.
- 34.** Ким працювала Марія Перейра до зустрічі з Сінаями?
- а) нянькою; б) продавцем маринадів; в) акушеркою.
- 35.** З чим Селім постійно порівнює старого слугу Муса?
- а) бомбою; б) годинником; в) змією.
- 36.** Що снилося Аміні напередодні пологів?
- а) гниле м'ясо; б) огірки; в) липуча стрічка для мух.
- 37.** Яке волосся було у Вільяма Метволда?
- а) довге; б) коротке; в) був лисий.
- 38.** Що після пологів Аміні зробила Марія Перейра?
- а) поміняла бірки у дітей; б) зустрілася з коханим; в) розраховувалася з роботи.
- 39.** Що вручили Аміні через кілька днів після пологів?
- а) свідоцтво про народження дитини ; б) дитяче фото і газету; в) чек з грошовою винагородою.
- 40.** Що сталося з Ахмедом після звістки про народження сина?
- а) покалічив пальця; б) розбив носа; в) зламав руку.
- 41.** Незабутня деталь картини, що висіла над ліжком Селіма?
- а) капелюх рибалки; б) рука рибалки; в) палець рибалки.
- 42.** Яка була вада у Селіма, коли він був немовлям?
- а) не кричав; б) не плакав; в) не кліпав.
- 43.** Яке було ім'я у сина Ві Віллі Вінкі?
- а) Мустафа; б) Шива; в) Ахмед.
- 44.** Кого найбільше ненавидів лікар-гінеколог Нарлікар?

а) жінок; б) дітей; в) змії.

45. Чого ніколи не пробачив сину Ахмед Сінай?

а) чужої крові в його жилах; б) зламаного пальця; в) великого носа.

46. Яку шкідливу звичку мав Ахмед?

а) вживав алкоголь; б) куриє кальян; в) плювався на людях.

47. Як Аміна заробляла гроші?

а) робила ставки на іподромі; б) грала в лотерею; в) продавала ювелірні вироби.

48. Яку гру любляв в дитинстві Селім?

а) монополія; б) змії та драбини; в) люди та звірі.

49. За що звільнили Муссу-слугу?

а) крадіжку; б) розпускав плітки; в) вдарив Селіма.

50. На що в дитинстві захворів Селім?

а) туберкульоз; б) тиф; в) чума.

51. Завдяки чому Селім одужав від небезпечної хвороби в дитинстві?

а) зміїній отруті; б) відвару трав; в) козячому молоку.

52. Як називали люди сестру Селіма?

а) Бронзова Мавпочка; б) Срібна Мавпочка; в) Мідна Мавпочка.

53. Через що сестру Селіма називали Мавпочою?

а) волосся; б) обличчя; в) ніс.

54. Яка дивна звичка була в сестри Селіма?

а) підпалювати взуття; б) ловити змії; в) збирати ядовитих павуків.

55. За що однолітки дражнили Селіма?

а) великі вуха; б) великі очі; в) великий ніс.

56. Від чого постійно страждала Аміна?

а) мігрені; б) укусів москітів; в) бородавок.

57. Куди в дитинстві постійно ховався Селім?

а) в скриню від білизни; б) в багажник авто; в) собачу будку.

58. Який дар мав Селім?

а) зцілювати рани; б) віщувати майбутнє; в) телепатії.

59. Як звали дівчину в яку Селім закохався в дитинстві?

а) Еві Бернс; б) Марія Перейра; в) Парватті-відьма.

60. Чого Еві намагалася навчити Селіма?

а) плавати; б) кататися на велосипеді; в) кататися на скейті.

- 61.** Які з опівнічних дітей мали найбільші таланти?
а) народжені в перші секунди після опівночі; б) народжені опівночі; в) народжені в повний місяць за кілька секунд до опівночі.
- 62.** Скільки дітей, окрім Селіма, були опівнічними дітьми?
а) 381; б) 481; в) 581.
- 63.** До кого їхала на зустріч Аміна не підозрюючи, що її супроводжує Селім?
а) коханця; б) колишнього чоловіка; в) віщуна-хіроманта.
- 64.** Хто були Селім і Шіва за знаком зодіака?
а) козероги; б) стрільці; в) скорпіони.
- 65.** Хто з дітей найзавзятіше боровся з котячим нашестям?
а) Шіва; б) Еві; в) Селім.
- 66.** Що викликало котячу навалу?
а) нестача їжі; б) нестача води; в) плантація валеріани.
- 67.** Що зробив з Селімом вчитель географії Загалло?
а) вирвав жмут волосся; б) зламав пальця; в) розбив носа.
- 68.** Що сталося з Селімом на вечірці у школі?
а) розбив голову; б) травмував пальця; в) зламав руку.
- 69.** Хто забрав Селіма з лікарні?
а) батько і матір; б) дідусь та бабуся; в) дядько Ханіф і Марія Перейра.
- 70.** У що полюбляв грати Ханіф Азіз?
а) карти; б) нарди; в) шахи.
- 71.** Як гинули повії в Бомбеї упродовж певного періоду часу?
а) були отравлені; б) були зарізані; в) були задушені.
- 72.** Що зробив майор Сабарматі з коханцем дружини?
а) зарізав; б) застрелив; в) втопив.
- 73.** Що стало причиною смерті батька Цируса Великого?
а) апельсинова кісточка; б) мандаринова кісточка; в) лимонна кісточка.
- 74.** Хто з товаришів Селіма став Лордом Кхусро?
а) Шахид; б) Зафар; в) Цирус.
- 75.** Як помер дядько Халіф кінорежисер?
а) від невиліковної хвороби; б) покінчив життя самогубством; в) від серцевого нападу.
- 76.** Що означала відмова Пії від оплакування смерті чоловіка упродовж перших 20 днів?

а) ушанування його пам'яті ; б) її погане самопочуття ; в) відсутність почуттів до нього.

77. Про яку роботу для Пії мріяла Назім Азіз все життя?

а) викладачем на акторських курсах; б) працювати акушеркою; в) керувати бензозаправкою.

78. Кого побачив у сні Аадам Азіз?

а) Бога ; б) Тея; в) батьків.

79. Після якої події Селім опинився вдруге у вигнанні?

а) загибель діда; б) збанкрутування Ахмеда; в) сповідь Марії Перейри.

80. До якої країни переїхав Селім з родичами?

а) Індія; б) Пакистан; в) Бангладеш.

81. Домашній улюбленець генерала Зульфівара?

а) питон; б) кіт; в) собака .

82. На що хворів Зафар Зульфікар?

а) енурез ; б) косоокість; в) дальтонізм.

83. Яке ім'я отримала Мідна Мавпочка?

а) Мумтаз-акторка; б) Джаміля-співачка; в) Велика Вдова.

84. В зв'язку з чим Аміна з дітьми повернулася до Індії?

а) хвороба матері; б) оголошення військового стану; в) хвороба Ахмеда .

85. Після якої операції у Селіма обірвався зв'язок з дітьми?

а) на носі ; б) на очах ; в) на вухах.

86. Який новий дар отримав Селім після операції?

а) феноменальний зір; б) феноменальний слух; в) феноменальний нюх.

87. Що закопали на місці будівництва будинку Сінаїв в Пакистані?

а) хвіст корови; б) пуповину; в) глечик з монетами.

88. Що виготовляла фабрика, яку Ахмед Сінай купив в Пакистані?

а) папір; б) мило; в) рушники.

89. Над якою класифікацією працював Селім?

а) запахів; б) звуків; в) кольорів.

90. Як називали Пакистан?

а) Країна Глухих; б) Країна Чистих; в) Країна Святих.

- 91.** Яка подія призвела до повного занепаду справ Ахмеда Сіная?
а) війна; б) вагітність дружини; в) власна хвороба.
- 92.** Кого вбив Зафар Зульфікар?
а) батька; б) матір; в) брата.
- 93.** Яка хвороба остаточно підірвала здоров'я Ахмеда Сіная?
а) інсульт; б) тиф; в) туберкульоз.
- 94.** Марка мопеда Селіма?
а) Rover; б) Lambretta; в) Java.
- 95.** Як померла Назім Азіз?
а) від старості; б) від вибуху бомби; в) від невиліковної хвороби.
- 96.** Що постійно мав при собі Будда?
а) срібну ложечку; б) срібну плювальницю; в) срібну чашку.
- 97.** На що скаржився Будда-Селім?
а) головні болі; б) втрату нюху; в) втрату пам'яті.
- 98.** Як називали Будду його друзі?
а) людина-павук; б) людина-пес; в) людина-змія.
- 99.** Яке чуття втратили друзі Будди у джунглях?
а) нюх; б) зір; в) слух.
- 100.** Скільки місяців вони провели у джунглях?
а) 7; б) 6; в) 8.
- 101.** Хто врятував Будду від кулі снайпера?
а) Шахид; б) Айюб; в) Шива.
- 102.** Що означає ім'я Шахид?
а) святий; б) мученик; в) посланець небес.
- 103.** Хто нагадав Будді його справжнє ім'я?
а) Парватті-відьма; б) Марія Перейра; в) Джамілі-співачка.
- 104.** Що було написано на табличці біля будинку Мустафи Азіза?
а) Mr. Mustapha Aziz and Fly; б) Mr. Mustapha Aziz and Family; в) Property of Mr. Mustapha Aziz and Family.
- 105.** Скільки днів в Індії прийнято ходити в жалобі за померлим?
а) 9; б) 40; в) 365.
- 106.** Що сталося з Джамілі-співачкою.
а) загинула під час війни; б) пішла в монастир; в) вийшла заміж і переїхала в Бангладеш.
- 107.** Ровесником якої країни був Селім Сінай?
а) Індії; б) Пакистану; в) Бангладеш.

- 108.** Кого підтримували фокусники у своїх політичних уподобаннях?
а) лібералів; б) демократів; в) комуністів.
- 109.** Яке військове звання було у Шіви?
а) майор; б) полковник; в) генерал.
- 110.** Коли Шіва втрачав інтерес до жінки, яку кохав?
а) коли зустрічав гарнішу; б) після вагітності; в) коли бачив біля неї іншого чоловіка.
- 111.** Яке нове ім'я отримала Парватті після одруження?
а) Марія; б) Алія; в) Лейла.
- 112.** Чю дитину носила під серцем Парватті?
а) Шіви; б) Селіма; в) Мустафи.
- 113.** Скільки днів тривали пологи Парватті?
а) 3; б) 13; в) 8.
- 114.** Яка була реакція Селіма на появу сина?
а) сміх; б) сльози; в) радість.
- 115.** Що вражало людей у сині Селіма?
а) ніс; б) вуха; в) очі.
- 116.** Кого називали Великою Вдовою?
а) Назім Азіз; б) Марію Перейру; в) Індіру Ганді.
- 117.** Що втратив після арешту Селім?
а) талісман; б) плювальницю; в) зір.
- 118.** Кого найбільше боялась Велика Вдова?
а) чаклунів; б) революціонерів; в) опівнічних дітей.
- 119.** Хто виявився директором маринадної фабрики?
а) Марія-Перейра; б) Джамілі-співачка; в) Назім Азіз.
- 120.** Чому Картинка Сінгх, Селім та його син поїхали в Бомбей?
а) через зруйнування гетто фокусників; б) до родичів Селіма; в) на змагання.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ"
І ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
Е.Л. ДОКТОРОУ "РЕГТАЙМ"

1. Батько побудував будинок
а) 1900 б) 1902 в) 1905
2. Батько побудував будинок в місті
а) Нью-Рошелл б) Нью-Арк в) Нью-Касл
3. Президент США на поч 1900-х
а) Вудро Вільсон б) Макс Тернер в) Теді Рузвельт
4. На початку роману розповідь ведеться в наративній перспективі
а) "Малюка" б) "Малютки" в) Гарі Гудіні
5. Молодший Брат Матері домагався
а) Емми Голдман б) Сари Вудраф в) Евелін Несбут
6. На початку ХХ ст. по всій Америці гуляли "секс і ..."
а) "смерть" б) "наркотики" в) "жадібність"
7. У 1902 році всі газети Америки обговорювали смерть
а) Емми Голдман б) Гарі Гудіні в) Стенфорда Вайта
8. Вбивство Стенфорда Вайта вчинив чоловік
а) Евелін Несбут б) Емми Голдман в) Сари Вудраф
9. Яким чином Молодший Брат Матері був пов'язаний із Евелін Несбут
а) був її кузеном б) знав її з дитинства в) був у неї закоханий
10. Малюк був у зеніті "дитячої ..."
а) "мудрості" б) "наївності" в) "безпосередності"
11. Малюк мав великий інтерес до
а) Гарі Гудіні б) Джона Пірпонта Моргана в) Теді Рузвельта
12. Теперішній час події розповідання в романі
а) 1902 б) 1946 в) 1976
13. У Батька Малюка була репутація відомого
а) дослідника-любителя б) ловеласа в) спортсмена
14. Доповніть звернення Малюка до Гарі Гудіні: "Попередь ..."
а) "Ерц-герцога" б) "Моргана" в) "Рузвельта"
15. Корабель, на якому Батько відплив від американських берегів, мав назву
а) "Пірпонт" б) "Рузвельт" в) "Лузітанія"

16. З чим розминувся корабель Батько при виході у відкрите море
а) кораблем ловців перлин б) кораблем чорношкірих в) кораблем іммігрантів

17. Більшість іммігрантів на кораблі, з яким корабель розминувся Батько при виході у відкрите море були з

а) Італії і Східної Європи б) Китаю і Філіппін в) Куби і Гватемали

18. Найбільше презирство до іммігрантів виявляли

а) перші колоністи б) чиновники митниці в) ірландці у другому поколінні

19. У 3-му розділі розповідь (наративна перспектива) переходить до

а) "Малютки" б) "Мамки" в) "Тяті"

20. "Мамка" і "Тятя" належали до

а) ірландців у другому поколінні б) до євреїв-іммігрантів
в) нащадків південної аристократії

21. Тятя заробляв на життя

а) "бізнесом врознос" б) "заготовкою вторинної сировини"
в) "розливом пива у барі"

22. Хто врятував родину Малютки від голоду

а) Емма Голдман б) Евелін Несбут в) "Мамка"

23. На "ковдрі Людства" Рііса євреї були позначені

а) червоним кольором б) сірим кольором в) чорним кольором

24. За яку суму Евелін погодилася свідчити на користь Гаррі Кей

Фсоу

а) 200 тис. доларів б) 500 тис. доларів в) 1 мільйон доларів

25. У розділі 4-му згадується американський письменник

а) Марк Твен б) О'Генрі в) Теодор Драйзер

26. Справжнє прізвище Гарі Гудіні

а) Сем Фокс б) Еріх Вайс в) Макс Тернер

27. Прагнення Гудіні до досконалості у своїй справі

віддзеркалювало

а) "єврейську місію" б) "ірландський характер" в) американську мрію

28. Фройда супроводжував у подорожі Америкою

а) Юнг б) Адлер в) Рііс

29. Фройда в Новому Світі найбільше пригнічувало

а) нав'язливий сервіс б) постійний шум в) засилля чорношкірих

30. Під час прогулянки вулицями Нью-Йорка Фрейда найбільше зацікавило

а) "мистецтво архітектури" б) "мистецтво одягатися" в) "мистецтво силуета"

31. Хто зі "свити" Фрейда звернув увагу на Малютку

а) Юнг б) Адлер в) Ріс

32. Завершіть фразу Фрейда: "Америка – це

а) "мрія" б) "можливість" в) "помилка"

33. Для чого "Старий" прив'язував Малютку до себе

а) щоб не втекла б) щоб не вкрали в) щоб виховати посидючість

34. Евелін найбільше вразило у Малютці:

а) її краса б) її посидючість в) її розум

35. "Старому" (батькові Малютки) було

а) 32 роки б) 42 роки в) 52 роки

36. "Старий" вигнав дружину з дому, бо вона

а) не займалася вихованням доньки б) продавала себе в) постійно влаштовувала істерики

37. Скільки силуетів Евелін зробив Тятя

а) 20 б) 100 в) 120

38. Кого зустріла Евелін на зібранні анархістів і соціалістів

а) Емму Голдмен б) Еріха Вайса в) "Мамку"

39. Що було темою виступу Емми Гольдмен на зібранні анархістів і соціалістів

а) творчість Ібсена б) творчість Ібсена в) творчість Драйзера

40. Що шепотів Тятя після виступу Емми Голдмен

а) "життя моє не варте грощика" б) "життя моє обірветься без сповіді" в) "життя моє осквернене курвами"

41. Девіз Емми Гольдмен

а) "кохання і свобода порівну" б) "свобода слова і вибору" в) "шлюб – в'язниця"

42. Скільки років відбув у в'язниці Олександр Бергман

а) 12 б) 15 в) 18

43. Де віднайшли "коричневого бебі"

а) в горОді б) у клумбі в) на смітнику

44. Що прийшло в дім разом із негритянкою з дитиною

а) "відчуття життя" б) "протяг біди" в) "залежність від історії"

45. Експедицією на полюс керував

- а) комодор Пірі б) Метью Хенсон в) Олександр Бергман
- 46.** Арктичний деликатес -
а) лосось б) м'ясо котиків в) яйця
- 47.** Батько змушений був покинути експедицію, тому що
а) втратив зір б) обморозився в) втратив надію дійти до Полюсу
- 48.** Чим особливо вирізнявся президент Тафт
а) голосом б) вагою в) зростом
- 49.** Процес над Евелін Незбут створив першу в Америці
а) "секс-богиню" б) "зірку медіа" в) "втілену мрію"
- 50.** Евеліна Незбут після розлучення отримала
а) 25 тис. доларів б) 200 тис. доларів в) 500 тис. доларів
- 51.** Який капітал мав Тятя, покидаючи Нью-Йорк
а) 30 доларів б) 1 тис. доларів в) 25 тис. доларів
- 52.** Якого кольору очі Малютки запам'ятав Малюк
а) "чорні з вороним відливом" б) "зелені з прожилками карого"
в) "голубі з жовтими і зеленими плямами"
- 53.** Перше слово записане в тексті російською мовою:
а) бред б) вёрсты в) самовар
- 54.** Доповніть фразу "Рельси створювали плетиво роботящої..."
а) "ткалі" б) "звідниці" в) "цивілізації"
- 55.** У родичів постраждалого крота-прохідника були
а) "слов'янські обличчя" б) "італійські обличчя" в) "ірландські обличчя"
- 56.** Гудіні відправився до Європи на кораблі, який називався
а) "Сателіт" б) "Імператор" в) "Сіндбад"
- 57.** Скільки коштував аероплан, придбаний Гудіні
а) 1 тис. доларів б) 5 тис. доларів в) 10 тис. доларів
- 58.** Ерц-герцог Франц-Фердинанд привітав Гудіні з
а) винаходом аероплану б) винаходом радіо в) винаходом телеграфу
- 59.** Батько привіз з Північного полюса в подарунок Матері
а) вус морського котика б) шкіру білого ведмедя в) яйце пінгвіна
- 60.** Хто з рідних найбільше впливав на Малюка
а) Мама б) Батько в) Дідусь
- 61.** Чого боялася Мама в Малюкові
а) дивності б) серйозності в) грайливості
- 62.** Скільки годин на тиждень стояв за станком Тятя

- а) 40 б) 46 в) 56
- 63.** Тятя заробляв, працюючи за станком, менше
а) 6 доларів б) 10 доларів в) 16 доларів
- 64.** Страйкарі заводу, де працював Тятя, співали
а) Марсельєзу б) Інтернаціонал в) Хай живе Америка
- 65.** Малютці найбільше подобалося в тому, що робив Тятя,
а) дерев'яні іграшки б) рухомі картинки в) бісерне плетиво
- 66.** Хто врятував Тятю на потязі після побиття
а) пасажери б) кондуктори в) кочегари
- 67.** Тятя отримав за рухомі картинки з фігуристкою
а) 5 доларів б) 15 доларів в) 25 доларів
- 68.** Винахід Тяті з рухомими картинками назвали
а) "біжуче фото" б) "кіно-книжка" в) "силуети в русі"
- 69.** У романі "людина з соломинкою в роті" -
а) Генрі Форд б) Метью Хенсон в) Ерїх Вайс
- 70.** Особливість кабінету Джона Пірпонта Моргана полягала в тому, що в ньому були
а) скляні стіни б) мармурові панелі в) підвісні балки
- 71.** Доповніть фразу "Холод і ... необмеженого успіху"
а) морок б) страх в) спустошення
- 72.** Основна особливість зовнішності Джона Пірпонта Моргана
а) великі вуха б) великий ніс в) велике підборіддя
- 73.** Улюблений твір Джона Пірпонта Моргана
а) "Червона літера" б) "Емма" в) "Родима пляма"
- 74.** Джон Пірпонт Морган колекціонував
а) метеликів б) брошки в) стародавні рукописи
- 75.** Улюблена спортивна гра Батька
а) футбол б) бейсбол в) крикет
- 76.** Морган показав Форду:
а) рукопис Е.А. По б) манускрипт Розенкрейцерів в) першу карту Америки
- 77.** Морган запросив Форда в мандрівку
а) до Єгипту б) на Північний полюс в) до Китаю
- 78.** На автомобілі якої моделі Колхауз приїздив до будинку Батька й Матері
а) Мерседес Бенц б) Форд-Т в) Каділлак
- 79.** Колхауз приїздив у Нью-Рошелл із

а) Гарлема б) Нью-Арка в) Бронкса

80. Автор п'єси "Волл-Стріт Регг", яку грав Колхауз у будинку Батька і Матері

а) Френк Сінатра б) Скот Джаплін в) Пол Армстронг

81. Пожежники-волонтери звинувачували Колхауза в тому, що він

а) залицявся до білої жінки б) заблокував їм дорогу в) не привітався з ними

82. За якої умови Колхауз мав одружитися з Сарою

а) після того, як вона покине дім, де живе б) після того, як вибачиться перед ним в) після повернення авто

83. У чому звинувачували Сару внаслідок епізоду з віце-президентом

а) у замаху на його життя б) у спробі пограбування в) сексуальних домагань

84. Дідусь зламав собі таз внаслідок

а) "галопування на сходах" б) "весняного танцю" в) "пепебіжки через дорогу"

85. Людина, яка "винайшла 20 століття", - ...

а) Едісон б) Фройд в) Айнштайн

86. Що ілюстрував кожний новий трюк Гудіні після смерті матері

а) "тугу за нею" б) "байдужість до смерті" в) "інтерес до крайньої межі"

87. Під час останнього виступу Гудіні стався

а) інцидент із віце-президентом б) найбільше пограбування банку в) вибух на пожежній станції

88. Кого звинувачував Батько в тому, що сталося з їхньою родиною після появи там Сари

а) Колхауза б) Матір в) Малюка

89. Батько звинувачував Колхауза у

а) гордощах б) ревнощах в) расовій нетерпимості

90. Батько у Гарварді свого часу слухав лекції

а) Дж. Вашингтона б) В. Джеймса в) Т. Едісона

91. Поліція організувала оборону пожежних команд після свідчень

а) Батька б) Колхауза в) Сари

92. Колхауз підписував свої листи-попередження про атаки

а) "Президент" б) Справедливий в) Гнівний

93. Батько заради зближення з Малюком запропонував йому
а) новий велосипед б) поїздку на бейсбол в) відвідування Дісней-ленду

94. На думку Батька, у бейсболі за 20 років відбулися істотні зміни, і гра стала

а) грубою і вульгарною б) динамічною і видовищною в) нечесною і некоректною

95. М'яч, що вийшов із гри, піймав

а) Батько б) Малюк в) Колхауз

96. Родина Малюка після кризи з Колхаузом виїхала до

а) Атлантик-сіті б) Вірджинії в) Нью-Джерсі

97. Молодший Брат Матері після від'їзду родини

а) виїхав до Європи б) одружився з Евелін в) приєднався до Колхауза

98. Автор дізнався про участь Молодшого Брата Матері у терористичних атаках

а) з газет б) з листа Матері в) з його щоденника

99. У групі Колхауза було

а) 5 осіб б) 7 осіб в) 12 осіб

100. Колір плавального костюму Матері:

а) сріблястий б) ліловий в) чорний

101. Матері сподобалося в бароні Ашкеназі те, що він був

а) "заводний" б) "безучасний" в) "смішний"

102. Тятя став бароном, отримавши титул

а) за заслуги перед кіномистецтвом б) завдяки коханці в) за гроші

103. Малюк і Малютка були пов'язані між собою відчуттям

а) причетності до таємниці б) повноти життя в) неусвідомленого кохання

104. Батько дізнався про те, що Колхауз захопив бібліотеку Моргана, з

а) газет б) з листа від Колхауза в) від поліції

105. Морган в час нападу на бібліотеку був по дорозі

а) до Атлантик-сіті б) на Північний полюс в) до Єгипту

106. Одним із найцінніших артефактів у бібліотеці Моргана була

а) оригінал Конституції США б) Біблія Гуттенберга
в) давньоєгипетський папірус

107. "Великий Просвітник кольорового народу" –

а) Абрахам Лінкольн б) Букер Т. Вашингтон в) Семюел Джонсон

108. Коли Букер Т. Вашингтон увійшов у будівлю бібліотеки, першим він побачив

а) свого брата б) Колхауза в) Молодшого Брата Матері

109. Основний аргумент Букера Т. Вашингтона у зверненні до Колхауза полягав у тому, що той

а) музикант б) освічена людина в) його родич

110. Колхауз після розмови з Букером змінив вимоги у частині

а) автомобіля "Форд-Т" б) життя Конкліна в) посмертної долі Сари

111. Колхауз погодився на пропозиції поліції здатися за умови

а) випуску своїх соратників б) справедливого суду в) покарання тих, хто винен у смерті Сари

112. Як був покараний Конклін

а) відремонтував авто б) засуджений до 10 днів виправних робіт в) засуджений до трьох років ув'язнення

113. Як закінчилося життя Колхауза

а) був розстріляний б) був страчений на електричному стільці в) загинув у Мексиканській революції в)

114. Як закінчилося життя Молодшого Брата Матері

а) був розстріляний б) був страчений на електричному стільці в) загинув у Мексиканській революції

115. Як Морган вирішив увіковічити себе?

а) назвати бібліотеку своїм іменем б) побудувати станцію метро в) побудувати піраміду

116. Кого зустрів Морган біля піраміди Хеопса

а) "Молодшого Брата Матері" б) "Нью-Йоркських Гігантів" в) Генрі Форда

117. Кого в Америці найбільше схвилювала смерть ерц-герцога Фердинанда

а) Гарі Гудіні б) Молодшого Брата Матері в) Джона Пірпонта Моргана

118. Життя Батька закінчилося під час катастрофи із

а) "Британіком" б) "Лузітанії" в) "Квін Мері"

119. Тятя зробив "великі гроші" на

а) кінематографі б) торгівлі силуетами в) відкриття нафтородовищ

120. Тятя і Мати виховували

а) трьох дітей б) п'ятьох дітей в) сімох дітей

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПІЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
КЕН КІЗІ «НАД ГНІЗДОМ ЗОЗУЛІ»

1. Зі скількох частин складається роман?
а) Одна загальна частина б) Дві частини в) Чотири частини
2. Усі гадають, що Вождь:
а) глухонімий б) не сповна розуму в) колишній в'язень
3. Вкажіть всі імена головної сестри:
а) Міс Рекет, Міс Пілбоу, Старша Сестра б) Старша Сестра, Міс Гнуссен, Міс Рекет в) Міс Пілбоу, Міс Гнуссен, Старша Сестра
4. Якого кольору нігті і губи у Старшої Сестри?
а) червоні б) помаранчеві в) брунатні
5. У якому місті відбуваються події роману?
а) Портленд б) Сейлем в) Вашингтон
6. У який день тижня розпочинаються події твору?
а) понеділок б) вівторок в) середа
7. Як називалась місцевість, яку згадував Вождь Бромден?
а) Квінсі б) Делз в) Юкон
8. Колумбія –
а) країна, куди мріє потрапити Макмерфі б) штат, звідкіля родом Старша Сестра в) річка, на якій пройшло дитинство Вождя Бромдена
9. ДПЛ – це:
а) Друга Профілактична Лікарня б) До Прийому Ліків в) Диявольське Постсиндромне Лайно
10. У хроніків були сині голови від:
а) нестачі крові б) надміру ліків в) недосипу
11. В яку гру любили грати пацієнти?
а) Монополію б) Нарди в) Економіст
12. Назвіть особливу ознаку зовнішності Макмерфі:
а) різного кольору очі б) руді бакенбарди в) татуювання на чолі
13. До того, як потрапити до лікарні, Макмерфі перебував у:
а) Портлендській колонії суворого режиму б) Пендлтонській трудовій колонії в) Сейлемському СІЗО
14. Від чого категорично відмовлявся Макмерфі у перший день перебування в лікарні?

а) Від сніданку б) Від душу в) Від сну

15. Обличчя Макмерфі прикрашали шрами:

а) На чолі і носі б) На шиї в) На носі і вилиці

16. Особливість ходи Макмерфі:

а) перевальцем б) ведмежа косолапість в) на шпиньках

17. Біллі Бібіт належав до ... пацієнтів:

а) "гострих" б) "хроніків" в) "овочів"

18. Як називав Раклі "чорних хлопців":

а) "південна наволоч" б) "кляті смолюки" в) "африканська нечисть"

19. Виберіть правильний опис «гострих» пацієнтів:

а) Багато ходять, розказують жарти та шпигують один за одним б) Лежачі, мало розмовляють, недружелюбні в) Безнадійні, мало пересуваються, шпигують один за одним.

20. У минулі часи Вождь Бромден був:

а) баскетболістом б) кіноактором в) військовим

21. За словами персоналу, «хроніки» потрапили до лікарні:

а) Примусово б) Незаконно в) Добровільно

22. Метою Комбінату, на думку Вождя Бромдена, є:

а) запроторити всіх до лікарні б) впорядкувати весь зовнішній світ

в) перетворити всіх на "хроніків"

23. «Хроніки» поділялися на:

а) Овочі та фрукти б) Овочі і корінні в) Корінні та листові

24. "Чорні хлопці" називали кімнату, де умертвляли мозок:

а) Шок-шоп б) Шок-рум в) Шоу-шоп

25. Полковник Маттерсон:

а) Наймолодший «хронік» б) Найстарший «хронік»

в) Найавторитетніший «хронік»

26. На маленькій бронзовій дощечці, яка висіла по центру між "гострими" і "хроніками", було написано:

а) «Вітаємо, що у вашому відділенні найменша кількість персоналу, у порівнянні з іншими відділеннями лікарні» б) «Вітаємо, що у вашому відділенні найменша кількість пацієнтів, у порівнянні з іншими відділеннями лікарні» в) «Вітаємо, що у вашому відділенні найчистіше, у порівнянні з іншими відділеннями лікарні»

27. Яку посаду займав Гардинг?

а) Президент Комбінату б) Президент ради пацієнтів в)

Представник «гострих»

- 28.** Якого кольору були костюми санітарів?
а) Жовті б) Сині в) Білі
- 29.** Для якої категорії пацієнтів їжу пережовували 32 рази в сталевій машині на кухні?
а) Для гострих б) Для хроніків в) Для овочів
- 30.** Що відбувалось о 8 годині ранку згідно з розкладом дня?
а) прийом ліків б) перший прийом їжі в) застосування катетерів
- 31.** Що несла з собою на зібрання Старша Сестра?
а) Чай та печиво б) Медичні картки пацієнтів в) Амбарну книгу та корзину з нотатками
- 32.** Старий Пете Банчіні вигукував, що він втомився:
а) Щовечора, після прийому ліків б) Кожного разу, коли у відділенні з'являлася нова людина в) Після процедур
- 33.** Старша Сестра називала Рендла Макмерфі:
а) Містер Макморфі б) Містер Макмері в) Містер Макмарі
- 34.** Рендлу Макмерфі: а) 35 років б) 45 років в) 55 років
- 35.** Перший, кого побачив Макмерфі у лікарні, був:
а) Старша Сестра б) Біллі Бібіт в) Вождь Бромден
- 36.** Скільки разів був одружений Рендл Макмерфі:
а) 0 б) 1 в) 2
- 37.** За що був арештований Рендл Макмерфі?
а) За крадіжку б) За згвалтування в) За вбивство
- 38.** Яким чином Макмерфі змусив Старшу Сестру вимовляти його прізвище правильно?
а) Розповів історію свого дядька Хеллехена б) Змусив Старшу Сестру повторити прізвище 20 разів в) Розповів історія походження прізвища
- 39.** Макмерфі намагався довести лікарю, що :
а) Що він не божевільний б) Що він божевільний в) Що він спецагент у відділенні
- 40.** Перше правило зібрань у лікарні:
а) Пацієнтам не можна розмовляти б) Пацієнтам не можна вставати в) Пацієнтам не можна їсти
- 41.** Як Макмерфі називав зібрання?
а) «Прийом психіатра» б) «Кури і курник» в) «Общипай живцем»
- 42.** З ким Гардинг порівнював Лікаря Спайвея?
а) з маленьким кроликом б) з дорослим півнем в) зі злим собакою

- 43.** Гардинг уважав пацієнтів жертвами
а) Монархії б) Патріархату в) Матріархату
- 44.** Хто був супервайзером відділення?
а) Близька подруга міс Рекет б) Двоюрідна сестра міс Рекет в) Матір міс Реткет
- 45.** Макмерфі порівнював відділення з:
а) в'язницею б) китайським концтабором в) дитячим садком
- 46.** Дія електрошокової терапії:
а) Тимчасова непритомність, часткова втрата пам'яті б) Снодійне, електричне крісло, диба для тортур в) Загальний наркоз для проведення операції на мозок
- 47.** Допомогу якого розміру отримували пацієнти в місяць?
а) Дві-три сотні б) Три-чотири сотні в) Дві-три тисячі
- 48.** Якого кольору волосся Макмерфі:
а) Блонд б) Руде в) Каштанове
- 49.** Що трапилося у відділенні в Різдвяну ніч?
а) Чорні хлопці влаштували пиятику б) У відділення ввірвався товстун з бородою і червоним носом в) Зник Гардинг
- 50.** Гардинг порівнював звуки радіо з:
а) звуками водоспаду б) каплями води в раковині в) звуками перфоратора
- 51.** Якого типу сумка була в Старшої Медсестри:
а) шкіряна б) плетена в) на зав'язках
- 52.** Макмерфі називає себе:
а) пройдисвітом б) абиздохом в) обходисвітом
- 53.** Улюблене звертання Макмерфі до інших людей:
а) братан б) чувак в) старий
- 54.** Якого зросту Вождь Бромден:
а) 190 см б) 200 см в) 210см
- 55.** Татуювання на звороті долоні Макферфі:
а) русалка б) глобус в) якір
- 56.** До якого типу людей відносить Макмерфі Старша Сестра:
а) маніпулятор б) провокатор в) заклятий
- 57.** О котрій годині в лікарні виключали світло?
а) Світло було включене цілодобово б) О пів на десяту в) Об одинадцятій годині
- 58.** Чого злякалася міс Пілбоу?

а) крику Пете Банчіні про те, що він втомився б) шраму на обличчі Макмерфі в) посмішки Макмерфі

59. Для чого Вождю давали червону пігулку?

а) Для надміцного сну, щоб він не бачив, що роблять з іншими пацієнтами вночі б) Для надміцного сну, адже він страждав від безсоння в) Для надміцного сну, щоб він не ходив відділенням в проявах лунатизму

60. Що Макмерфі робив у вбиральні:

а) Танцював б) Малював на дзеркалах в) Співав

61. Чим Макмерфі почистив зуби? а) Содою б) Стружкою з мила в) знайшов зубну пасту

62. Макмерфі вважав після випадку з піжамою, коли Старша Сестра побачила його лише в полотенці на стегнах, що Старша Сестра

а) буде суворіше до нього ставитися б) дасть всім послаблення в) не приходитиме так рано

63. Макмерфі призначив побачення:

а) Одній з молодих медсестер б) Старшій Сестрі в) Працівниці кухні

64. Чорний хлопець не дозволив Макмерфі вийти з їдальні тому, що

а) за правилами всі пацієнти повинні виходити разом о 7.30 б) Макмерфі не прибрав після себе в) пацієнти ще не отримали пігулки

65. Як вирішилися три парі, за якими Макмерфі мав влучити шматком масла в центр годинника в їдальні?

а) Він виграв б) Він програв в) Чорні хлопці присікли ці парі

66. Що спільного було в Макмерфі та доктора Спайвея?

а) Вони навчались в одній школі б) Вони навчались в одному університеті в) Вони працювали на одній фабриці

67. Яким описував Вождь Макмерфі у відношенні до медсестер та персоналу?

а) Хамовитим б) Ввічливим в) Скромним

68. Одного разу Макмерфі розізлився на «гострих» за:

а) їхню смиренність перед міс Рекет б) За їхню непокору міс Рекет в) смиренність перед персоналом

69. Макмерфі обіцяв, що коли його і Чесвіка виженуть із відділення, він:

а) Визволить усіх пацієнтів б) доб'ється звільнення Старшої Сестри в) заб'є двері ззовні цвяхами

70. Упродовж усього життя до Вождя ставилися як до

а) божевільного б) чужого в) глухого

71. Вождь старався не занурюватися в туман:

а) Від страху загубитися та опинитися перед дверима шокового шалману б) Від страху зайти на заборонену територію в) Тому, що туман був отруйним

72. Макмерфі домагався перенести години перегляду ТБ заради:

а) футбольного матчу б) бейсбольного матчу в) боксу

73. Чий голос був 21-м у голосуванні за зміну розпорядку?

а) Джорджа б) Раклі в) Вождя

74. З ким порівнювали Макмерфі на зборах лікарів?

а) З Цезарем, Одісеєм, Олександром Македонським б) З Наполеоном, Чингізханом, Аттілою в) З Соломоном, Султаном, Зевсом

75. Лікарі задля виправлення Макмерфі пропонували:

а) відпустити його додому б) відправити в буйне відділення в) залишити в загальному відділенні

76. Старша Сестра задля «виправлення» Макмерфі запропонувала:

а) відпустити його додому б) відправити в буйне відділення в) залишити в загальному відділенні

77. Чим займалися пацієнти в обідній час (час прибирань), коли по телебаченні транслювалися матчі?

а) Сиділи перед сірим екраном телевізора б) Вмовляли міс Рекет ввімкнути струм в) Мовчки прибирали

78. Що побачив Вождь однієї ночі перед вікном?

а) Макмерфі, який втікав з відділення б) Собаку-дворнягу в) Автомобіль

79. Чим, на думку міс Гнуссен, пацієнтам загрожувало усамітнення?

а) Вони могли втекти з комбінату б) Відчуженням в) Безпорадністю

80. На які процедури відправляють пацієнтів по середах?

а) Масаж б) Грязеві ванни в) Басейн

81. В чому вбачав перевагу тюрми над лікарнею рятівник?

а) В тюрмі ти здоровий б) В тюрмі ти точно знаєш термін, через який тебе випустять в) В тюрмі смачніше готують

- 82.** Хто прийшов у відділення навідати Гардинга?
а) Сестра Зоя б) Дружина Немезіда в) Дружина Віра
- 83.** Як імітував Гардинг записування слів Макмерфі?
а) Він взяв серветку і ложку б) Взяв листок і ложку в) Взяв серветку і олівець
- 84.** В яких випадках, за словами Гардинга, використовують електрошок та лоботомію?
а) Коли пацієнт безпомічний б) Коли інші засоби не допомагають в) Коли потрібно використати найменш шкідливий засіб
- 85.** Макмерфі не міг повірити в те, що:
а) більшість пацієнтів невиліковні б) більшість пацієнтів ніколи не вийдуть з лікарні в) більшість пацієнтів у відділенні добровільно
- 86.** Який вихід вбачала старша сестра для підтримки дисципліни?
а) Заборонити пацієнтам палити б) Відібрати у пацієнтів якийсь привілей в) Дозволити їм не точно дотримуватися графіку
- 87.** По закінченні баскетбольного сезону, чим подумував зайнятися Макмерфі?
а) Полюванням б) Картами в) Риболовлю
- 88.** За чим застав Макмерфі санітара Гівера під ліжком Вожака?
а) Санітар замітав б) санітар збирав жувальні гумки в) санітар збирав павутину
- 89.** Макмерфі пообіцяв Вождю:
а) Зробити його знову великим б) Взяти на риболовлю за 10 доларів в) Знайти йому кохану
- 90.** Вождь був записаний на риболовлю під номером:
а) сім б) вісім в) дев'ять
- 91.** Макмерфі навчав Біллі Боббіта:
а) грати в баскетбол б) танцювати в) вудити рибу
- 92.** Старша Сестра намагалась дискредитувати Макмерфі перед пацієнтами тим, що він хоче
а) заробити на них б) натравити їх один на одного в) використати їх для втечі
- 93.** Хто, крім Вождя, вірив у Макмерфі після дискредитації:
а) Гаринг б) Фредриксон в) Біллі Боббіт
- 94.** Хто дав Макмерфі корисні уроки з риболовлі :
а) Біллі Боббіт б) Гардинг в) Джордж Рукомийник

- 95.** Дівчину, яка приїхала у відділення до Макмерфі, звали:
а) Кенді б) Сенді в) Сандра
- 96.** Як відреагував Доктор Спайвей, коли дізнався, що пацієнти зібрались на риболовлю?
а) Заборонив їм їхати б) Зробив вигляд, що нічого не чув, щоб старша сестра не злилась в) Вирішив поїхати з ними
- 97.** Через що всі зустрічні здогадувалися, що в машинах пацієнти з психіатричної лікарні?
а) Всі знали доктора Спайвея б) На чоловіках були зелені уніформи в) Макмерфі мав на собі кепку з назвою лікарні
- 98.** Яку організацію пропонував заснувати Гардинг?
а) Національна Асоціація Душевнохворих б) Міжнародний Комітет Захисту Душевнохворих в) Національне Об'єднання Психіатричних Лікарень
- 99.** Яке ім'я було у катера, який винайняв МакМерфі?
а) Сокіл б) Жайворонок в) Орел
- 100.** Як звали власника магазину «Морське обслуговування»
а) Генерал Блок б) Капітан Морт в) Капітан Блок
- 101.** Яку рибу зловив Доктор?
а) Невеликого сома б) Акулу в) Величезного палтуса
- 102.** У чому Старша Сестра звинувачувала Макмерфі на зборах перед пацієнтами?
а) Що він обманює всіх б) Що він наживається на всіх в) Що він злодій
- 103.** Макмерфі попросив у медсестри ліки для:
а) Біллі б) Гардинга в) Бромдена
- 104.** Коли саме Макмерфі збирався віддати вітаміни?
а) під ранок б) вночі в) в обід
- 105.** Медсестра так задивилась на Макмерфі, що:
а) вилила воду на ногу б) висипала вітаміни в) розбила банку
- 106.** Біллі найбільше соромився:
а) недосконалого тіла б) маминих обіймів в) діагнозу
- 107.** Мати Біллі вважала дурницями розмови на тему:
а) про майбутню дружину б) про друзів в) про роботу
- 108.** Скільки років було Біллі?
а) 28 б) 31 в) 33
- 109.** Мати Біллі вважала, що її син має багато часу, адже:

- а) він молодий б) він здоровий в) у нього все життя попереду
- 110.** Як дівчата потрапили в лікарню?
а) Через чорний хід б) через вікно в) через центральний вхід
- 111.** Сканлон знайшов у папці на посту:
а) Табель б) історію хвороби в) заключення
- 112.** Макмерфі і Теркл витягли з холодильника:
а) пляшку вишневої рідини б) спирт в) сироп
- 113.** Чим почала шантажувати медсестра Біллі?
а) розповідь головному лікареві б) переведе в іншу лікарню в)
розповідь мамі
- 114.** Як Старша Сестра позбулася Макмерфі?
а) Написала заяву в поліцію б) Відправила на сеанс лоботомії в)
Відправила на сеанс електрошоку
- 115.** Яка доля спіткала Біллі Боббіта?
а) утік з дівчиною б) залишився доживати у відділенні в) убитий
- 116.** Загибель Макмерфі передбачив:
а) Сенді б) Вождь в) Гардинг
- 117.** Яка доля спіткала Вождя Бромдена?
а) залишився у відділенні працювати санітаром б) утік в) наклав на
себе руки
- 118.** Хто планував повернути в Колумбію перед тим, як поїхати
до Канади?
а) Біллі б) Макмерфі в) Вождь Бромден
- 119.** Який урок зробили для себе пацієнти на прикладі життя
Макмерфі?
а) Що не потрібно чинити спротив б) Що потрібно завжди
намагатися «вливатися» в колектив в) Що потрібно бути вільними,
сміливими та радіти життю
- 120.** Друге значення англійського слова *ciscoo* окрім «зозуля»:
а) Божевільний б) Свободолюбивий в) Метрвий

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
МАЙКЛА КАННІГЕМА "ГОДИНИ "

1. Фрагментами з яких творів є епіграфи до роману:
а) Х.Л. Борхес «Інший тигр»; б) В. Вулф «Місіс Даллоуей»; в) С. де Бовуар «Друга стаття».
2. На що схожий камінь, який Вірджінія Вулф кладе в кишеню:
а) череп поросяти; б) череп вівці; в) череп собаки.
3. У куртці якого кольору був одягнений рибалка, якого помічає Вірджінія Вулф:
а) червону; б) жовту; в) зелену.
4. Якого кольору була вода в річці в момент самогубства Вірджінія Вулф:
а) червона; б) жовта; в) зелена.
5. Вкажіть вік Клариси Воган:
а) 42 б) 47 в) 52.
6. Хто став називати Кларису «місіс Даллоуей»:
а) Річард б) Луї в) Волш.
7. Коли відбувається дія в Нью-Йоркському сюжеті роману:
а) березень б) червень в) жовтень.
8. Де відбувається події сюжетної лінії роману, пов'язаної з Лорою Браун:
а) Чикаго б) Сан-Франціско в) Лос-Анджелес
9. Які імена літ. персонажів пропонувалися Кларисі на вибір:
а) Урсула Брангвен б) Ізабелла Арчер в) Анна Кареніна
10. На думку Річарда, Кларисі призначено «чаровать и ...»:
а) радовать б) процветать в) влюблять
11. «Красота – шлюха, я предпочитаю ...»:
а) добро б) истину в) деньги
12. У якому роді літератури працює Річард:
а) лірика б) драма в) проза
13. Що не подобається Кларисі Воган:
а) надмірна впорядкованість б) надмірна чуттєвість в) надмірна ввічливість
14. На кого схожа Джулія уві сні:
а) на кролика б) на кішку в) на богиню

15. Який поцілунок постійно пригадується Кларисі Воган:
а) із Саллі б) із Луї в) із Річардом
16. У якому віці Лора Браун знайомиться з Кларисою:
а) близько 40 б) близько 60 в) близько 80
17. Хто був головною героїнею Річардової творчості:
а) Клариса б) Саллі в) Лора
18. Вставте потрібне слово у фразу: «малочисленна групука ?..., упрямо продовжують інтересуватися поезією»:
а) чудаков б) естетов в) фанатов
19. Що сталося з чоловіком Лори Браун:
а) загинув в аварії б) помер від раку печінки в) втопився
20. Що сталося з донькою Лори Браун:
а) загинула в аварії б) померла від раку печінки в) втопилася
21. Що приготувала Клариса спеціально для Річарда на вечірку:
а) трикутнички смажених баклажанів б) салат з овечого сиру і грецьких горіхів в) крабовий салат
22. Що, на думку Клариси, відчував Річард в момент самогубства:
а) біль б) ідею болю в) страх
23. На кого схожий Річард перед самогубством:
а) на старого б) на хлопчика в) паркову статую
24. В момент перед самогубством Річарда Кларисі здається,
а) що все відбувається як у кіно б) наче це спогад в) що це матеріалізована метафора безглуздя
25. Що, на думку Клариси, якнайкраще дається нам у житті:
а) «час там, час тут» б) «погляд коханої людини» в) «посмішка випадкового зустрічного»
26. Жінка з роману Річарда - :
а) Клариса б) Лора в) Саллі
27. Ким працювала Лора після того, як покинула родину:
а) бібліотекарем б) викладачем в) вихователем
28. Лора Браун, на думку Клариси:
а) палач б) жертва в) муза
29. Яку пташину принесли діти Ванесси:
а) шпака б) дрозда в) горобчика
30. Чому героїня роману, який пише ВВ, не помре з власного бажання:

а) надто любить життя б) не зможе подолати страх в) буде надто відповідальною за близьких

31. Поцілувавши Ванессу, Вірджінія відчула це як знак кохання – «складного і...»:

а) ненаситного б) древнього в) нез'ясовного

32. Що буде супроводжувати героїню роману, який пише ВВ, упродовж всього життя:

а) поцілунок подруги б) поцілунок батька в) поцілунок сестри

33. Чому Лору охоплює лють після привітання чоловіка з днем народження:

а) той невдало загасив свічки на торті б) той спіткнувся об килим в) той не подякував синові

34. Як чувається Лора в будинку Дена:

а) як у пастці б) як у акваріумі в) як у монастирі

35. Чим для Лори пахне від Дена:

а) Old Spice б) потом в) шкірою туфель

36. Чим здається для Лори Браун її життя:

а) сяючим засніженим полем б) сонячним літнім днем в) ясною зоряною ніччю

37. Якого ефекту набуває сонячне світло в кімнаті Річарда в останній прихід Клариси:

а) безшумного вибуху б) спалаху петарди в) люстри в танцювальній залі

38. На кого схожий Річард в момент перед самогубством:

а) на старого б) на хлопчика в) на рибу

39. Як було розмальовано халат Річарда:

а) вогнедихаючими драконами б) ракетами с палаючими хвостами в) спалахуючими зірками

40. Яку деталь відзначає Клариса в момент самогубства Річарда:

а) його картатий халат б) його повстяні туфлі в) його голий череп

41. Чому Клариса не стала цілувати Річарда в губи в останній день його життя:

а) боялась за його здоров'я б) боялась за своє здоров'я в) це було їй неприємно

42. Де відбулося справжнє прощання Клариси і Річарда:

а) у їх постійній кавярні б) на розі вулиці в) на вокзалі

43. Які образи з роману ВВ встають перед внутрішнім зором Лори:

а) людина в авто б) аероплан в) квіти місіс деллоуей

44. Якого кольору був манікюр Лори Браун:

а) коралловий б) червоний в) малиновий

45. В який момент Лора усвідомлює, що давно мріє про смерть:

а) в авто по дорозі з дому б) в готелі в) перед гаражем місіс летч

46. Що найбільше схвилювало Лору Браун упродовж її дня :

а) торт б) поцілунок в) відвідування готелю

47. Якою була любов Річарда до матері:

а) щиро-відданою б) болісною в) суперечливою

48. Яким був запах сина для Лори:

а) чистоти б) клопів в) маминого тіста

49. Як дивиться Річі на маму:

а) з жадністю б) з обожненням в) з ніжністю

50. Скільки браслетів було на руці Лори Браун:

а) два б) три в) чотири

51. Для маленького Річі світ без мами:

а) порожній б) темний в) не існує

52. Чому Річі постійно спостерігає за мамою:

а) намагається розгадати її таємницю б) хоче, щоб вона постійно була в його присутності в) намагається піймати її на обмані

53. Скільки коштувала сорочка, яку мав намір придбати Уолтер для Евана:

а) 100 доларів б) 200 доларів в) 300 доларів

54. Хто такий Уолтер Харді:

а) напіввідомий романіст б) впливовий продюсер в) славетний тенісист

55. Яку сорочку мав намір придбати Уолтер для Евана:

а) голубу б) чорну в) рожеву

56. Що нагадувала на дотик, яку мав намір придбати Уолтер для Евана:

а) крокодилову шкіру б) людську шкіру в) шкію антилопи

57. Професія Саллі:

а) продюсер б) акторка в) письменниця

58. Які квіти купує Саллі для Клариси:

а) червоні фрезії б) жовті троянди в) оранжеві тюльпани

59. Хто такий Олівер Сент-Ів:

а) співак б) режисер в) актор

60. Який запах дратує місіс Вулф:

а) підгорілої цибулі б) розлитого вина в) вареної яловичини

61. Яким словом називає місіс Вулф все те, що забирає з життя

життя:

а) смерть б) байдужість в) диявол

62. Вставте потрібне слово у фразу місіс Вулф «До чого все-таки ... мужчини, думаєт она»:

а) сентиментальны б) смешны в) хрупки

63. Джулія видається Кларисі втіленням :

а) материнського начала б) підліткової грубості в) людини без ідеалів

64. Скільки років Джулії:

а) 15 б) 17 в) 19

65. За що Джулія зневажає матір:

а) за зв'язок із Саллі б) за ставлення до Річарда в) за те, що позбавила її батька

66. Як Клариса характеризує Мері Кралл :

а) праведна б) безстрашна в) безкомпромісна

67. До якої категорії відносить Мері Кралл Кларису:

а) лицемірна буржуйка б) лесбійка старої школи в) самозакохана гордячка

68. У чому причина відчаю Мері Кралл:

а) Джулія її не любить б) Джулією володіє матір в) Джулія гетеросексуалка

69. На що схожа пташка, яку намагаються врятувати діти

Ванесси:

а) на прикрасу до шляпки б) на смертне ложе в) на розквітлий піон

70. Про що думає місіс Вулф під час чаювання з Ванессою:

а) про свою смерть б) про свій роман в) про своє життя-поразку

71. Який вигляд має Неллі:

а) старої діви б) роздратованої кішки в) поневоленої амазонки

72. Що дає Вірджинії відчуття щастя:

а) весняний день б) поцілунок ванесси в) спостереження за дітьми ванесси

73. Яке відчуття переживає Лора в машині:

а) жінки, яка нарешті звільнилася від пут б) жінки, яку очікує велике майбутнє в) жінки, якій сниться, що вона їде в машині

74. Чому Лора поїхала з дому в день народження чоловіка:

а) на неї напав «панічний страх» б) відчула «потребу усамітнення»
в) щоб звільнитися від «влади поцілунка»

75. За версією Лори, кохання – це завжди:

а) мука б) таємниця в) влада над іншим

76. Що найбільше мучить Лору, коли вона відїжджає з дому:

а) недосконалий торт б) плач сина в) не привітала як слід чоловіка

77. Що детально (на 50 сторінках) описано в романі Річарда:

а) як жінка обирає лак для нігтів б) як жінка обирає нічну сорочку
в) як жінка обирає рукавички

78. Що було написано на книжковій закладці Лори Браун:

а) «книжковому хробачку» б) «книжковому равлику» в)
«книжковому мрійнику»

79. Які віршовані рядки перекочовують з роману «Місіс Делловей» у роман «Години»:

а) «-что вы читаете принц? - слова, слова, слова...» б) «с тех пор,
как для еня законом стала сердце...» в) «злого зноя не страшишь /и
зимы свирепой бурь...»

80. Як визначає за запахом «дух місця» (кімнати в готелі)

а) дух самотності б) дух лицемірства в) дух втоми

81. Луї – «людина без ...

а) принципів» б) якорів» в) коренів»

82. Професія Луї:

а) університетський викладач б) театральний педагог в)
літературний критик

83. Луї -

а) 43 роки б) 47 років в) 53 роки

84. Який час Луї не був у Нью-Йорку

а) 5 років б) 7 років в) 12 років

85. Як Вірджинія пропонувала Ванессі назвати доньку:

а) Саллі б) Джулія в) Кітті

86. Книжка Річарда завершується:

а) самогубством героїні б) її від'їздом з рідного дому в)
поверненням до чоловіка

87. Клариса хотіла би, щоб її прах розвіяли

а) над океаном у Сан-Франціско б) над дюнами в Уелфліті в) над полями в Есексі

88. Як називає Луї книжку Річарда:

а) дивна б) прекрасна в) штучна

89. Клариса живе з Салі

а) 15 років б) 18 років в) 20 років

90. Що має здійснити спечений Лорою торт:

а) виправити сімейне становище б) вилікувати від печалі в) повернути увагу Кітті

91. Лора Браун намагається:

а) «випасти зі свого життя» б) «врятувати своє життя» в) «вибудувати своє життя»

92. З погляду Кітті, Лора -

а) хижак б) іноземка в) дивачка

93. За задумом Вірджинії Вулф, героїня її роману

а) закохається в жінку б) одружиться з підходящим чоловіком в) накладе на себе руки

94. В якому році сформувалася трійця Клариса – Річард - Луї

а) 1959 б) 1965 в) 1971

95. Скільки років триває заточення В. Вулф у Річмонді

а) 5 б) 8 в) 10

96. В.Вулф ненавидить Річмонд, то той позбавлений:

а) дивності б) непередбачуваності в) оригінальності

97. У якому віці Клариси Воган у неї був роман із Річардом:

а) 18 б) 22 в) 28

98. На думку Саллі, у світі немає нічого могутнішого за:

а) кохання б) славу в) мистецтво

99. Клариса, потрапляючи в дім Річарда, переживає відчуття

а) іншого виміру б) задзеркалля в) занурення у воду

100. Яке відчуття переживає Лора Браун перед гаражем місіс Летч

а) неіснування б) абсурдності світу в) ненависті до світу

101. Річард просить Кларису перед самогубством зателефонувати:

а) луї б) матері в) батькові

102. Останні слова Річарда:

а) «ми були найщасливішими людьми на світі» б) «ми були найнещаснішими людьми на світі» в) «ми були найганебнішими людьми на світі»

103. Джулія доведеться прожовжити багатівікову традицію жінок:

а) зітхати з приводу чоловічих витівок б) виправляти чоловічі фокуси в) дивуватися з приводу нераціональності чоловіків

104. У поцілунку Вірджинії і Ванеси було щось

а) неймовірно радісне б) неймовірно вишукане в) неймовірно заборонене

105. Яку премію отримав Річард

а) Карруцерівську б) Пулітцерівську в) Еліотівську

106. Душа, на думку Клариси,

а) сентиментальне слово б) найважливіше слово в) кримінальне слово

107. Що Клариса називає нерозбірливою любовю

а) одностатеву любов б) гетерогенну любов в) любов до всього, що вона бачить

108. З «дружньої трійці» найбільше схильність до романтичних авантур виявляє

а) Луї б) Клариса в) Річард

109. З «дружньої трійці» Клариса найбільше виявляла схильність до:

а) цинічності б) до романтичних авантур в) річард

110. Хто є найбільшим ворогом Вірджинії і Річмонді

а) Неллі б) Річард в) Леонард

111. Яка сила керує Вірджинією в творчому процесі

а) інтелект б) сума почуттів в) життєвий досвід

112. Що вловлює свідомість Вірджинії в часи творчості

а) безсловесний гул б) голоси в) музику космосу

113. Про кого сказано, що вона схожа на пташку (сойку)

а) Вірджинія б) Лора в) Клариса Воган

114. Який момент з тексту «Місіс Даллоуей» найбільше вражає Лору:

а) Коли Клариса Даллоуей переходить Вікторія-стріт б) Коли Клариса цілує Саллі в) Коли Клариса бачить самогубство Септімуса

115. Коли починається дія сюжетної лінії Лори Браун

а) в березні б) в червні в) в жовтні

116. Якими видаються Лорі квіти, куплені Деном

а) вишуканими б) зловісними в) трагічними

117. Що вирізняє зовнішність Лори:

а) римський ніс б) темні очі в) бязько посажені очі

118. Лора Браун, на думку Клариси:

а) та, що була закохана в смерть б) та, що зрадила Річарда в) та, кого Річард безкінечно любив

119. Як звали доньку Лору Браун:

а) Люсі б) Вірджінія в) Саллі

120. Як звали сина Лори Браун:

а) Річард б) Пітер в) Септімус

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПИЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
К. ІШГУРО "ЗАЛИШОК ДНЯ"

- 1.** Містер Фарадей уважав Англію:
а) нудною країною; б) прекрасною країною; в) країною, що потребує кардинального реформування
- 2.** Старшого брата Стівенса звали:
а) Джон; б) Леонард; с) Бен
- 3.** Старший брат Стівенса:
а) був нагороджений медаллю за участь у бойових діях; б) загинув у другій світовій війні; в) загинув у бурській війні.
- 4.** Батька Стівенса звали:
а) Джордж; б) Вільямс; в) Річард.
- 5.** Головна якість "великого дворецького", на думку Стівенса:
а) гідність; б) відданість; с) рішучість.
- 6.** Головний обов'язок дворецького, на думку Стівенса:
а) вміння чистити срібний посуд; б) розробляти схеми розподілу обов'язків; в) наглядати за роботою прислуги.
- 7.** Яку частину приміщення називав Стівенс "генеральним штабом":
а) вітальню; б) кімнату для паління; в) буфетну.
- 8.** У першій день своєї подорожі Стівенс прибув у:
а) Солсбері; б) Дорсет; в) Корнуол.
- 9.** Лорд Дарлінгтон попросив Стівенса поговорити із сином свого друга, молодим Реджинальдом Кардіналом, про:
а) його подальшу кар'єру; б) про поведінку джентльмена; в) про стосунки між чоловіками та жінками.
- 10.** Стівен був одружений :
а) жодного; б) 1; в) двічі
- 11.** 11. Дарлінгтон-хол при новому господарі обслуговувала прислуга у кількості:
а) 17; б) 28; в) 4.
- 12.** Містер Фарадей :
а) англієць, б) австралієць, в) американець .
- 13.** У Містера Фарадея була звичка:

а) читати прислузі нотації, б) підглядати за покоївками; в) жартувати з дворецьким.

14. На думку Стівена, велич англійського ландшафту полягає:

а) у відсутності ефектності та театральності; б) у правильних геометричних формах; в) в охайності та доглянутості.

15. Міс Кентон принесла у кімнату Стівенса у перші дні своєї роботи у Дарлінгтон-холі:

а) чашку кави; б) срібну виделку; в) букет квітів.

16. Напередодні другої світової війни Дарлінгтон-хол відвідували:

а) Черчіль; б) Ріббентроп; в) Гітлер;

17. Мсьє Дюпон виявився:

а) огрядним, потворним чоловіком; б) високим вишуканим джентльменом; в) лисуватим карликом.

18. Друг лорда Дарлінгтона герр Бремман:

а) помер від хвороби; б) загинув на полі бою; в) застрелився у поїзді

19. Найбільше наполягали на збереженні умов Версальського договору для Німеччини:

а) англійці; б) американці; в) французи.

20. Після робочого дня Стівенс з Міс Кентон пили:

а) чай; б) каву; в) какао;

21. Стівенс поїхав у подорож тому, що:

а) вийшов на пенсію; б) заощадив достатньо грошей для відпустки; в) погодився на пропозицію Містера Фарадея.

22. Гурток Хейса об'єднував:

а) дипломатів; б) артистів; в) дворецьких.

23. Які книги читав Стівенс, щоб покращити свій англійський:

а) політичні промови; б) газетні статті; в) сентиментальні романи .

24. Мсьє Дюпон під час свого перебування в Дарлінгтон-холі постійно вимагав від дворецького:

а) бинти; б) виски; в) бренді.

25. Батько Стівенса, коли він переїхав до Дарлінгтон-холу, був у віці:

а) 72; б) 80; в) 54

26. Мсьє Дюпон у своїй промові:

а) підтвердив репутацію прихильника Версальського договору; б) висловив свою неприязнь до німців; в) викрив лицемірну поведінку Містера Льюїса.

27. Місіс Барнет за своїми переконаннями була:

а) комуністкою; б) лібералкою; в) фашисткою.

28. Містер Фарадей купив Дарлінгтон-хол тому, що:

а) його влаштувала недорога ціна; б) йому сподобалась місцевість, де стояв маєток; в) він хотів купити справжній шляхетний старий англійський маєток.

29. У Стівенса був лише один суттєвий недолік для професійного дворецького:

а) погана вимова; б) неохайність; в) відсутність почуття гумору.

30. Рішення лорда Дарлінгтона звільнити двох покоївко-еврейок викликало у Міс Кентон почуття:

а) обурення; б) полегшення; в) байдужість.

31. Стівенса змусило скористатися гостинністю Містера та Місіс Тейлор:

а) вони були його давніми друзями; б) готель подружньої пари мав гарну репутацію та сучасні зручності; в) відсутність готелю у селищі.

32. Як сприйняв Стівенс промови Гаррі Сміта у будинку Містер та Місіс Тейлор про демократію та участь народних мас у творенні історії;

а) вважав це питання поза межами його компетенції; б) почав сперечатися; в) сприйняв з ентузіазмом.

33. Заміжнє прізвище Міс Кентон було :

а) Місіс Бен; б) Місіс Тревор; в) Місіс Хейлі.

34. Готель, де Стівенс зустрівся з Міс Кентон, мав назву:

а) Трояндовий сад; б) Карета і коні; в) Схрещені ключі.

35. Ранок третього дня своєї подорожі Стівенс провів у графстві :

а) Сомерсет; б) Девон, в) Корнуол.

36. Містер та Місіс Вейкфілд переїхали до Англії:

а) 3 роки тому; б) 10 років тому; в) 20 років тому.

37. Найсильнішим враженням Стівенса від першого дня подорожі було:

а) Солсберійський собор; б) Мортимерів пруд; в) англійський ландшафт.

38. Покоління дворецьких Стівенса сприймало світ як:

а) сходинки; б) колесо; в) спіраль.

39. У своїй промові у Дарлінг-холлі Містер Льюїс підкреслив, що сучасній Європі для творення історії потрібні:

а) ідеалісти; б) професіонали; в) ентузіасти-аматори.

40. Найхарактерніша риса обличчя Містера Льюїса:

а) доброзичлива посмішка; б) насуплені брови; в) холодні насторожені очі.

41. Поведінка Містера Льюїса викликала осуд присутніх у Дарлінгтон-холі

а) своїм лицемірством; б) наївним донкіхотством, в) жорстокістю.

42. Містер Льюїс був чоловіком:

а) огрядним; б) тендітним; в) виснаженим.

43. Яку річ тримав завжди при собі Реджинальд Кардінал:

а) тростину; б) портфель; в) портсигар.

44. Лорд Дарлінгтон здійснив свою першу з численних поїздок до Берліну в:

а) 1933; б) 1920; в) 1945.

45. Герр Бремман у перші свої відвідини лорда Дарлінгтона після війни був удягнений у :

а) мисливський костюм; б) фрак; в) форму німецького офіцера.

46. Кого ледь не задавив Стівенс по дорозі до Солсбері:

а) черепаху; б) дівчинку; в) курку.

47. Міс Кентон, коли вона перебувала у Дарлінгтон-холі, було

а) 25; б) за 30; в) близько 40.

48. Срібний посуд Дарлінгтон-хол справив враження на :

а) герра Бреммана; б) Місіс Барнет; в) Джорджа Бернарда Шоу.

49. Стівенс замовляв у компанії «Гіффіні і К»;

а) продукти; б) гуталін; в) поліроль.

50. Стівенс уважав поворотним пунктом свого життя момент, коли, на його думку, він став справжнім дворецьким:

а) конференцію у березні 1923; б) поїздки по Англії; в) зустріч із заміжньою Міс Кентон.

51. Місіс Кентон залишала свого чоловіка:

- а) 1 раз; б) двічі; в) тричі.
- 52.** Один із відвідувачів Дарлінгтон-холу Освальд Мослі був:
а) лідером британських фашистів б) лідером британських юніоністів в) лідером британських лейбористів.
- 53.** Один із "найвищих" гостей Дарлінгтон-холу:
а) прем'єр-Міністр Черчилль б) спікер парламенту Честертон в) лорд Галіфакс.
- 54.** Скільки розділів у романі «Залишок дня»;
а) 4; б) 6; в) 5.
- 55.** Скільки днів тривала поїздка Стівенса на захід Англії:
а) 6 ; б) 4. в) 3.
- 56.** Період найвищого розквіту Дарлінгтон-холу :
а) 20-30 рр. ХХ ст.; 40-60 рр. ХХ ст.; в) 70-80 рр. ХХст.
- 57.** Стівенс уважав своїм ідеалом:
а) лорда Дарлінгтона; б) дворецьких Містера Грея та Містера Маршалла; б) драматурга Бернарда Шоу .
- 58.** Скільки років було молодому Реджинальду Кардіналу:
а) 20; б) 18: в) 23.
- 59.** Мортімерів пруд виділяло:
а) атмосфера дивовижного спокою; б) велика кількість риби; в) велика кількість жаб.
- 60.** Містер Спенсер запитав думку дворецького Стівенса з метою :
а) довести винахідливість слуги; б) довести обмеженість світогляду Стівенса; в) спростувати твердження, що воля народу - найкращій суддя.
- 61.** Містер Спенсер порівняв парламентську систему:
а) зі спілкою матерів, що розробляють план військової кампанії; б) з англійським спортивним клубом; в) зі спілкою мисливців.
- 62.** Батько Стівенса помер :
а) на руках сина: б) на самоті; в) у присутності кухарки та Міс Кентон.
- 63.** Стівенс не вірив, що Міс Кентон може вийти заміж, том у, що вважав її
а) професіоналом своєї справи; б) непривабливою жінкою; в) легковажною особою.
- 64.** Містер ФарадейДарлінгтон-хол:

а) успадкував, б) купив; в) виграв у карти.

65. Місіс Барнет було...років:

а) 40; б) 50; в) 28

66. Лорд Дарлінгтон прийняв рішення звільнити слуг-євреїв під впливом:

а) Місіс Барнет та її однодумців; б) Рібентропа; в) Містера Льюїса.

67. Почувши про звільнення покоївок-евреїнок, Міс Кентон пригрозила Стівенсу:

а) звільненням з роботи; б) відмовою зустрічатися з ним по закінченні робочого дня; в) відмовою доглядати за батьком Стівена.

68. Стівенс, коли почув наказ лорда Дарлінгтона про звільнення слуг - євреїв, почав:

а) сперечатися з господарем, б) обурився та пригрозив своїм звільненням з роботи; в) промовчав і слухняно почав виконувати волю господаря.

69. Яку незрозумілу річ побачила Міс Кентон перед дверима більярдної:

а) совок для сміття; б) срібну виделку; в) фарфорову статуетку китаїця.

70. У 1932 році Місіс Барнет регулярно водила лорда Дарлінгтона:

а) по музеях Лондона; б) на концерти у Вест- Енді; в) найбільшійми кварталами Іст- Енда.

71. Міс Кентон мала:

а) одну доньку; б) двох синів; в) доньку та сина.

72. Міс Барнет залишила Дарлінгтон-хол через:

а) хворобу тітки : б) одруження; в) погане виконання службових обов'язків.

73. Нова покоївка Ліза:

а) звільнилася зі служби з гарною рекомендацією; б) втекла вночі з одним із лакеїв; в) залишилася в Дарлінгтон-холі після смерті лорда Дарлінгтона.

74. Лорд Дарлінгтон уважав, що був союзником французів у війні з Німеччиною тому, що :

а) боровся за мир та справедливість у світі; б) мав особисті причини для помсти; в) ненавидів німців як націю.

75. Нова покоївка Ліза прослужила у Дарлінгтон-холі:

а) понад 30 років; б) близько 3 років; в) 8-9 місяців.

76. Якого роду бесіди вела Місіс Барнет з лордом Дарлінгтоном:

а) бесіди на тему вічного кохання; б) бесіди на суспільно-політичні теми; в) бесіди на теми моралі та добродетності.

77. Міс Кентон вийшла заміж по причині:

а) палкого кохання; б) високого соціального статусу майбутнього чоловіка; в) самотності.

78. Яку книгу читав Стівенс, коли до нього підійшла Міс Кентон:

а) енциклопедію, б) дорожній путівник; в) сентиментальний роман.

79. Оселя подружньої пари Тейлорів освітлювалася:

а) електричною лампою; б) керосиновою лампою; в) свічками.

80. Як Стівенс ставився до демократичних переконань місцевого «політичного діяча» Гаррі Сміта:

а) повністю погоджувався; б) абсолютно не погоджувався; в) ніколи раніше не чув і не мав з ним справи

81. "Агітаційні промови" місцевого "політичного діяча" Гаррі Сміта мешканці селища Моском сприймали:

а) із значною долею іронії; б) із захопленням; в) всерйоз.

82. Молодий Реджінальд Кардінал з роками перетворився на:

а) автора дотепних коментарів на міжнародні теми; б) популярного політичного діяча; в) відомого літератора.

83. Реджінальд Кардінал уважав, що :

а) нацисти грають на шляхетних почуттях лорда Дарлінгтона і використовують його у своїх цілях; б) політику у Європі повинні проводити професіонали; в) таким любителям-аматорам, як лорд Дарлінгтон настав кінець у сучасному світі.

84. Застерегти лорда Дарлінгтона проти фатальної помилки Стівена просив:

а) Реджінальд Кардінал; б) герр Бремман; в) Мсьє Дюпон.

85. Дорожнім путівником для Стівенса була книжка:

а) місіс Джейн Сімонс "Чудеса Англії" б) місіс Джейн Остен "Подорожуючи Англією"; в) місіс Джейн Річардс "Англія як вона є"

86. Яку частину західної Англії відвідав Стівенс на шостий день своєї подорожі:

а) Корнуол, б) Девон; в) Веймут.

87. Як звали доньку Міс Кентон:

а) Ліза; б) Сара; в) Кетрін.

88. У Стівенса було ...дітей:

а) донька Кетрін; б) не було зовсім ; в) син Реггі;

89. Лорд Дарлінгтон називав своїх однодумців:

а) "патріоти Англії"; б) "наша команда"; в) "чесні політики".

90. Яка фраза з листа Міс Кентон запам'яталася Стівенсу:

а) роки, що мені залишилися жити, лежать переді мною мов пустеля; б) я так любила вид з вікон спальень третього поверху; в) цей випадок нагадав мені про Алісу Вайт.

91. Яку пораду дав Стівенс наостанок Міс Кентон:

а) переїхати у Дарлінгтон-хол; б) не дозволяти дурним думкам псувати останні роки подружнього життя; в) залишити чоловіка і переїхати жити до доньки.

92. Про що попросила Міс Кенон Стівенса під час їх останньої зустрічі:

а) зберегти її листа; б) заїхати до доньки у Дорсет на зворотному шляху; в) покласти квіти на могилу лорда Дарлінгтона.

93. До якої поради незнайомця на молу прислухався Стівенс:

а) перестати оглядатися на минуле та навчитися дивитися у майбутнє з надією; б) навчитися дотепно відповідати на жарти господаря; в) дихати свіжим морським повітрям і думати про своє здоров'я.

94. Подальший сенс свого життя Стівенс вбачає у :

а) служінні новому господарю; б) щасливих роках спокійної старості; в) заслуженому відпочинку.

95. Яка думка про Мсьє Дюпона була у присутніх до початку конференції у Дарлінгтон-холі:

а) непримиренний противник німецької нації, б) непередбачувана людина, яку буде важко переконати; в) твердолюбий прихильник Версальського договору.

96. Як поставився Стівенс до нового господаря Дарлінгтон-хола:

а) зненавидів його; б) як і раніше намагався бездоганно служити новому господарю; в) полюбив його усім серцем.

97. Який епізод із професійного життя дворецького не належить батькові Стівенса:

а) епізод із тигром під обіднім столом; б) епізод із Генералом; в) епізод із поїздкою трьох гостей лорда Дарлінгтона по селах Морфі, Солташ та Бригун.

98. Про яку рису національного характеру свідчить сцена прощальної розмови Стівенса з батьком:

а) стриманість у прояві почуттів; б) заощадливість; в) пунктуальність.

99. Причина, за якої батько Стівенса переїхав у Дарлінгтон-хол :

а) смерть господаря та втрата робочого місця; б) більший розмір заробітної плати; в) бути ближче до сина.

100. Яку фразу сказав батько наостанок своєму синові:

а) Я був тобі, напевно, не дуже хорошим батьком; б) я вірю, що ти станеш великим дворецьким; в) я пишаюся тобою, синку.

101. Чого не може собі дозволити справжній дворецький по відношенню до господаря:

а) публічне висловлювання критичних зауважень щодо думок та вчинків господаря ; б) прохання про вихідний день; в) прохання про збільшення заробітної плати.

102. Що подумав Стівенс, дивлячись на веселу юрбу людей, що стояли на молу за його спиною:

а) жарти – не така вже й дурна річ, якщо вона сприяє теплому людському спілкуванню; б)жарти – це пустощі для молодих людей; в) їх пуста балаканина є жахливим марнуванням часу.

103. Стівенс повернувся у Дарлінгтон-хол із бажанням:

а) подати у відставку; б) переглянути свої життєві принципи; в) навчитися вести дотепні бесіди із Містером Фарадеєм.

104. Сенс свого життя Стівенс вбачає у:

а) щасливому сімейному житті; б) у служінні своєму господарю; в) бездоганній та успішній кар'єрі.

105. Яка риса національного характеру яскраво проявилася при останній зустрічі Міс Кентон та Містера Стівенса:

а) стриманість у прояві почуттів; б) заощадливість; в) пунктуальність.

106. Яка погода була в той день, коли Стівенс востаннє бачив Міс Кентон:

а) теплою та ясною; б) йшов дощ, в) дув сильний вітер.

107. Як у перші дні своєї служби у Дарлінгтон-холі Міс Кентон зверталася до батька Стівенса:

а) Вільямс; б) містер Стівенс, в) сер.

108. Міс Кентон називала батька Стівенса Вільямсом, тому що :

а) була його близьким другом; б) це було звичне звернення до молодшого персоналу; в) хотіла його принизити.

109. Чому, на думку Стівенса, Міс Кентон не повинна була називати його батька просто по імені:

а) вважав батька видатною людиною, у якого можна багато чого повчитися; б) Міс Кентон була набагато молодше від батька; в) Міс Кентон поводи́ла себе зухвало та хвалькувато.

110. Стівенс не відповів на почуття Міс Кентон тому, що:

а) вважав, що «службові романи» не гідні звання "великого дворецького" та погано впливають на якість роботи; б) йому не подобалася Міс Кентон; в) він не звертав на неї ніякої уваги.

111. Стівенс... свого батька:

а) поважав, але не любив; б) любив, але зневажав ; в) любив та поважав .

112. Міс Кентон мала серед родичів:

а) багато племінниць та племінників, які потребували її фінансової допомоги; б) одну тітку: в) батька, мати і тітку.

113. Міс Кентон на початку своєї служби у Дарлінгтон-холі виявила себе як:

а) некомпетентна молода особа; б) вміла та розторопна економка; в) незграбна покоївка із сумнівною репутацією.

114. Хто був правий у своїх судженнях про майбутнє нової покоївки Лізи:

а) Стівенс; б) Міс Кентон; в) обоє.

115. Після випадку із звільненням слуг єврейського походження Міс Кентон не звільнилася зі служби тому, що:

а) не могла залишити Стівена; б) не мала де і на що жити; в) не могла знайти кращого місця роботи.

116. Про яку річ нібито забуту в холі Міс Кентон нагадала Стівенсу в перші тижні роботи:

а) совок для сміття; б) срібну ложку; в) книгу.

117. Коли Міс Кентон попередила Стівенса, що його батько через свій вік уже не справляється з обов'язками слуги, вона хотіла:

а) попередити про подальші можливі проблеми; б) помститися за приниження; в) довести свою правоту.

118. Як повів себе батько Стівенса після падіння з підносом у саду:

а) змирився, визнав свою провину і перестав працювати; б) намагався пояснити своє падіння втому: в) вбачав причиною падіння нерівні плити та продовжував працювати, обходячи заборону нести важкі підноси.

119. Внутрішній монолог Стівенса (фінальна сцена роману) звернений до:

а) міс Кентон; б) містера Фарадея; в) себе самого.

120. Необхідність набуття якої навички для дворецького усвідомлює Стівенс наприкінці роману:

а) бути більш політично освіченим б) бути більш стриманим в) вміти підтримувати жартівливу розмову

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПІЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ М. ОНДАТЖЕ
"АНГЛІЙСЬКИЙ ПАЦІЄНТ" (*The English Patient*)

- 1.** Роман розпочинається
а) з газетної вирізки про графа Олмаші б) з протоколу засідання
Географічного товариства в) цитатою з книжки про Караваджо
- 2.** Чим годували бедуїни АП
а) розжованими фініками б) сиром із молока верблюдиці в)
кукурудзяними кульками
- 3.** Перша книжка, яку Хана читає "англійському пацієнту"
а) роман "Звіробій" б) роман "Місячний камінь" в) роман "Кім"
- 4.** Раніше вілла була
а) жіночим монастирем б) майстернею художника в) маєтком
Медічі
- 5.** Хана з дитинства запам'ятала запах
а) віскі б) собачих лап в) конюшні
- 6.** Найкращі ліки від опіків
а) розмелений горіх б) розмелена кістка павіана в) розмелений аніс
- 7.** Серед книжок у бібліотеці на віллі був роман
а) "Айвенго" б) "Пармський монастир" в) "Емма"
- 8.** Хана, читаючи роман "Останній із могікан", уподібнює себе
до
а) Робінзона Крузо б) Шкіряної Панчохи в) Фабріціо дель Донго
- 9.** Хана зігрівала "англійського пацієнта"
а) віскі б) скипідаром в) своїм тілом
- 10.** Хані на початку розповіді
а) 20 б) 25 в) 30
- 11.** Тіло "англійського пацієнта" нагадує Хані тіло
а) її батька б) святого Себастьяна в) Христа
- 12.** Хана в романі двічі співає:
а) "Марсельезу" б) "Вперед, Канадо!" в) "Оду радості"
- 13.** Кіп, знешкоджуючи двохсотп'ятдесятикілограмову бомбу,
почував себе
а) пігмеєм б) кроликом в) ляльководом
- 14.** Згідно з "англійським пацієнтом", ми пізнаємо історію

а) читанням б) занурюванням в) повторюванням

15. Згідно з "англійським пацієнтом", найцікавіше в "Історії" Геродота — це

а) "на віражах історії"; б) "у тупиках історії" в) на перехрестях історії

16. Назва Печери, в якій "англійський пацієнт" залишив Кетрін

а) Печера Старців б) Печера Плавців в) Печера Мисливців

17. 6 тисяч років тому пустеля була

а) "живою" б) "водою" в) горами

18. Бедуїни врятували "англійського пацієнта", щоб він допоміг їм

а) знешкодити бомбу б) розпізнавати зброю в) запустити двигун літака

19. Кіп до війни хотів стати

а) фокусником б) письменником в) лікарем

20. Кіп після війни став

а) фокусником б) письменником в) лікарем

21. "Англійський пацієнт" уподібнює рух пустелі

а) до танцю хлопчика б) до гри вогню в багатті в) історії

22. Вілла була розташована неподалік від

а) Генуї б) Флоренції в) Парми

23. Головний герой розділу "На руїнах"

а) Караваджо б) батько Хани в) Кіп

24. Караваджо як важливу деталь з дитинства Хани згадує про

а) мигдалини б) ведмедя в) печеру

25. Улюблений композитор Хани

а) Моцарт б) Сальєрі в) Верді

26. Хана разом із довгим волоссям втратила

а) молодість б) тайну в) серйозність

27. Пізанська башта нагадує Хані

а) контуженого б) п'яного в) сомнамбулу

28. Сестри в госпіталі здавалися Хані

а) контуженими б) п'яними в) сомнамбулами

29. Життя з Хани "пішло" після

а) загибелі сицилійського десанту б) загибелі батька в) загибелі нареченого

30. Батько Хани хотів померти під

а) Марсельезу б) Інтернаціонал в) Шанхайський танець

31. Що трапилося зі скульптурами під час першого бомбардування:

а) відірвало руки б) відірвало голови в) розкидало по всій території вілли

32. Людина змучує більше за все

а) очікування б) страх в) плач

33. Хана вважає "англійського пацієнта"

а) янголом б) святим в) духом

34. Хана вперше побачила "англійського пацієнта"

а) на Сицилійському аеродромі б) в Пізанському госпіталі б) на Флорентійському вокзалі

35. Для Хани війна почалася

а) на Сицилії б) у Римі в) у Флоренції

36. Хана обрізала собі волосся

а) на Сицилії б) у Римі в) у Флоренції

37. Хана називала усіх солдат

а) малими б) друзяками в) нещасними

38. Хана взяла тенісні туфлі

а) з сумки Караваджо б) з рюкзака померлого солдата в) в чулані на віллі

39. Хану на війні постійно супроводжувало почуття

а) страху б) ненависті в) голоду

40. Хані на війні допомогла вижити

а) холодна відстороненість медичної сестри б) пам'ять про дитинство в) надія на майбутнє

41. Караваджо навчив Хану в дитинстві:

а) робити сальто б) карточним фокусам в) залізати в чужі кишені

42. У романі згадується знаменита жінка часів Флоренції

Відродження:

а) Катерина Медічі б) Сімеона Веспуччі в) Анджела Карагьоз

43. Хана дарувала сама собі

а) журавликів із паперу б) різнокольорових метеликів в) букетики квітів

44. У 1943-1945 в Італії велась остання

а) "середньовічна війна" б) "війна добра і зла" в) "війна за мир"

- 45.** Військових під час другої світової війни в Італії консультували:
- а) медієвісти б) мистецтвознавці в) теософи
- 46.** Кіп із італійських фресок найбільше полюбив
- а) Мадонну з Сікстинської капели б) царицю Савська в) "Створення світу" Мікеланджело
- 47.** Кіп з італійських фресок в Сікстинській капелі найчастіше згадує
- а) Ісайю б) Іллю Пророка в) Саваофа
- 48.** Під час війни порядок залишився тільки
- а) в головах генералів б) на картах в) у творах мистецтва
- 49.** На думку Хани, роботу медсестер треба примусити робити
- а) військовополонених б) генералів в) політиків
- 50.** В романі згадується видатний американський поет
- а) Еліот б) Паунд в) Крейн
- 51.** В "Історію" Геродота "англійський пацієнт" вклеїв сторінку із Біблії з історією
- а) царя Давида і Авішаг б) Авраама й Ісаака б) Мойсея й Аарона
- 52.** Хана, вперше заглядаючи в "Історію" Геродота, читає вклейку-спогад про те, як Кетрін цитує вірш
- а) Еліота б) Паунда в) Крейна
- 53.** Хана порівнює очі Кіпа з квіткою:
- а) ехінацеї б) рудбекії в) настурції
- 54.** Кіп завжди пам'ятає, що він
- а) іноземець б) британець в) мусульманин
- 55.** Настільна книга британської інтелігенції
- а) "Квентін Дорвард" б) "Ребекка" в) "Олівер Твіст"
- 56.** Кіп виділяє спільну властивість саперів:
- а) стриманість б) мовчазність в) тонкі руки
- 57.** В той час коли на віллі танцювали, від вибуху загинув
- а) селянин із сусідньої ферми б) сержант Гарді в) капітан Освальд
- 58.** "Англійський пацієнт" для Караваджо схожий на:
- а) павука б) яструба в) хробака
- 59.** "Англійський пацієнт" уподібнює Кіпа до Давида з
- а) фрески Мікеланджело б) скульптури Леонардо в) з картини Караваджо
- 60.** Вік Кіпа

а) 20 б) 23 в) 26

61. Хана про Кіпа:

а) "унікальна особистість" б) "цивілізована людина" в) "індійський британець"

62. Велике 10-тя дослідження пустелі закінчилося

а) 1939 б) 1941 в) 1943

63. Оазис Зерзуру був відкритий

а) Гудінні б) Алмаші в) Руперт

64. Доповніть фразу пропущеним словом. "Подібно до ... моряків"

а) Куперових б) Кіплінгових в) Конрадових

65. Під час піщаної бурі спасіння полягає

а) у вмінні правильно закутатися б) у постійному рухові в) у швидко віднайденій заглибині

66. На думку "англійського пацієнта", поняття нації

а) руйнує людину б) звеличує людину в) дає людині силу

67. "Англійський пацієнт" провів у пустелі до початку війни

а) 3 роки б) 5 років в) 10 років

68. Вода в пустелі, як

а) ім'я коханої б) пташка у лісі в) весна після зими

69. Коли Нарцис зістарився, він попросив вирізьбити свій портрет з:

а) каменю; б) бронзи в) золота

70. Літак мав назву

а) "Білий сокіл" б) "Ведмедик Руперт" в) "Стрімкий Альбатрос"

71. Доповніть фразу "Луна — це душа голосу, що надихається ..."

а) відповіддю б) надією в) порожнечею

72. Кетрін читала в пустелі

а) Мільтона б) Чосера в) Шекспіра

73. Він хоче, щоб вони прилипли один до одного, як

а) пташині пір'їнки в дощ б) сторінки закритої книжки в) пелюстки в бутоні

74. З членів експедиції "англійського пацієнта" розумів лише

а) Руперт б) Кліфтон в) Медокс

75. Кіпа у стосунках зі старшими характеризує насамперед

а) стриманість б) ввічливість в) запопадливість

- 76.** "Англійський пацієнт" називає Кіпа
а) сучасним Буддою б) Святим воїном в) європейським Шівою
- 77.** Гарді ставився до Кіпа
а) з повагою б) презирливо в) іронічно
- 78.** Хана, спостерігаючи за Кіпом, представляє собі
а) Індію б) Цейлон в) Азію
- 79.** Кіп, дивлячись на людину, звертає найбільшу увагу на
а) волосся б) губи в) очі
- 80.** Хана – "витвір" її
а) батька б) матір в) батьків
- 81.** Про Хану і кіпа сказано: "Зустрілись їх ..."
а) "Его" б) "світи" в) "континенти"
- 82.** "Англійський пацієнт" називає себе
а) "Людиною Всесвіту" б) "громадянином світу" в) "людиною без батьківщини"
- 83.** Кетрін особливу увагу в "Історії" Геродота звертає на сюжет про
а) Авесалома б) Кандавла в) Давида
- 84.** Доповніть фразу пропущеним словом "Він керує ... човном"
а) харонським б) морфієвим в) елевсінським
- 85.** Про Олмаші Хані розповідає
а) Караваджо б) "Англійський пацієнт" в) Кіп
- 86.** Для кодування шпигуни користувалися книжкою
а) "Ребекка" б) "Кім" в) "Слідопит"
- 87.** Караваджо "розговорює" англійського пацієнта за допомогою
а) підвищеної дози морфію б) Бромптонського коктейлю в) дайкірі
- 88.** Бромптонський коктейль:
а) алкоголь + морфій б) горілка + джин в) бренді + аспірін
- 89.** Про якого персонажа сказано: "він став велетенською твариною без жодної жаги до життя":
а) "Англійського пацієнта" б) Караваджо в) батька Хани
- 90.** "Англійський пацієнт" повернувся у печеру за Кетрін через:
а) чотири дні б) три місяця в) три роки
- 91.** Після смерті Кетрін її очі перетворилися на
а) мапу без зображень б) безводну пустелю в) щільний туман
- 92.** "Англійський пацієнт" називає себе і Кіпа:

а) "сиротами" б) "побічними дітьми цивілізації" в) "людьми без батьківщини"

93. Кіп і "англійський пацієнт" однаково любили

а) віскі б) горіхи в) сгущене молоко

94. Кіпа вчив саперській справі

а) лорд Сафокл б) полковник Сквож в) генерал Джералд

95. У тексті роману приводиться "Інструкція 1939 года" по роботі з:

а) з бомбами б) кодами в) картами

96. Імпульсом закоханості "англійського пацієнта" у Кетрін була історія з Геродота про

а) Кандавла б) Авесалома в) Йова

97. Тіло Караваджо уподібнюється

а) лівійській пустелі б) географії рівнини в) шотландським горам

98. Кетрін була майстром ...

а) закохувати б) зацікавлених поглядів в) розшифровувати

підсвідоме

99. Медокс постійно перечитував роман:

а) "Егоїст" б) "Анна Кареніна" в) "Ідіот"

100. Імпульсом до самогубства Медокса стала

а) зрада дружини б) загибель родини в) проповідь за війну в церкві

101. Останній жест "англійського пацієнта":

а) дотик до обличчя Хани б) дотик до обручків Караваджо в) дотик

до книжки Геродота

102. Тіло — суть людини і її ...

а) минуле б) теперішнє в) підсвідоме

103. Олмаші видали імена для пса

а) Цицерон, Зерзура, Самсон б) Самсон, Деліла, Давид
в) Сурма, Фарах, Астах

104. Знешкоджуючи бомбу, Кіп намагався зрозуміти

а) задум ворога б) психологію ворога в) національність ворога

105. Доповніть фразу пропущеним словом. *Смерть перетворює тебе на ... особу однини*

а) першу б) другу в) третю

106. Печера Плавців була особливою, бо там були

а) наскельні малюнки б) рідкісні артефакти в) заховане пальне

107. Згідно з "англійським пацієнтом", одна з найпрекрасніших фраз це –

а) "Історія Геродота" б) "Лівійська пустеля" в) "Тисяча і одна ніч"

108. Кіп про себе: "Я маю рису характеру, яка змушує шукати ... всіх речей"

а) сутність б) значимість в) першопричину

109. Караваджо постраждав через спробу

а) добути опіум б) викрасти фотоплівку в) сфотографувати секретні документи

110. Кіп з дитинства найбільше любив

а) сестру б) сусідську дівчину в) няньку

111. Кіп чистив зуби упродовж

а) 7 хвилин б) 10 хвилин в) 12 хвилин

112. Кіп здавався Хані земним втіленням

а) Будди б) Шіви в) Кіма

113. Ставлення Кіпового брата до англійців:

а) ненавидів б) ідеалізував в) визнавав їх вищість

114. Кіп на початку стосунків із Ханою відмовляється вірити

а) у свою слабкість б) у можливість кохання в) у її "чистоту"

115. Доповніть фразу "англійського пацієнта" пропущеним словом: "Кіп — мій ..."

а) архетип б) Соломон в) Давид

116. На думку Караваджо, "Немає жалюгіднішої людини, ніж ..."

а) багатій в) ревнивець в) блукалець

117. Кіп, знешкоджуючи бомбу "Ісав", наспівував пісню про

а) Дорріт б) Еліс в) Хетвей

118. На думку Кіпа, "Вони б ніколи не скинули таку бомбу ..."

а) на білих людей б) на початку війни в) якби у ворога була така сама

119. Доповніть фразу пропущеним словом. "На війні хлопець зрозумів, що єдина безпечна річ — це..."

а) він сам б) бути наготові в) стояти на своєму

120. "Англійський пацієнт" закохався у Кетрін через її

а) очі б) волосся в) голос

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ "ПІЛЬНОГО ЧИТАННЯ" І
ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТУ РОМАНУ
ФІЛПА РОТА "ЛЮДСЬКЕ ТАВРО"

1. Розповідь у романі ведеться від імені
а) Коумена Сілка б) Пола Остера в) Натана Цуккермана
2. Яку посаду займав Коулмен в Афіна-коледжі у 1980-ті - на початку 1990-х?
а) декана; б) ректора; в) викладача.
3. Коулмен завершив адміністративну кар'єру у:
а) 1991 б) 1993 в) 1995
4. Свою першу посаду Коулмен отримав у:
а) Аделфі-коледжі б) Афіна-коледжі в) Аберфелді-коледже
5. Коулмен Силк у свій 71-й рік збудував стосунки із прибиральницею, якій було:
а) 24 роки; б) 34 роки; в) 44 роки.
6. Фауні Фарлі мешкала
а) на молочній фермі б) у садовому будинку в) у винайманій квартирі
7. Фауні Фарлі розраховувалася за проживання :
а) готуванням їжі; б) прибиранням; в) доїнням корів.
8. Фауні Фарлі отримала таку освіту:
а) представлялася безграмотною б) початкова школа і два класи середньої; в) початкова школа і один клас середньої
9. Коулмен розповів Натанові про Фауні та їхню таємницю:
а) взимку; б) навесні; в) влітку.
10. Коханці Президента було:
а) двадцять один рік б) двадцять п'ять років в) тридцять один рік
11. Про "дух гонінь", властивий Новій Англії, писав:
а) Е.А. По б) Н. Готорн в) Г. Мелвілл
12. У 1998 році всюди із відкритими прапорами в атаку на захист добропорядності пішла:
а) "високоморальна акторська сволота"; б) "естетично досконала людина"; в) "байдужа молодець".
13. Н. Готорн писав про людей, охоплених "духом гонінь" у:
а) 50-ті роки ХІХ ст.; б) 60-ті роки ХІХ ст.; в) 70-ті роки ХІХ ст.

14. "Коли подібним чином вчинив Абеляр, знайшовся спосіб зробити так, щоб це не повторювалося" написав у одній із своїх статей:

а) Готорн; б) Баклі; в) Вілсон.

15. У XII столітті Абеляр був покараний за шлюб із Елоїзою, яка була:

а) племінницею Фюльбера; б) дочкою Фюльбера; в) коханкою Фюльбера.

16. Хомейні оголосив фетву

а) М. Емісу; б) К. Ішігуро в) С. Рушді

17. Наратор пропонує ставитись до Президента як до

а) Людини б) Посадовця в) Бізнесмена

18. Ім'я дружини Коулмена?

а) Флоуер; б) Айріс; в) Елоза.

19. Скільки дітей було у Силків?

а) 2; б) 3; в) 4.

20. Від чого померла Айріс?

а) інсульту; б) інфаркту; в) тахікардії.

21. Батьки Айріс були:

а) соціалістами б) анархістами в) маоїстами

22. Аббревіатура на позначення навчального курсу, який читав Коулмен Сілк

а) ЛГБ б) БГМ в) ДГМ

23. З якого твору починав свій курс Коулмен Силк?

а) "Ілліада"; б) "Енеїда"; в) "Одіссея".

24. Коулмен Силк працював у

а) Афіна-коледжі; б) Школі Марса; в) Атреміда-кампусі.

25. Скільки студентів було у групі, в якій викладав Коулмен?

а) шестеро; б) чотирнадцять; в) двадцять двоє.

26. Для чого Коулмен перевіряв присутніх на лекціях?

а) щоб відмітити відсутніх; б) щоб відмовитись від них; в) щоб запам'ятати їхні імена й прізвища.

27. У якому значенні дві студентки зрозуміли слово "духи"?

а) привиди; б) аромат; в) чорношкірі.

28. Що зробив декан із виданням "Афіна ноутс"?

а) вдосконалив; б) ліквідував; в) перейменував.

29. Що потрібно було зробити викладачам, щоб отримати річну відпустку?

а) написати заяву; б) річна відпустка не надавалась; в) написати заяву і розгорнутий план досліджень.

30. Викладацьку їдальню було перетворено на:

а) їдальню для студентів; б) актовий зал; в) аудиторію для дослідницьких семінарів.

31. Коулмен народився у містечку:

а) Іст-Оріндж; б) Іст-Міріндж; в) Іст-Оруен.

32. У якому році Коулмен закінчив місцеву школу?

а) 1947; б) 1944; в) 1942.

33. Скільки років прожили Айріс і Кроумен разом?

а) більше 20; б) більше 30; в) більше 40.

34. Старший син Коулмена:

а) Джефф б) Марк в) Джон

35. Зі своїх дітей Коулмен найбільше був прив'язаний до:

а) Лізи б) Джеффа в) Марка

36. Ортодоксальним євреєм став:

а) Джефф б) Марк в) Джон

37. Коулмен зрозумів любовні метаморфози Зевса завдяки:

а) Духам б) Віагрі в) Дельфіні

38. Коулмена звинувачували у:

а) расизмі; б) зухвальстві; в) несправедливості.

39. Яку книжку планував написати Коулмен після смерті Айріс?

а) "Афіна ноутс"; б) "Духи"; в) "Айрін".

40. Завідувачем кафедри мов і літератури після того, як Коулмен покинув адміністративну посаду, стала:

а) Дельфіна Ру; б) Дельфіна Гу; в) Дельфіна Ку.

41. Дельфіні подобалося в Артурові Зюсмані лише те, що він добре знав:

а) Маркса і Енгельса б) Лакана і Батая в) Дерріда і Бланшо

42. Скільки років працював над книгою Коулмен?

а) два; б) три; в) чотири.

43. Коулмен після демобілізації із флоту поселився у:

а) Гриніч-вілліджі; б) Гемптон-вілліджі; в) Бриніч-вілліджі.

44. Враження Натана про зовнішність Коулмена:

а) красива б) відштовхуюча в) невиразна

45. Татуювання на правій руці біля плеча Коулмена:

а) русалка б) меч в) якір

- 46.** Батько Коулмена, згідно з його розповідями, володів:
а) магазином; б) заправною станцією; в) баром.
- 47.** Батько Коулмена насправді володів:
а) магазином; б) заправною станцією; в) баром.
- 48.** Батько Коулмена називав англійську "мовою Чосера, Шекспіра і ...":
а) Мільтона б) Діккенза в) Джойса
- 49.** Коулмен вступив до Хаугард, тому що:
а) там навчався брат б) так хотів батько в) так надавали стипендію
- 50.** Коулмен закінчив:
а) Хаугардський коледж б) Університет Північної Кароліни в) Нью-Йоркський університет
- 51.** Волт заборонив матері спілкуватися з Коулменом, щоб звільнити її від
а) докорів сумління б) болю в) будь-яких зобов'язань
- 52.** Волт у родині був найбільш
а) ідейним б) спокійним в) спортивним
- 53.** Скільки років було Стіні на момент знайомства з Коулменом?
а) вісімнадцять; б) двадцять; в) двадцять два.
- 54.** Коулмен називав Стіну: а) Артеміда б) Афродіта в) Волюптас
- 55.** Коулмен називав Фауні:
а) Артеміда б) Афродіта в) Волюптас
- 56.** Лес Фарлі – ветеран а) другої світової війни б) Корейської війни в) В'єтнамської війни
- 57.** Що сталося з дітьми Фауні?
а) втопились; б) загинули в автокатастрофі; в) згоріли.
- 58.** Фауні вийшла заміж у:
а) 18 років б) 20 років в) 22 роки
- 59.** У романі згадується видатна американська поетеса ХІХ ст.:
а) Елізабет Гаскелл б) Емілі Дікінсон в) Еліза Дуліттл
- 60.** Смокі Холленбек був коханцем:
а) Фауні б) Айріс в) Дельфіни
- 61.** Фауні, за її словами, не вмiла:
а) готувати; б) читати; в) танцювати.
- 62.** Стихією Дельфіни були:

а) казки про відьом і чаклунів; б) міфи про богів; в) байки про ворожбитів

63. Адвокат Коулмена:

а) Нельсон Праймус; б) Нельсон Чейдес в) Нельсон Спайдер.

64. Дуглас Гордон:

а) експерт з аналізу документів; б) адвокат Дельфіни Ру; в) професор університету.

65. Ліза працювала:

а) касиром; б) лікарем; в) вчителем.

66. Лізу налаштував проти батька:

а) Джефф; б) Марк; в) Джош

67. Адвокат запропонував Коулмену, коли він знову розповів про спроби Фарлі "пересікти його територію":

а) завершити стосунки із Фауні; б) звернутись до поліції в) поставити будинок на охорону

68. Праймусу:

а) 32 роки; б) 42 роки; в) 52 роки.

69. Тавро ганьби з позашлюбного народження зняли:

а) "Бітлз" б) "Дорз" в) "Енімелз"

70. Доповніть фразу: "Краще б я була..."

а) рибою б) вороною в) метеликом

71. Згідно з розповідями Коулмена дітям, їхні предки були євреями родом з:

а) Польщі б) України в) Росії

72. Коулмен ледве не зізнався у всьому Айріс після:

а) листа від Стіни б) народження близнюків в) звільнення з роботи

73. Айріс в історії Клодії найбільше вразило те, що її чоловік мав:

а) дітей на стороні б) секрет в) три коханки

74. Вибивали з борделю спрямували Коулмена до:

а) Лулу б) Куку в) Коко

75. Єлена Мітнік вирішила, що п'єси ... принижують жінок:

а) Есхіла б) Софокла в) Еврипіда

76. Дельфіна Ру закінчила аспірантуру в:

а) Єльському університеті б) Дюпонському університеті в) Університеті Флориди

77. Присутність Коулмена повертала Дельфіну:

- а) у дитинство б) на студентську лаву в) до Франції
- 78.** Коулмен провів у Парижі на стажуванні:
а) один тиждень б) один місяць в) один рік
- 79.** Якою була реакція батька Коулмена на пропозицію Фенстермана?:
а) "Я хотів його убити" б) "Я маю добряче подумати" в) "Я вважаю це провокацією"
- 80.** Якого роду літературу читали в родині Коулмена?
а) класичну; б) белетристику; в) релігійну.
- 81.** Що, на думку Коулмена, виграє у боксі?
а) мізки; б) злість; в) байдужість.
- 82.** Який спорт підходив Коулмену, на думку його матері?
а) легка атлетика; б) бокс; в) теніс
- 83.** Коулмен перестав займатись боксом після зустрічі з:
а) Кларенс; б) Стіною; в) Дельфіною.
- 84.** Найвиразніша особливість зовнішності Стіни:
а) довге волосся б) різнокольорові очі в) високий зріст
- 85.** Після розриву зі Стіною Коулмен зустрічався із:
а) Еллі; б) Айріс в) Дельфіною
- 86.** Айріс була рішучим ворогом:
а) ксенофобії б) расизму в) нормальності
- 87.** Еллі, коли її зустрів Коулмен, було:
а) 18 б) 23 в) 28
- 88.** Еллі дала Коулмену відчуття, що він знову
а) живий б) комусь потрібен в) на щось годиться
- 89.** Фауні дала Коулмену відчуття, що він знову
а) живий б) комусь потрібен в) на щось годиться
- 90.** В Еллі Коулмена зачаровувала її
а) шляхетність б) природність в) довірливість
- 91.** Коулмен зізнався, хто він насправді, лише:
а) Еллі б) Айріс в) Фауні
- 92.** Коулмен порвав із Еллі тому, що з нею втратив можливість:
а) професійного росту б) підживлювати свою концепцію в) бачити себе вищим
- 93.** Таємниця потрібна Коулменові, щоб:

а) реалізувати задуманий план життя б) щоб досягти відповідного його амбіціям масштабу життя в) якомога більше віддалитися від свого середовища

94. Коулмен вирішили одружитися через ... після знайомства:

а) два тижні б) два місяці в) два роки

95. Коулмен вважає своє "Я" достатньо потужним, аби помірятися силами:

а) з несправедливістю б) зі світом в) з долею

96. Матір Коулмена продемонструвала у відношенні до нього:

а) "патологічний феномен материнської любові" б) "унікальний феномен материнської любові" в) "неперевершений феномен материнської любові"

97. Благопристойність, на думку Коулмена, є:

а) найвиразнішою рисою американської нації б) порятунком американської нації в) зачаттям американської нації

98. Кого з американських письменників Коулмен вважає найбільшим борцем із благопристойністю:

а) Сінклера Льюїса б) Вільяма Фолкнера в) Ернеста Гемінгвея

99. Який чорношкірий письменник згадується в романі:

а) Сінклер Льюїс б) Джеймс Болдуїн в) Тоні Моррісон

100. Коулмен часто згадує ученицю Лізи:

а) Кармен б) Беніту в) Лоліту

101. У романі цитується вірш Дж. Кітса:

а) Ода осені б) Ода грецькій вазі в) Ода кохання

102. У романі згадується персонаж Ілліади:

а) Філоктет б) Поліфем в) Каріатид

103. *Semper fidelis* – це мотто:

а) Нью-Йоркського університету б) ВМС США в) американських конфедератів

104. Дельфіна була випускницею:

а) Паблік Скул б) Хай Містрес Скул в) Еколь Нормаль

105. Поняття "мамїзм" висунув американський письменник:

а) Філіп Вайлі б) Сінклер Льюїс в) Джеймс Болдуїн

106. У романі згадується американський письменник, автор трилогії "США":

а) Сінклер Льюїс б) Джеймс Болдуїн в) Джон Дос Пассос

107. Як можна було вплинути на Моніку Левінські:

а) не дати їй роботи б) позбавити американського громадянства в) звинуватити її у збоченнях

108. Коулмен вперше після смерті батька веде з ним уявний діалог після:

а) військових навчань б) приниження в борделі в) звинувачення в расизмі

109. Дельфіна Ру навчалася в ліцеї:

а) Карла VI б) Людовіка II в) Генріха IV

110. Дельфіні Ру, коли вона прийшла в Афіна-коледж, було:

а) 24 роки б) 28 років в) 32 роки

111. На перстні, який носила Дельфіна, була зображена:

а) Вірсавія б) Даная в) Сімона де Бовуар

112. У романі згадується чеський письменник:

а) Карел Чапек б) Ярослав Гашек в) Мілан Кундера

113. Дельфіна Ру вважала Коулмена Сілка:

а) расистом б) жінконенависником в) прихованим гомосексуалістом

114. Лист, який Дельфіна Ру відправила по розсилці, починався словами:

а) "Усім відомо" б) "Обурена громадськість" в) "Не можу мовчати"

115. За словами Натана, Коулмен створив себе на взір:

а) Філоктета б) Місяця в) Тисячеликого Героя

116. Натан порівнює Фауні з: а) Артемідією б) Данаєю в) Галатеею

117. Відповідь Натана Дельфіні Ру:

а) "Нікому невідомо" б) "Усі винні" в) "Всезнайкам відомо"

118. На думку Натана, Фауні позбавлена

а) відвертості б) глибини в) чогось нез'ясовного

119. ПТС – це:

а) посттравматичний стрес б) плюстурбулентна ситуація в) психотрансгресивний синдром

120. Лес Фаурлі ловить рибу на своєму "секретному" місці, тому що там:

а) "завжди клює" б) "чисто" в) "романтично"

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Основна

1. Давиденко Г.Й., Стрельчук Г.М., Гричаник Н.І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: Навч. посібник. К. : Центр учбової літератури, 2011. 488 с.
2. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В.І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. К. : ВЦ «Академія», 2010. 496 с.
3. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 2. Зарубіжна література. – Луцьк : Ред.-вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 181 с.
4. Новітня література Великої Британії та США : навчально-методичний посібник / Упорядники О.В. Кеба, Т.В. Кеба, Р.М. Семелюк. Кам’янець-Подільський : Аксіома, 2017. 120 с.
5. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.

Допоміжна

1. Американська література на рубежі ХХ-ХХІ століть : Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24-26 вересня 2002 р. Київ : Видавництво Інституту міжнародних відносин, 2004. 592 с.
2. Американська література після середини ХХ століття : Матеріали міжнар. конф., Київ, 25-27 трав. 1999 р. / Уклад. Т. Н. Денисової. Київ : Довіра, 2000. 367 с.
3. Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд. – Київ : Факт, 2010. 423 с.
4. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: монографія / Ольга Бандровська. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
5. Баррі, Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.

6. Бойніцька О. Англійський історіографічний роман кінця ХХ – початку ХХІ ст.: філософія жанру : Монографія / О.С. Бойніцька. Київ : Видавець Карпенко В.М., 2016. 324 с.
7. Ващенко Ю. А. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навчальний посібник [для студентів денної та заочної форм навчання зі спеціальностей «Журналістика», «Українська мова і література», «Мова і література (латинська)», «Мова і література (російська)»] / Ю. А. Ващенко, Г. С. Стовба. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. 152 с.
8. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ - початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму: Монографія / Н.О.Висоцька. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2010. 456 с.
9. Енциклопедія постмодернізму. Київ: Основи, 2003. 504 с.
10. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. Москва : Intrada, 2004. 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
11. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: Посібник. Київ : «Академвидав», 2003. 392 с.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
13. Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. Москва : Рос. гос. гуманитарн ун-т, 2001. 433 с.
14. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
15. Літературознавча компаративістика: Навч. посібник. /Ред. Р.Т.Гром'як. Тернопіль: ТДПУ, 2002. 334 с.
16. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 408 с.
17. Мірошниченко Л.Я. Проекції скептицизму у сучасному британському романі: генеза, традиція, поетика. Київ : Генеза, 2015. 420 с.
18. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 327 с.

19. Павличко, Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. / Передм. Д. Наливайка. Київ : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. 559 с.
20. Сучасна американська література. Проблеми вивчення та викладання : Навчальний посібник. Миколаїв : ЧДУ імені Петра Могили, 2002. 180 с.

Навчальне видання

О.В. Кеба, О.Г. Шаповал, І.Ю. Голубішко

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАДИГМИ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник

Підписано до друку ---.---.2021 р. Формат 60x84/16
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний
Ум.друк. арк. ---. Тираж --. Зам. ---

Видавець Ковальчук О.В.
32315, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Васильєва, 13, корп. А, 37.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7057 від 25.05.2020 р.