

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЧОРНОМОРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПШЕНИЧНА МАРІЯ СЕРГІЇВНА**

УДК 821.111 – 31К.09

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**«РОМАН ПРО МИТЦЯ» У ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ (НА  
МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «ФО», «МИТЕЦЬ ПЕТЕРБУРГА», «ЕЛІЗАБЕТ  
КОСТЕЛЛО»)**

10.01.04 – література зарубіжних країн  
035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

М. С. Пшенична

Науковий керівник – **СТОВБА Ганна Сергіївна**,  
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2018

## АНОТАЦІЯ

**Пшенична М. С. «Роман про митця» у творчості Дж. М. Кутзее (на матеріалі романів «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»). – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Чорноморський національний університет імені Петра Могили. – Миколаїв, 2018.

Дисертація присвячена аналізу поетики й проблематики трьох романів («Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло») Дж. М. Кутзее, написаних у різні роки творчості письменника, які ідентифікуються як постмодерністські модифікації роману про митця. Проаналізовано праці зарубіжних і вітчизняних літературознавців, які звертались до вивчення роману про митця в західноєвропейській літературі, в результаті чого нами було окреслено ряд невивчених або дискусійних аспектів, що розглядаються в нашій роботі. Виявлено естетичну домінанту й основні елементи змістової форми цього жанрового різновиду: герой-митець, конфлікт між життям і мистецтвом, специфічний хронотоп (три форми часу і простору відповідно), тричастинна сюжетно-композиційна структура, яка складається з життєпису митця, роздумів про мистецтво й творів художника, останні з яких стають основним предметом рефлексії й саморефлексії автора. Цілісність роману утримується єдністю зображуваного творчого процесу, якому відповідає головний мотив роману про митця – мотив творіння. Під час огляду праць, присвячених дослідженню цього жанрового різновиду, було встановлено, що роман про митця зазвичай з'являється на зламі історичних епох (Відродження, Бароко, на межі століть ХІХ-ХХ), однією з яких і є доба Постмодерну (ХХ-ХХІ ст.). Для дослідження романів Дж. М. Кутзее ми звернулись до аналізу роману про митця на тлі сучасної літератури, переважно англомовної, щоб окреслити контекст творчості письменника й визначити основні характеристики цього жанрового різновиду доби Постмодерну. У романі про митця ХХ-ХХІ століття відбуваються зміни самої жанрової форми: зміщення акценту на один складник сюжетно-

композиційної структури й тенденція постмодерністської літератури до жанрової конвергенції приводить до утворення нових гібридних форм – модифікацій роману про митця: роману-біографії, роману про роман й роману-есе. Більшості постмодерністських романів про митця притаманні саморефлексивність тексту й інтертекстуальність, які є проявом «літературоцентричності», надмірної «літературності». Під «літературоцентричністю» розуміють переосмислення в тексті вже відомих прийомів, сюжетів, літературних схем, що супроводжується навмисним «оголенням прийому» – демонстрацією незалежності і самодостатності художньої реальності, яка існує за своїми власними правилами. Саморефлексивність, яка виникає не тільки на рівні наративу у формі «метаповідних фраз», метарефлексії, але й на рівні «роману героїв», не дозволяє читачеві впасти в міметичну ілюзію, підкреслюючи, що твір – це авторський конструкт, створений письменником. Інтертекстуальність, як співнаявність кількох текстів в одному тексті, значно розширює інтерпретативний потенціал творів і спонукає читача до активної розумової діяльності у виявленні всіх можливих смислів з тексту.

Цілісний аналіз творів «Фо», «Майстер Петербурга», «Елізабет Костелло» довів, що всі три модифікації роману про митця наявні у творчості Дж. М. Кутзее. «Роман «Митець Петербурга» є романом-біографією, оскільки на перший план висувається життєпис митця. Акцент у творі перенесено з життєвої біографії на процес творчості і творіння «нового світу». У центрі уваги роману «Фо» – творчий акт, процес написання роману, який ми читаємо. Під час вивчення твору нами була виділена двопланова структура: 1) розгортання подій (роман героїв); 2) коментування написаного (світ літературної творчості, процес створення «роману героїв») – метаструктурний рівень, що свідчить про таку романну модифікацію, як роман про роман. Межа між двома «світами» перетинається лише автором-творцем тексту, яким є головна героїня твору – Сьюзен Бартон. У творі «Елізабет Костелло» акцент зміщується на роздуми (міркування) про мистецтво, які оформлено у вигляді вставних текстів (есеїстики), що трансформує роман про митця в роман-есе. Цілісність роману

«Елізабет Костелло» утримується переплетенням романного та есеїстичного планів, які взаємодоповнюють один одного й утворюють складну комбіновану художньо-філософську структуру твору.

Проаналізовано основні елементи змістової структури роману про митця у творах Дж. М. Кутзее, які набувають певних змін, через вплив постмодерністсько-постструктуралістського комплексу ідей. Так, було виявлено, що онтологічний конфлікт роману про митця між Життям і Мистецтвом (Митцем і Людиною, Митцем і суспільством, Митцем і Богом) в романах «Митець Петербурга», «Фо», «Елізабет Костелло» змінюється під впливом концепції «смерті автора», згідно з якою замість самостійного автора, джерелом висловлювання стає знеособлений текст. Автор перетворюється на скриптора, а головну роль відіграє читач, який об'єднує в процесі читання всі можливі смисли тексту. У такий спосіб Дж. М. Кутзее у романах «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» репродукує ідею «прото-письма» Ж. Дерріда, яке передує усному мовленню і мисленню, й одночасно присутнє в них у прихованій формі, таким чином «письмо» володіє не меншим творчим потенціалом, ніж сам автор.

У постмодерністському романі про митця змінюється і сам образ художника, який є відображенням сучасного світу, набуваючи таких же рис – ненадійність, хиткість, невпевненість. Образ автора (митця) стає цитатою, ремінісценцією, а іноді, навіть, симулякром, який втілює у собі відпрацьовану копію, літературний штамп. Уся система образів носить характер штучності, оскільки персонажі постійно підкреслюють свій «книжковий» статус, акцентують на своїй створеності й фальшивості. Процес творчості знеособлюється, а сама творчість стає могутнішою за митця й володіє силою, здатною «потопити» художника. Тема творчості є наскрізною в усіх вказаних романах і втілена в різних своїх варіантах: пошуках смислу творчості, його естетичної сторони, долі письменника і його спадщини, місії художника і його місця в сучасному світі.

Аналізується розгалужена система мотивів вказаних романів: пошуку, мандрів, гри, смерті, – які підкорені й тісно пов'язані з лейтмотивом роману про митця – мотивом творчості / творіння. Звернено увагу на специфічний хронотоп

романів «Митець Петербурга», «Фо», «Елізабет Костелло», який має тричастинну структуру, як і належить роману про митця, завдяки чому у творах виокремлюється три сфери художнього світу: світ героїв (розгортання подій), творчого дискурсу (коментування написаного, процес створення художнього твору / роздуми про творчість й написання творів) та світ вічності (усієї літератури та культури загалом).

Кожен із романів Дж. М. Кутзее проблематизує співвідношення реальності й вигадки, а художній світ творів привертає увагу до своєї фікціональності, штучності, що є проявом саморефлексивності текстів. Окрему увагу приділено аналізу внутрішньотекстової саморефлексії, яка виступає «елементом художнього світу твору», і проявляється як на рівні персонажів (розгортання подій), так і на оповідному рівні (коментування написаного). Адже романи «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» демонструють власну фіктивність, звертаючись тим самим до вивчення проблемних взаємовідносин між справжньою реальністю і художньою вигадкою, підкреслюючи надмірну «літературність», «літературоцентричність» текстів. У вказаних романах відбувається руйнування літературних умовностей за рахунок метарефлексії – текстових механізмів, що «оголюють» процес створення твору. У «Фо», «Митці Петербурга», «Елізабет Костелло» можна виокремити текстові «повернення» наприкінці творів до попередніх частин, що замикають романи на собі й дозволяють говорити про наявність саморефлексивного письма.

У роботі детально вивчається інтертекстуальність, її окремі форми прояву (цитація, алюзія, ремінісценція), яка має певну динаміку зростання в романах «Митець Петербурга», «Фо», «Елізабет Костелло». У вказаних творах досліджуються транстекстові зв'язки (паратекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність, метатекстуальність), які в романах Дж. М. Кутзее досить часто перебувають у зв'язку інтерференції.

Ключові слова: роман про художника, роман-біографія, роман про роман, роман-есе, інтертекстуальність, транстекстуальність, саморефлексивність.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Пшенична М. С. Поетика інтертекстуальності у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» // Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія». Вип. 74. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 300-304.
2. Пшенична М. С. Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» // Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія». Вип. 76. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 276-280.
3. Пшенична М. С. Наративна структура роману «Елізабет Костелло» Дж. М. Кутзее // Південний архів (філологічні науки). Вип. 67. Херсон: Херсонський державний університет, 2017. С.74-78.
4. Пшеничная М. С. «Роман о художнике» в постмодернистском литературном дискурсе // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. № 30 (Т.1). Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С.77-80.
5. Пшенична М. С. Рецепція творчості Дж. М. Кутзее в сучасному літературознавстві // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Сер.: Філологія. Соціальні комунікації. № 1 (Т.28 (67)). Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С.27-32.
6. Пшеничная М. С. Транстекстуальность и интертекстуальные референции в романе Дж. М. Кутзее «Элизабет Костелло» // East European Scientific Journal. Warsaw, 2018. - #1 (29). Part 2. P.21-26.
7. Пшеничная М. С. Художник как персонаж в романе Дж. М. Кутзее «Художник Петербурга» // Держава та регіони. Сер.: Гуманітарні науки. № 2. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2018. С.23-30.

## ABSTRACT

**Pshenychna M. S. “The Novel about an Artist” in the Works by J. M. Coetzee (Based on the Novels “Foe”, “The Master of Petersburg”, “Elizabeth Costello”).**— Manuscript.

Thesis for a Candidate’s Degree in Philology, Specialty 10.01.04 – Literature of Foreign Countries. – Petro Mohyla Black Sea National University. – Mykolaiv, 2018.

The thesis presents an analysis of poetics and problems of three novels (“Foe”, “The Master of Petersburg”, “Elizabeth Costello”) by J. M. Coetzee which were written in the different creative work periods of the writer and identified as postmodernist modifications of *the novel about an artist*. We have analyzed the works by foreign and domestic literary scholars who researched *the novel about an artist* in Western European literature and as a result we outlined a number of unexplored or controversial aspects. The aesthetic dominant of *the novel about an artist* has been determined as well as the main elements of intentional form of this genre variety: the main character-artist, the conflict between Life and Art, specific chronotope (three forms of time and space respectively), three-parted plot structure that consists in the life-story of the artist, the work of art and the reasoning about art, the latter becomes the subject of the author’s reflection and self-reflection. The integrity of the novel is based on the unity of the creative process with its main motif – the motif of creation. While analyzing the books focusing on the study of this genre variety, it has been revealed that the novel about an artist usually appears at the turn of the historical ages (Renaissance, Baroque and at the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries), one of which is the Age of Postmodern (20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup>). To study the works by J. M. Coetzee, we turned to the analysis of the novel about an artist in terms of contemporary literature, mostly Anglophone one, to underline the context of the writer’s works and to determine the main characteristics of this genre variety in the postmodern age. In the *novel about an artist* of 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century the genre form itself has been changed: both, shift of an emphasis onto the one of components of plot structure and the postmodernist tendency to genre convergence lead to the formation of new hybrid forms – modifications of *the novel about an artist: a novel-as-biography, a novel about the novel, a novel-essay*.

Most *novels about an artist* of the postmodern era are characterized by self-reflexivity of the text and intertextuality which are manifestations of “literature-centrism” and an excessive “literary quality”. The term “literature-centrism” is understood as the reconsidering of already known techniques, plots and literary schemes in the text that is accompanied by a deliberate “revealing mode” – a demonstration of independence and self-sufficiency of artistic reality, which exists according to its own rules. Self-reflexivity, emerging not only on the narrative level in the form of “metanarrative phrases” and metareflexion, but also revealing itself at the level of the novel of characters, does not allow the reader to fall into a mimetic illusion and constantly emphasizes that the work of art is an author’s construct created by the writer. Intertextuality, as the co-presence of several texts in one text, appeals to the reader, encouraging him/her to work actively in finding all meanings out of the novel, thereby expanding the interpreter’s potential of the text.

All three modifications of the *novel about an artist* are singled out in the J. M. Coetzee’s novels (“Foe”, “The Master of Petersburg”, “Elizabeth Costello”), as it is confirmed by the complex analysis of the author’s works. “The Master of Petersburg” is a novel-as-biography (a term by P. M. Kendall), because the artist’s biography is put on the foreground and the “literary element” is in the construction of a life-writing displacing the genuine biography. In this novel the emphasis is transferred from the life-writing to the process of creativity and creation of the “new world”. The novel “Foe” is centered on the creative act, namely the process of writing the novel which we are reading. Studying this novel, we have marked out a two-plan structure: 1) narration about the characters (novel of characters); 2) narration about an act of narration (the world of literary creation, the process of creating a “novel of characters”) – metastructural level, indicating such a modification as a *novel about the novel*. The boundary between both “worlds” can be transcended only by the author-creator of the text – Susan Burton, the main character in Coetzee’s novel. In “Elizabeth Costello” the writer shifts the focus to the reasoning about art which are mounted as insertable texts (essays), and due to this fact *the novel about an artist* is transformed into *the novel-essay*. The integrity is kept by an interlacing of the novel and essay plans which



supplement each other and organize a complicated, combined artistic and philosophical structure of the work.

It has been revealed that the ontological conflict of *the novel about an artist* between Life and Art (Artist and Human, Artist and Society or God) in the novels “Foe”, “The Master of Petersburg” and “Elizabeth Costello” by J. M. Coetzee changes under the influence of the concept of “Death of the Author” according to which the impersonal text rather than an independent author becomes the source of the statement. Now the author turns into a scriptor, and the main role is played by the reader, that unites all the possible meanings of the text in the process of reading. In this way, J. M. Coetzee in the novels “Foe”, “The Master of Petersburg” and “Elizabeth Costello” reproduces J. Derrida’s idea of “archi-writing” which precedes oral speech and thinking, and at the same time it is present in them in a hidden form, thus the “writing” has no less creative potential than the author himself.

In the postmodernist *novel about an artist*, the characterization of the artist changes, this is a reflection of the modern world; as a result the character acquires the same features – unreliability, instability and uncertainty. The character of the artist becomes a quotation, reminiscence, and sometimes even a simulacrum which is the incarnation of a worked copy, a literary stamp. The whole system of images has the nature of artificiality because the characters constantly emphasize their “book” status, accentuating their creativity and falsehood. Instead of focusing on the life and personality of an artist, in postmodernist novels contemporary writers stress on the creative consciousness of the artist, in which there are metamorphoses that do not depend on the will of the author: the surrounding reality is transformed into the world of art, and reality is perceived as a literary text. The process of creativity is depersonalized, and the creation itself becomes more powerful than an artist and has a power that can “drown” the artist. The theme of creativity reappears throughout all these novels and is embodied in its various variants: the search for the meaning of creativity, its aesthetic side, the fate of the writer and his legacy, the artist’s mission and his/her place in the modern world.

In the analyzed novels the whole system of motifs is presented: the motif of quest, travelling, play and death which are subjected and closely related to the leitmotif of the *novel about an artist* – the motif of creativity / creation. The chronotope of the novels “Foe”, “The Master of Petersburg” and “Elizabeth Costello” has a three-part structure (that is appropriate for the *novel about an artist*), therefore, we can figure out three spheres of the artistic world: the world of characters, discourse of creation (commentary on writing, process of creation / reflection on creativity and writing of works) and the world of eternity (the world of all literature and culture in general).

Each of the works by J. M. Coetzee problematizes the correlation of reality and fiction, and the art-world novel attracts attention to its fictionality, artificiality, which is a manifestation of self-reflexivity. Particular attention is paid to the analysis of the textual self-reflection which acts as an “element of the artistic world of the novel” and manifests itself both at the level of characters (unrolling of events) and at the level of narration (author’s commentary on written text). So, the novels “Foe”, “The Master of Petersburg” and “Elizabeth Costello” demonstrate their own fictitiousness, thus addressing to the problem of the relationship between the reality and art in the novel, emphasizing an excessive “literary quality”, “literature-centrism” of texts. There is a destruction of literary conventions in these novels resulting from metareflection – textual mechanisms that “uncover” the process of creating the work. In “Foe”, “The Master of Petersburg” and “Elizabeth Costello” we can distinguish the textual “returns” at the end of the works to their previous parts which close the novels on themselves and allow affirming that they are the examples of self-reflective writing.

In this work intertextuality that has a certain dynamic of growth in the novels “Foe”, “The Master of Petersburg” and “Elizabeth Costello” as well as its forms of manifestation (citation, allusion, reminiscence) are researched in detail. In the above-mentioned works the transtextual connections (paratextuality, architextuality, hypertextuality, metatextuality) are investigated, which in J. M. Coetzee’s novels are often interrelated.

Key words: novel about an artist, novel-as-biography, novel about the novel, novel-essay, intertextuality, transtextuality, self-reflexivity.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	2
<b>ВСТУП</b> .....	13
<b>РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ СУЧАСНИМ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ</b> .....	23
1.1. Творчість Дж. М. Кутзее в контексті літератури ПАР. Проблеми періодизації творчого доробку Дж. М. Кутзее.....	23
1.2. Дослідження творчості Дж. М. Кутзее в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві .....	29
Висновки до розділу 1 .....	38
<b>РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ РОМАННОЇ ПРОЗИ ДЖ. М. КУТЗЕЕ</b> .....	41
2.1. Творчість Дж. М. Кутзее в контексті розвитку жанрового різновиду «роману про митця».....	41
2.1.1. Генезис, динаміка розвитку та специфіка визначення «роману про митця».....	41
2.1.2. Роман про митця в постмодерністському літературному дискурсі. ....	55
2.2. Методологічні засади вивчення постмодерністського «роману про митця» .	67
2.2.1. Сучасні теорії систематизації міжтекстових зв'язків. Інтертекстуальність: визначення й типологія.....	67
2.2.2. Теорія метапрози й саморефлексивності художнього твору. ....	76
Висновки до розділу 2 .....	85
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ДЖ. М. КУТЗЕЕ «МИТЕЦЬ ПЕТЕРБУРГА»</b> .....	90
3.1. Жанрова природа й система мотивів роману «Митець Петербурга».....	90
3.2. Специфіка наративної структури роману «Митець Петербурга» .....	102
3.3. Система персонажів роману «Митець Петербурга».....	107
3.3.1. Образ героя-митця в романі «Митець Петербурга». ....	107
3.3.2. Інтертекстуальність другорядних персонажів. Основні функції другорядних персонажів у романі Дж. М. Кутзее.....	116
3.4. Рецептивний Петербург як топос роману «Митець Петербурга». Специфіка художнього часу .....	124

Висновки до розділу 3 .....	137
<b>РОЗДІЛ 4. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ МОДИФІКАЦІЇ РОМАНУ ПРО МИТЦЯ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ.....</b>	<b>140</b>
4.1. Роман «Фо» як роман про роман .....	140
4.1.1. Саморефлексивність як структуротвірний і жанротвірний фактор роману «Фо». ....	140
4.1.2. Симулякральність образу митця та дискурсивність інтертекстуальних персонажів. ....	152
4.1.3. Хронотоп і система мотивів у романі «Фо».....	164
4.2. Роман «Елізабет Костелло» як роман-есе .....	170
4.2.1. Жанрова специфіка роману «Елізабет Костелло». ....	172
4.2.2. Наративна структура роману Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло». ....	181
4.2.3. Транстекстуальність й інтертекстуальні референції в романі Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло».....	189
Висновки до розділу 4 .....	197
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>203</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>213</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>239</b>

## ВСТУП

Радикальні культурно-цивілізаційні трансформації, якими позначене минуле століття, вплинули на світогляд сучасної людини і суттєво змінили картину світу XX-XXI століття. Характерні риси зламної соціокультурної ситуації кінця XX століття (хаотичність, плюральність, ненадійність, хиткість) знаходять своє втілення в поетиці і проблематиці художніх творів та впливають на загальний характер літературного процесу. Історичний розвиток літератури, як відомо, відображається в жанрових процесах: появою жанрових форм, пануванням певного жанру в певну історичну добу та різного роду жанровими модифікаціями. М. М. Бахтін писав: «Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі» [13, с. 121-122]. Спираючись на теоретичні праці представників «формальної школи» та сучасний літературний процес, літературознавець Ю. М. Тинянов відзначив тенденцію до жанрової трансформації, яку пов'язував з неможливістю статичного визначення жанру й вказував на «зсув» всередині жанру [165, с. 122]. Таке зміщення відбувається внаслідок дифузного стану жанрово-дискурсивних форм, що приводить до жанрової конвергенції, результатом чого стають нові модифікації, які співвідносяться з уже існуючими жанрами, адже в них чітко простежується жанрова першооснова. Такі модифікації являють собою один із варіантів традиційного жанру (жанрового різновиду) і демонструють нові можливості старої жанрової форми.

Спираючись на праці М. М. Бахтіна, Д. Віар, О. В. Михайлова, Л. В. Чернець [14; 284; 118; 184], у яких роман визначається як «неготовий», «незавершений» жанр, що прагне «подолати свої межі», можна констатувати – роман є найбільш схильним і прийнятним до всіх трансформацій. Сучасному романістові наче тісно в рамках одного жанру, через що постмодерністські письменники вдало поєднують елементи різних літературних жанрів. Автори знаходяться в постійному пошуку нових форм, нових засобів вираження, нових художніх прийомів, які б могли найбільш повно відбити як світ ускладненої

дійсності, так і внутрішній світ сучасної людини в ситуації тотальної невизначеності. Така тенденція стосується і жанрових різновидів роману, адже сам жанр роману не дає «застигнути» жодному своєму різновиду (на думку М. М. Бахтіна [14, с. 188]). Одним із найбільш «гнучких» і прийнятних до трансформаційних процесів виявився такий жанровий різновид, як роман про митця, що зазвичай з'являється на зламі історичних епох (як зазначають Н. Д. Білик, Н. С. Бочкарьова [21; 28]), адже центральною фігурою цього різновиду є художник, який перебуває в постійному онтологічному пошуку, що зумовлене соціально-культурними змінами доби, які митець намагається досягнути у своїй творчості. Жанровий різновид «роман про митця» знайшов своє теоретичне й історичне осмислення в роботах багатьох літературознавців: Н. Д. Білик, Н. С. Бочкарьової, С. О. Варецької, І. О. Володавської, М. Герхард, І. М. Лагутіної, Н. І. Михайлюка, Г. Серет, В. Л. Скуратівського, І. І. Сторощук [21; 28; 32; 37; 231; 92; 119; 270; 145; 151]. Дослідники звернули увагу на жанрові особливості роману про митця, специфіку головного героя, своєрідні мотиви та сюжетно-композиційну структуру та специфічний конфлікт. Попри чималу кількість досліджень роману про митця, виокремлюється низка аспектів цього жанрового різновиду, які потребують подальшого вивчення (уточнення його генезису, удосконалення понятійного апарату, вивчення специфіки формування й розвитку жанрових модифікацій). Незважаючи на те, що у ХХ-ХХІ столітті цей жанровий різновид з'являється у творчості німецьких (Г. Грасса, П. Зюскінда), французьких (А. Володіна, П. Кіньяра, С. Резвані, К. Симона), іспанських (Х. Гойтісоло, Х. М. Меріно), американських (Дж. Керуака, Ф. Рота) авторів і письменників Країн Британської Співдружності (П. Акройда, Дж. Барнса, В. Голдінга, К. Ісігуро, Дж. Коу, Дж. М. Кутзее, Д. Лессінг, І. Мак'юена, С. Рушді), детального теоретичного вивчення роману про митця в добу Постмодерну так і не отримав. Утім, у сучасному романі про митця знаходять своє втілення такі постструктуралістсько-постмодерністські ідеї, як «заміщення реальності» (Ж. Бодрійяр [25]), «смерть суб'єкта» (М. Фуко [66]), «смерть автора» (Р. Барт [12]), «інтертекстуальність» (Ю. Крістева [85]),

«саморефлексивність» (Ю. О. Анциферова [7]) та ін. У художніх текстах актуалізуються проблеми співвідношення вигадки і реальності, розкриття таємниці творчості і виникнення художнього твору, для вирішення яких оголюється процес рефлексії над написанням тексту і над творчістю як такою. Оскільки постмодерністська література тяжіє до жанрового й родового змішування, що обумовлено високим рівнем теоретичної рефлексії, відбувається трансформація і самої жанрової форми роману про митця. На наш погляд, з другої половини ХХ століття чітко окреслена жанрова форма роману про митця, структурно-композиційними елементами якої були три складники (життєпис, твори митця, роздуми про мистецтво – за визначенням Н. С. Бочкарьової), зазнає змін і з'являються різні її модифікації (роман-біографія (автобіографія), роман про роман, роман-есе), про що свідчить англомовний літературний дискурс і творчість Дж. М. Кутзее зокрема.

Джон Максвелл Кутзее (1940 р. н., Кейптаун, ПАР) – англомовний південноафриканський письменник, лінгвіст, лауреат Нобелівської премії 2003 року в галузі літератури, володар двох Букерівських премій (за роман «Життя та часи Міхаеля К.» у 1983 р. і за роман «Безчестя» у 1999 р.) та призер не лише найбільшої південноафриканської нагороди Central News Agency Literary Award, а й багатьох інших. Про вагомість творчого доробку Дж. М. Кутзее та його сучасне визнання свідчить безліч престижних нагород у царині літератури, а також робота дослідницького Центру Гаррі Ренсома при Техаському університеті США (Harry Ransom Center), у якому провідним спеціалістом з творчості Дж. М. Кутзее є Д. Атвелл.

Художній доробок Дж. М. Кутзее налічує тринадцять романів «Dusklands» (1974), «In the Heart of the Country» (1977), «Waiting for the Barbarians» (1980), «Life & Times of Michael K.» (1983), «Foe» (1986), «Age of Iron» (1990), «The Master of Petersburg» (1994), «Disgrace» (1999), «Elizabeth Costello» (2003), «Slow Man» (2005), «Diary of a Bad Year» (2007), «The Childhood of Jesus» (2013), «The Schooldays of Jesus» (2016), автобіографічна трилогія («Boyhood: Scenes from

Provincial Life» (1997), «Youth: Scenes from Provincial Life II» (2002), «Summertime» (2009)) та збірки критичних і публіцистичних есе.

Романну прозу письменника найбільш повно було досліджено з точки зору постколоніальної критики зарубіжними (Д. Атвеллом, Л. Бейлі, М. Бреною, М. Воганом, Дж. Девідсоном, Р. Дж. Джоллі, С. Дюрантом, К. Егерером, В. Кархіді, С. Коссю, Р. Лейном, А. Р. Пеннером, Дж. Пойнер, П. Річі, Т. Ф. Стродом й ін. [196; 197; 199; 202; 283; 215; 245; 218; 220; 203; 249; 251; 263; 264; 267; 275]) та російськими дослідниками (О. Ю. Анциферовою, О. О. Павловою, К. О. Струковою [9; 128; 152]) і вписано в контекст мультикультуралізму і постколоніалізму, оскільки Дж. М. Кутзее є одним із вихідців колишньої британської колонії ПАР. Серед зарубіжних досліджень виокремлюються наратологічні розвідки романної творчості Дж. М. Кутзее (С. Галлахер, Л. Грехем, С. Коссю, Р. Кусека, Дж. Снід та ін. [228; 232; 213; 250; 272]), у яких акцентується увага на мовному та владному дискурсах, а також праці, присвячені вивченню жанрової природи творів (Л. Бейлі, Т. Довей, Р. Лейн та ін. [199; 217; 251]) та проблемі співвідношення творчості Дж. М. Кутзее з художньо-естетичними парадигмами ХХ ст. (Д. Атвелл, Г. Бредшоу, В. Моттен, Ж.-Ф. Уейд, П. Хайес й ін. [198; 243; 258; 285; 236]). У російськомовній літературній критиці на сьогодні написані дисертації К. О. Григор'євої, Н. В. Константинової, О. О. Павлової, К. О. Струкової [44; 80; 128; 152] та низка статей, зокрема А. С. Алехновича, О. Ю. Анциферової, О. Є. Беззубцева-Кондакова, Я. Г. Гудкової, О. М. Лагуновського, В. Б. Пригодича, Г. Г. Чащиної [3; 9; 18; 45; 91; 134; 183]. Дослідники звертаються до аналізу різних аспектів творчості Дж. М. Кутзее: лінгвістичних особливостей, жанрової форми творів, специфіки образів, проблематики романів. У вітчизняному літературознавстві творчість Дж. М. Кутзее майже не вивчалась; існують поодинокі розвідки О. В. Кеби, присвячені дослідженню жанрової специфіки твору «Митець Петербурга» та деконструкції мови в романі «Безчестя», стаття Г. І. Соболевської, у якій досліджується роман «Митець Петербурга» в імагологічному аспекті [76; 77; 146], а також мовознавчі роботи Н. П. Ізотової,



яка вивчає специфічні наративні коди, що становлять підґрунтя ігрової тональності творів письменника [67; 68; 69].

Дискусійними проблемами вивчення творчості Дж. М. Кутзее є періодизація та жанрове визначення майже кожного з романів автора. Мало не всі твори письменника вписуються в постколоніальний дискурс, однак виокремлюються три романи – «Фо» (1986), «Митець Петербурга» (1994), «Елізабет Костелло» (2003), у яких теми расової нерівності, насилля, жорстокості й людського приниження усуваються на другий план, проте, актуалізуються проблеми творчості, таїнства творчого акту й виникнення художнього тексту, співвідношення реальності й художньої вигадки, що є основними темами роману про митця. Слід зазначити, що поетика цих творів, на жаль, вивчалась не досить детально, хоча деякі дослідники (Д. Аттрідж, Г. Бредшоу, М. Неїлл, Р. Кусек, Д. Пеннер, Д. Хед [195; 243; 250; 263; 237]) фіксують наявність постмодерністських прийомів (інтертекстуальність, метапрозаїчність) й звертають увагу на зображення творчого процесу в романах, однак не ідентифікують їх як постмодерністські варіації роману про митця. На нашу думку, вказані романи являють собою три модифікації (роман про роман, роман-біографія, роман-есе) постмодерністського роману про митця, а, отже, творчість Дж. М. Кутзее слід розглядати в рідніщі магістральних пошуків сучасного літературознавства, спрямованих на вивчення специфіки та динаміки розвитку романних форм, зокрема, жанрової конвергенції (за О. М. Фрейденберг [175]), особливостей наративної структури, що характеризується саморефлексивністю, метапрозаїчністю й надмірною «літературоцентричністю». Під саморефлексивністю і металітературністю зарубіжні (Л. Хатчеон, П. Во, І. Крістенсен, Р. Спайрз, С. Келлман [240; 286; 204; 273; 247]) та російські (О. Ю. Анциферова, М. Н. Липовецький, М. А. Хотямова [7; 99; 179]) дослідники розуміють самоусвідомлення літературного тексту, а «літературоцентричність» визначають як переосмислення в тексті вже відомих прийомів, сюжетів, літературних схем, що супроводжується навмисним «оголенням прийому» –

демонстрацією незалежності і самодостатності художньої реальності, яка існує за своїми власними правилами.

Попри численні зарубіжні дослідження та окремі наукові розвідки вітчизняних науковців, присвячених різним аспектам творчості Дж. М. Кутзее, романи «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» не отримали адекватного осмислення. Поза увагою дослідників залишились специфічна сюжетно-композиційна структура творів, наративна структура, хронотоп, система мотивів, образна система, надмірна інтертекстуальність та саморефлексивність, які є необхідними елементами жанрової ідентифікації постмодерністського роману про митця. Отже, недостатня вивченість специфіки романів «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» обумовлює необхідність дослідження постмодерністської варіації жанрового різновиду роману про митця, що є **актуальним завданням** у контексті магістральних пошуків сучасного літературознавства, спрямованих на вивчення жанрових особливостей і динаміки романних форм.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане в межах науково-дослідницької роботи кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна згідно з науковою темою: «Світова література і класичні мови в сучасному науковому дискурсі» (номер державної реєстрації 0115U004052). Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол №4 від 20 листопада 2015 року) й Вченою радою Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол №3 від 26 лютого 2018 року).

**Мета роботи** – осмислити специфіку поетики і проблематики роману про митця у творчості Дж. М. Кутзее (на матеріалі романів «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»). Поставлена мета зумовила вирішення таких **завдань**:

- систематизувати напрямки літературознавчих розвідок, присвячених творчості Дж. М. Кутзее й виявити проблемні питання дослідження доробку письменника в сучасній літературній критиці;

- окреслити соціокультурний та історико-літературний контекст творчості Дж. М. Кутзее;

- розглянути романи письменника в контексті англomовного роману про митця ХХ-ХХІ століття;

- встановити генезис, динаміку розвитку та жанрові особливості роману про митця й дослідити специфіку цього жанрового різновиду в постмодерністських текстах;

- вивчити теорію інтертекстуальності й саморефлексивності для дослідження жанро- й структуротвірних особливостей постмодерністського роману про митця;

- дослідити постмодерністські модифікації роману про митця у творчості Дж. М. Кутзее;

- проаналізувати сюжетно-композиційну, образну, наративну, мотивну специфіку постмодерністської модифікації роману про митця – роману-біографії «Митець Петербурга» Дж. М. Кутзее.

- дослідити образні, мотивні, сюжетно-композиційні та наративні особливості роману про митця Дж. М. Кутзее «Фо», модифікованого в роман про роман;

- осмислити своєрідність поетики й проблематики постмодерністської модифікації роману про митця – роману-есе «Елізабет Костелло» Дж. М. Кутзее.

**Об'єктом дослідження** є романи Дж. М. Кутзее «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло». Об'єктом вибіркового аналізу є також романи «Безчестя» та «Повільна людина».

**Предмет дослідження** – поетика, проблематика та жанрова специфіка роману про митця у творчості Дж. М. Кутзее.

Мета й завдання дисертації визначили застосування таких **методів дослідження**: *порівняльно-історичного методу*, який дозволив окреслити

контекст творчості письменника в аспекті провідних тенденцій доби; *історико-генетичного*, який сприяє виявленню генезису жанрового різновиду роману про митця та його еволюційних змін у діахронії; *системного аналізу* при розгляді феномену «саморефлексивності», а також класифікації міжтекстових зв'язків; *жанрово-типологічного* для визначення жанрових модифікацій роману про митця та їхньої специфіки у творчості Дж. М. Кутзее; *інтертекстуального й мотивного аналізу* для виокремлення провідних мотивів та інтертекстуальних джерел досліджуваних романів; *методик сучасної наратології* для вивчення оповідної структури творів Дж. М. Кутзее, пов'язаної із саморефлексивним модусом письма й метапрозаїчністю; *комплексного аналізу* художнього тексту, необхідного для дослідження специфіки поетики й проблематики романів про митця у творчості Дж. М. Кутзее.

**Теоретико-методологічну базу** дисертаційного дослідження становлять праці кількох типів: розвідки з теорії жанру (М. М. Бахтіна, Т. В. Бовсунівської, В. М. Жирмунського, Н. Л. Лейдермана, Д. С. Лихачова, Г. М. Поспєлова, Н. Д. Тамарченко, Ю. М. Тинянова, Б. В. Томашевського, В. І. Тюпи та ін.) та жанрового різновиду «роман про митця» (М. М. Бахтіна, Н. Д. Білик, Н. С. Бочкарьової, С. О. Варецької, Н. І. Михайлюка, Г. Серет, І. І. Сторощук та ін.); літературознавчі праці, присвячені вивченню теорії інтертекстуальності (Р. Барта, Ж. Женетта, І. П. Ільїна, Ю. Крістевої, Л. І. Лебедевої, Ю. М. Лотмана, О. А. Морозова, Н. А. Ніколіної, Н. П'єге-Гро, Н. О. Фатєєвої та ін.); дослідження теоретиків «саморефлексивного» роману та феномену «метапрози» (О. Ю. Анциферової, П. Во, В. Б. Зусєвої-Озкан, С. Келлмана, І. Крістенсена, М. Н. Липовецького, Ю. М. Лотмана, Р. Спайрза, М. А. Хатямової, Л. Хатчеон та ін.); численні роботи вітчизняних і зарубіжних літературознавців з історії національних літератур (англійської, німецької, іспанської, французької) і творчості окремих письменників або окремих художніх творів (І. А. Влодавської, І. М. Лагутіної, І. В. Кабанової, В. М. Толмачова, Б. Франко та ін.).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в дисертаційному дослідженні вперше здійснено цілісне осмислення поетики й

проблематики романів «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» як постмодерністських модифікацій жанрового різновиду роману про митця. Наукова новизна роботи полягає в таких **положеннях**: уперше було досліджено жанрову специфіку й поетикальні особливості роману про митця в постмодерністському дискурсі й виокремлено основні модифікації цього жанрового різновиду на матеріалі англомовних романів ХХ-ХХІ ст.; уперше встановлюється жанрова своєрідність романів «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло», що визначаються як постмодерністські модифікації роману про митця (роман про роман, роман-біографія, роман-есе); обґрунтовано доцільність застосування теорії метапрози та саморефлексивності твору як нової методологічної засади при вивченні вказаних романів Дж. М. Кутзее, що дозволяє адекватно проаналізувати їхню поетику та виявити їхню сутність, яка полягає в «літературоцентричності», надмірній «літературності» й інтертекстуальності; упорядковано й детерміновано основні «механізми» саморефлексивного письма й удосконалено систематизацію інтертекстуальних елементів (цитатності, алюзії, ремінісценції, рецепції); уперше творчість Дж. М. Кутзее проаналізовано за класифікацією міжтекстових зв'язків (інтртекстуальність, паратекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність та метатекстуальність), яка базується на методології Ж. Женетта.

**Теоретичне значення** дисертації полягає у визначенні жанрових особливостей постмодерністського різновиду роману про митця в сучасній англомовній прозі, у виокремленні трьох модифікацій постмодерністського роману про митця (роман-біографія, роман про роман, роман-есе), які виявляються на матеріалі романів Дж. М. Кутзее. Отримані результати можуть бути використані в подальших дослідженнях творчості Дж. М. Кутзее й інших письменників доби Постмодерну, у творчості яких виникає жаровий різновид роману про митця.

**Практичне значення** роботи полягає в можливості застосування її результатів при підготовці курсу історії зарубіжної літератури ХХ-ХХІ століття, зокрема, сучасної англомовної літератури, а також при розробці спецкурсів і

спецеминарів, присвячених вивченню проблемі розвитку літератури ХХ-ХХІ ст., особливо жанровим модифікаціям роману й зміні наративних типів.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація та всі опубліковані статті виконані автором самостійно і одноосібно.

**Апробація положень дисертації** здійснювалась на засіданнях кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології та на конференціях аспірантів філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна протягом трьох років навчання, а також у доповідях на міжнародних і всеукраїнських конференціях: «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016), «Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук» (Київ, 2017), І міжнародні Кронеберзькі читання «Античність – Класика – Сучасність» (Харків, 2018), «Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем» (Запоріжжя, 2018), «Актуальні проблеми філологічних наук: сучасні наукові дискусії» (Одеса, 2018), «Правда життя і міф літератури (філологічні читання, присвячені сторіччю Олеся Гончара)» (Харків, 2018).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 11 наукових робіт, із них 6 статей надруковано в провідних наукових фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному виданні, 4 – тези доповідей.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, 4 розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 260 сторінок, із яких 212 сторінок основного тексту, 26 сторінок списку використаних джерел (288 позицій).

## РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ СУЧАСНИМ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ

### 1.1. Творчість Дж. М. Кутзее в контексті літератури ПАР. Проблеми періодизації творчого доробку Дж. М. Кутзее

Література Південно-Африканської Республіки (ПАР) розвивається мовами племен банту (зулу, коса, суто, тсвана тощо), африкаансом та англійською. Перш за все це зумовлено тим, що на території ПАР проживають представники різних культурно-мовних рас (негроїдної раси, меншини африканерів та англоафриканців, людей європейського походження). Цей феномен пояснюється колоніальним процесом минулих століть, який розпочався ще в середині XVII ст. У першій половині XX ст. на території сучасної ПАР мала місце спроба створити «білу» Африку через анексію земель племен банту, яка отримала назву режиму апартеїду.

Дослідниця африканської літератури Л. Я. Прокопенко поділяє сучасну літературу африканських держав за хронологією їх формування на декілька груп. До першої належить література, яка з'явилася до початку Першої світової війни (Ангола, Гана, Мадагаскар, ПАР), до другої – література періоду між двома світовими війнами (Кенія, Бенін, Малі, Сенегал, Намібія), останню групу складає література 1940-1950 рр. (Габон, Камерун, Конго, Нігерія). Уже з кінця XIX століття в африканських колоніях починається формування ідеології націоналізму й становлення політичних форм антиколоніальної боротьби, що знайшло своє відображення в художніх творах. Велика кількість літераторів активно брали участь в антиколоніальному русі, а в текстах оспівувалась Батьківщина й відверто звучав заклик до боротьби за свободу, на що звертає увагу й Л. Я. Прокопенко [135].

Виникнення саме англomовної літератури ПАР також пов'язане з появою антиколоніальних настроїв на території Африки й припадає на кінець XIX –

початок ХХ століття. Волелюбність, протест проти колонізації та соціальної несправедливості знаходять своє відображення у творах південноафриканської письменниці О. Шрейнер: оповідання «Рядовий Пітер Халкет із Машоналенда» («Trooper Peter Halket of Mashonaland» (1897)), романи «Історія африканської ферми» («The Story of an African Farm» (1883)), «Від людини до людини» («From Man to Man» (1926)), «Ундіна» («Undine» (1928)). Уже в 30-ті роки ХХ століття з'являється література, автори якої виступали проти політики не тільки колоніалізму, а й расизму. Саме до цього періоду належать ранні твори Г. Ч. Босмана (наприклад, роман «Холодна кам'яна в'язниця» («Cold Stone Jug» (1930 р. написання, опубл. 1949 р.)).

Посилення політики расової сегрегації (режиму апартеїду) після Другої світової війни (1939-1945 рр.) породило могутню хвилю «літератури протесту», яка розвивалась в руслі критичного реалізму й протиставлялась колоніальній та ескапістській літературі, завдяки чому в період 40-50 рр. у художніх творах превалує антиколоніальна та антирасистська проблематика, порушуються питання безправного становища корінного населення Південної Африки, расової дискримінації, а також висвітлюється тема формування в країні сил протесту й національно-визвольного руху. Проти расизму й апартеїду зокрема виступають більшість прозаїків ПАР: П. Абрахамс, Н. Гордімер, А. Ла Гума, А. Пейтон та інші.

У творах П. Абрахамса зазвичай відтворюється реальна картина дійсності африканців-робітників та їхня боротьба проти насилля та жорстокої експлуатації корінного населення. Найбільш відомими антирасистськими романами вважаються «Стежкою грому» («The Path of Thunder» (1948)), «Вінок Майклу Уодомо» («A Wreath for Udomo» (1956)). Н. Гордімер продовжує тенденцію реалістичного, навіть соціально-критичного зображення дійсності ПАР і у своїх романах «Фальшиві дні» («The Lying Days» (1953)), «Земля чужоземців» («A World of Strangers» (1958)), змальовуючи достовірне життя Південної Африки, висвітлює тему згубності людяності апартеїдом. Протестом проти расизму та заклик до боротьби з апартеїдом можна вважати й романи А. Пейтона «Плач,



улюблена країно» («Cry, The Beloved Country»(1946)), «Занадто пізній плавунець» («Too Late the Phalarope» (1953)).

Визволення африканських держав від колоніальної залежності від початку 1960-х років (що тривало аж до 1990-х) сприяло стрімкому розвитку культури й літератури. У цей період (1960-1980 рр.) змінюється й тематика творів. Окрім проблем расової нерівності та боротьби проти сегрегації, письменники порушують питання щодо пригнобленого становища жінки в суспільстві (Н. Гордімер, «Гра природи» («A Sport of Nature» (1987)), уводять тему подолання расових і класових упереджень (Н. Гордімер, «Нагода для кохання» («Occasion for Loving» (1963)), А. Ла Гума, «Прогулянка вночі» («A Walk in the Night» (1962)).

Творчий шлях Дж. М. Кутзее<sup>1</sup> починається в першій половині 1970-х рр., тому ранні романи письменника знаходяться під впливом провідних літературних тенденцій ПАР (антирасизму та антиколоніалізму). Сам Дж. М. Кутзее (1940 р. н.), дитинство і юність якого припадають на час панування режиму апартеїду, у своїй автобіографічній трилогії зазначає, що ще в ранньому віці гостро відчував расову несправедливість, необґрунтованість зневаги та приниження, від яких страждає корінне населення ПАР [200]. Хоча, на відміну від Н. Гордімер, письменник ніколи не був активним борцем з політикою расової сегрегації, його романи «В очікуванні варварів» (1980), «Життя та час Міхаеля К.» (1983), «Залізний вік» (1990), які були написані під час панування апартеїду, стали протестом проти насилля над людиною.

Проте Дж. М. Кутзее не продовжує реалістичну традицію своїх попередників й, замість детального зображення історичних фактів у своїх творах, виводить на передній план індивідуальні долі людей у контексті певних історичних умов,

<sup>1</sup> Досі не існує єдиної думки щодо правильності вимови прізвища письменника, про що свідчить різне прочитання його повного імені у різних джерелах (1. [kut'ze] у доповіді: J. M. Coetzee: A reading [Електронний ресурс] // The Wheeler center. Booking Writing Ideas). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2y90K5dpsU> (дата звернення: 27.11.2016); 2. [kut'zie] на відкритій лекції Корнелльського університету: J.M. Coetzee, The Historical, and The Literary [Електронний ресурс] // Cornell University. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HhgEMqsBNkw> (дата звернення: 27.11.2016); 3. [kut'zi:] на відкритому читанні Кейптаунського університету: J.M.Coetzee. An extract from a work in progress «The Childhood of Jesus» 2013 [Електронний ресурс] // University of Cape Town. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yXufoko-HgM&t=94s> (27.11.2017)).

Джон Максвелл Кутзее – John Maxwell Coetzee – нащадок африканерів, голландських переселенців на територію сучасної ПАР, а отже при перекладі прізвища українською мовою використовуємо правила практичної транскрипції з голландської мови, від якої й походить африкаанс – рідна мова африканерів (Згідно з Наказом №302 Про затвердження Правил передачі українською мовою географічних назв і термінів Нідерландів: від 11.08.2014 / Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 21 серпня 2014 р. за № 1002/25779. - 7 с.)

крізь призму власного бачення історії. Метою письменника стає «створити романи, цінні самі по собі тими ідеями й сюжетами, які в них присутні, а зовсім не ступенем точності відтворення історичної епохи й подій, на тлі яких відбувається дія <...>, романи, які містять власні парадигми й міфи, щоб виявити міфічний статус самої історії, деміфологізувати її <...>, [написати] роман, проблеми якого лежать за рамками класового, расового, гендерного конфлікту або будь-якого іншого протистояння, навколо якого будується історія <...>» [88]. У романах «Присмеркова земля» (1974), «У серці країни» (1977), «В очікуванні варварів» (1980) автор використовує притчову форму, завдяки чому твори позбуваються конкретного історичного контексту та охоплюють загальнолюдські питання, а саме проблеми відносин держави й особистості («В очікуванні варварів»), раба й господаря («Присмеркова земля») та пов'язаної з ними проблеми насилля над беззахисною людиною («У серці країни»).

Доробок Дж. М. Кутзее на сьогодні складають тринадцять романів, збірки критичних і публіцистичних есе, автобіографічна трилогія, переклади, вступні статті, численні рецензії та відкриті лекції. Романи перекладено російською мовою: «Dusklands» (1974) («Присмеркова земля» (рос. перекл. 2005)), «In the Heart of the Country» (1977) («У серці країни» (рос. перекл. 2005)), «Waiting for the Barbarians» (1980) («В очікуванні варварів» (рос. перекл. 1989)), «Life & Times of Michael K.» (1983) («Життя та час Міхаеля К.» (рос. перекл. 1989)), «Foe» (1986) («Фо», у російському перекладі – «Містер Фо» (2004)), «Age of Iron» (1990) («Залізний вік» (рос. перекл. 2005)), «The Master of Petersburg» (1994) («Митець Петербурга», у російському перекладі – «Осінь у Петербурзі» (1999)), «Disgrace» (1999) («Безчестя» (рос. перекл. 2001, укр. перекл. 2017)), «Elizabeth Costello» (2003) («Елізабет Костелло» (рос. перекл. 2004)), «Slow Man» (2005) («Повільна людина» (рос. перекл. 2006)), «Diary of a Bad Year» (2007) («Щоденник поганого року» (рос. перекл. 2011)), «The Childhood of Jesus» (2013) («Дитинство Ісуса» (рос. перекл. 2015)), «The Schooldays of Jesus» (2016) («Шкільні дні Ісуса» (рос. перекл. 2017)); художню автобіографію-трилогію також перекладено українською мовою у 2012 році, російською мовою у 2015 році: «Boyhood:

Scenes from Provincial Life» («Дитинство: сцени провінційного життя» (1997)), «Youth: Scenes from Provincial Life II» («Юність: сцени провінційного життя II» (2002)), «Summertime» («Літня пора» (2009)). А от есеїстка досі не перекладена ні російською, ні українською мовами: «White Writing: On the Culture of Letters in South Africa» («Біле письмо: про культуру літератури в Південній Африці» (1988)), «Doubling the Point: Essays and Interviews» («Подвійна думка: есе та інтерв'ю» (1992)), «Giving Offense: Essays on Censorship» («Ображаючи: есе про цензуру» (1996)), «Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999» («Чужі береги: літературні есе, 1986-1999» (2002)), «Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005» («Внутрішня робота: літературні есе, 2000-2005» (2007)). Майже за кожен роман Дж. М. Кутзее було нагороджено престижними преміями в області літератури<sup>1</sup>.

Літературну спадщину письменника більшість дослідників (наприклад Дж. Пойнер, Т. Мехіган [264; 192]) поділяють на два періоди: 1) період апартеїду та перші роки після його скасування (останнім у цьому періоді вважається роман «Безчестя» (1999 р.)); 2) період після еміграції письменника до Австралії (з 2002 року). Проте існує й інша періодизація творчості Дж. М. Кутзее, запропонована британським літературознавцем Д. Хедом [237]: 1) період, який проходить під знаком політичної ситуації ПАР (час апартеїду); 2) постапартеїдний період. Відмінність полягає в тому, що перший період, на думку дослідника, завершує роман «Залізний вік» (1990 р.), а романи «Митець Петербурга» (1994 р) та «Безчестя» (1999 р.) належать уже до другого періоду. Таку періодизацію Д. Хед пояснює тим, що, на відміну від романів, написаних за часів апартеїду, у яких змальовувалось пригноблене становище корінного населення колонізованої території, для романів «Митець Петербурга» та «Безчестя» притаманний соціально-політичний дискурс, пов'язаний із політикою африканського національного конгресу, яка супроводжувалась неприхованим геноцидом білого населення ПАР. Таким чином, до періодизації творчості

<sup>1</sup> CNA Prize за роман «У серці країни»; CNA, премія Джеймса Тейта Блека (найстаріша літературна нагорода Великої Британії) і премія Джеффри Фейбера за роман «В очікуванні варварів»; CNA і французька премія Феміна закордонному авторові в 1985 р. за роман «Життя і часи Міхаеля К.»; Єрусалимська премія (літературна нагорода письменникам, які своєю творчістю відстоюють свободу індивідуума в суспільстві) у 1987 р. за роман «Фо»; премія газети «Санді експрес» за роман «Залізний вік»; міжнародна премія газети «Айріш Таймс» 1995 р. за роман «Митець Петербурга». Крім Букерівської премії, роман «Безчестя» удостоївся премії письменників Співдружності у 2000 р. Автобіографічний роман «Дитинство» став фіналістом National Book Critics Circle.

Дж. М. Кутзее дослідники застосовують принципи «зовнішніх» факторів: апартеїд, або його завершення, або еміграцію письменника. На наш погляд, для розподілу романів Дж. М. Кутзее на періоди не можна застосовувати хронологічний підхід, адже письменник протягом творчості звертається до різноманітних тем (соціальної нерівності, насилля над беззахисними, крихкості людського життя, історії й місця людини в ній, пам'яті та її ненадійності тощо), які знаходили своє осмислення в романах різних років. Так, проблеми творчості, таїнств письменництва, створення тексту, співвіднесеності реальності й художньої вигадки постають перед Дж. М. Кутзее в романах «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» та «Повільна людина». У творах письменника можна простежити динаміку розвитку певних поетикальних особливостей та жанрових трансформацій. Так, наприклад, літературна саморефлексія з'являється ще в ранніх романах «У серці країни» та «В очікуванні варварів» і більш повно втілюється у творах «Фо» та «Елізабет Костелло».

Отже, на тлі літератури ПАР творчість Дж. М. Кутзее вирізняється широкою проблематикою, пов'язаною із загальнолюдськими питаннями (жорстокості та насилля над людиною, крихкості людського життя, місця людини в історії, ненадійності пам'яті тощо), а не лише із соціально-політичною ситуацією держави. У літературознавстві виникає проблема періодизації творчого доробку Дж. М. Кутзее, адже розроблені підходи ґрунтуються на історичному контексті та біографічних фактах письменника (завершення режиму апартеїду, еміграція автора до Австралії). У творчості Дж. М. Кутзее виокремлюється низка романів (написаних як за часів апартеїду, так і після, та у період еміграції), у яких провідною тематикою стає тема творчості та творчого процесу, співвіднесеності реальності й фікціональності, саме тому найбільш прийнятним принципом при розподілі творчості письменника є тематичний принцип. Самобутня творчість Дж. М. Кутзее неодноразово ставала предметом літературознавчої рефлексії, а тому існує чимало підходів до її інтерпретації в сучасній літературній критиці, які варто розглянути в подальшій роботі.

## 1.2. Дослідження творчості Дж. М. Кутзее в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві

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

Інтерпретація творчості Дж. М. Кутзее з позиції постколоніальної критики є найбільш розповсюдженою<sup>1</sup>. Письменник засвоює історичну й культурну пам'ять декількох народів (африканців, бурів, британців, американців), переймається міжрасовими та національними проблемами, расовими й етнічними конфліктами, проблемами глобалізму, регіоналізму, еміграції та асиміляції, проблемами взаємодії культури домініону і метрополії тощо. В основі багатьох романів Дж. М. Кутзее – досвід дитинства та юності, які він провів у Південній Африці, через що майже в усіх творах письменника чітко простежується соціально-політичний дискурс ПАР (расова дискримінація, класова нерівність), що дає змогу вважати його представником постколоніальної літератури, яку створюють вихідці з колишніх колоній Британської імперії (С. Рушді, В. С. Найпол, Ч. Ачебе, Х. Курейши, З. Сміт), літератури, інтерес до якої значно зріс за останні десятиліття<sup>2</sup>. Так, романи Дж. М. Кутзее вписано в контекст постколоніалізму й проаналізовано в працях Д. Атвелла [188], Дж. Пойнер [264], Д. Пеннера [263], Л. Бейлі [199], Р. Дж. Джоллі [245], Р. Лейн [251], С. Коссю [249], К. Егерер [220], С. Дюрранта [218], Т. Ф. Строда [275], статтях Дж. Девідсона [215], М. Бренна [202], В. Кархіді [203], М. Воган [283], П. Річі [267; 268], О. Ю. Анциферової [9], дисертаціях

<sup>1</sup> Постколоніалізм — техніка літературного аналізу творів представників колишніх колоній, це «метод, який полягає в максимальному зосередженні на конкретних творах, у прочитанні їх насамперед як шедеврів креативної й інтерпретаційної уяви, а далі — демонстрація того, що вони є частиною відносин між культурою й імперією» (Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ, 2007. С. 26)

<sup>2</sup> Див. праці: Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця XX – початку XXI ст. у контексті культурного плюралізму. Київ, 2010; Толкачев С. П. Мультикультурний контекст сучасного англійського роману. М., 2003; Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века. Екатеринбург, 2005; Lane R. The Postcolonial Novel. Cambridge, 2006.

О. О. Павлової [128], К. О. Струкової [152], у яких дослідження концентрується навколо проблематики творів, а от поетика майже не вивчається. Важливо зауважити, що деякі критики звинувачували Дж. М. Кутзее в політичній некоректності через спроби письменника дистанціюватись від історичного контексту ПАР. Наприклад, Н. Гордімер неодноразово засуджувала Дж. М. Кутзее в ескепізмі, оскільки письменник замість звернення до соціального реалізму віддає перевагу алегорії, коли мова йде про політику [214, с.3-4]. М. Воган критикує Дж. М. Кутзее за недостатність уваги до «зовнішніх чинників пригнічення й боротьби в Південній Африці», наголошуючи на нерозривному зв'язку літератури й соціального життя [283, с.137].

Проте, як стверджує російська літературознавиця К. О. Григор'єва, «сам письменник опирається будь-яким спробам вписати його романи в південноафриканський політичний контекст, стверджуючи: “відверто кажучи, я вірний дискурсу літератури, а не дискурсу політики”<sup>1</sup>» [44, с.8]. Дослідниця вважає, що проза Дж. М. Кутзее тяжіє до європейської культурної й літературної традиції, адже «майже всі [критики], хто пише про нього, відзначають вплив авторів, за його власним визнанням, найбільш для нього значущих: С. Беккета, К. Кавафіса, Д. Дефо, Ф. М. Достоєвського, Т. С. Еліота, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Дж. Кітса, В. Набокова, Е. Павнда, Р. М. Рільке, А. Роб-Грійє. Спираючись на їхні художні пошуки й відкриття, Дж. М. Кутзее вписує локальну історію Південної Африки в історію цивілізації Заходу, перетворює провінційні проблеми на універсальні» [44, с.10-11]. К. О. Григор'єва влучно помічає, що проблематика творчості південноафриканського письменника універсальна й охоплює проблеми, актуальні для всього світу, а не лише для Південної Африки. Наприклад, І. В. Кабанова виділяє тему війни в романах Дж. М. Кутзее, яка тісно пов'язана з поданням історії як штучно сконструйованої «сильними світу цього» [70]. На думку дослідниці, війна у творчості письменника зображена не тільки в межах колоніального загарбництва, а являє собою «атрибут будь-якої імперської історії» [70, с.284], за рахунок чого проблематика творів

<sup>1</sup> «frankly, my allegiances lie with the discourse of the novels and not with the discourse of politics». Цит. за: Dovey Teresa. The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian allegories. Johannesburg, 1988. P. 55

Дж. М. Кутзее виходить за рамки постколоніального дискурсу. Також, предметом літературознавчої рефлексії щодо романної прози письменника неодноразово ставали проблеми взаємин між людиною й твариною, проблеми тілесності, а саме деформації людського тіла внаслідок насилля, хвороби [201; 266; 269; 287].

Також варто зазначити, що літературознавча дискусія велась не лише навколо проблематики та контексту творчості Дж. М. Кутзее, але й навколо питань жанрової природи творів письменника. Дослідники Т. Довей [217], П. Річ [268], Д. Пеннер [263] аналізували жанрові модифікації традиційних романних форм у творчості Дж. М. Кутзее: філософський роман, історичний роман, просвітницький роман, роман-подорож, пасторальний роман, південноафриканський фермерський роман. Так, наприклад, Т. Довей зазначає: «для інтерпретації творчості таких письменників, як Дж. М. Кутзее, знання біографічних фактів не принципове» [217, с. 12], оскільки його твори мають філософсько-алегоричну природу. Д. Пеннер пише про різноманітність типів літературних дискурсів у творчості письменника: психологічний реалізм у романах «У серці країни» і «Присмеркова земля», реалістичний алегоризм у «В очікуванні варварів», поєднання реалізму й натуралізму в романі «Життя та час Міхаеля К.», елементи абсурдизму у «Фо» [263]. У російському літературознавстві до проблеми жанру творів Дж. М. Кутзее звертались такі дослідники: К. О. Григор'єва (розглядаючи автобіографічну трилогію) [44], О. Є. Беззубцев-Кондаков (у романах «Безчестя», «Митець Петербурга») [18], А. С. Алехнович (у романі «В очікуванні варварів») [3], О. Ю. Анциферова (у «Безчесті») [9], В. Б. Пригодич (у «Безчесті» та «Митці Петербурга») [134], Я. Г. Гудкова (у романах «Присмеркова земля», «Елізабет Костелло», «Щоденник поганого року») [45]. Однак думки дослідників щодо жанрового визначення творів є досить суперечливими. Так, наприклад, роман «Безчестя» називають і «психосексуальною драмою» (О. Є. Беззубцев-Кондаков), і різновидом південноафриканського фермерського роману – *Plaatsroman* (О. Ю. Анциферова). Роман «Митець Петербурга» визначали як авантюру

повість, антикварно-фантастичний роман, реалістичний або любовний роман. Вітчизняний літературознавець О. В. Кеба визначає «Митець Петербурга» як фікційну біографію, особливостями якої є «поєднання фактуального і фікційного, при якому фактуальне може бути як власне документальним, так і „підробкою” документа, його імітацією» [76, с.71]. Я. Г. Гудкова розглядає три романи письменника як різні етапи кристалізації жанру роману-есе через наявність у них «есеїстичних конструктів», які переплітаються з основною оповіддю й створюють багаторівневу конструкцію твору [45, с. 165]. Російська літературознавиця О. О. Павлова вважає, що більшість романів письменника («В очікуванні варварів», «Життя та час Міхаеля К.», «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло», «Щоденник поганого року» та «Літня пора») можна зарахувати до жанру «історіографічної метапрози» (термін Л. Хатчеон), основною характеристикою якої є поєднання дійсно історичних фактів із художньою вигадкою [128]. Проте, дослідниця ставить в один ряд різні за своєю жанровою природою й поетикальними особливостями твори, про що свідчить досить розмите визначення поняття «історіографічної метапрози». О. О. Павлова продовжує західноєвропейську традицію критичної думки, яка склалась після виходу монографії Л. Хатчеон «Поетика постмодернізму» (1988 р.), у якій дослідниця вводить термін «історіографічна метапроза», спираючись на аналіз великої кількості ряду постмодерністських романів (зокрема, роман «Фо» Дж. М. Кутзее), у яких змішується реальність й вигадка, а також розповідається історія їх створення [242]. Так, у західноєвропейській критичній літературі виокремлюється низка робіт, автори яких розглядають романи Дж. М. Кутзее в рамках метапрози [237; 258; 260; 263].

Окрему групу робіт становлять праці, у яких визначається проблема художньо-естетичної парадигми творів Дж. М. Кутзее. Деякі критики, наприклад Ж.-Ф. Уейд [285], Г. Бредшоу [243], вважають Дж. М. Кутзее модерністом, наголошуючи на його «етичному раціоналізмі». Однак, переважна кількість дослідників вписують прозу Дж. М. Кутзее в рамки постмодерністської літератури [198; 221; 224; 236; 242; 244; 258]. Літературознавець Д. Атвелл



розглядає творчість письменника як постмодерністську, роблячи акцент на «оповідному експериментуванні» й стверджуючи, що «етичний раціоналізм залежить від специфічного контексту» постмодерністського проекту [198, с. 91]. Сам же письменник дуже критично ставиться до спроб вписати його творчість у будь-який однозначний контекст. У 1983 році в інтерв'ю з Т. Морфетом Дж. М. Кутзее заявляє: «Інколи я гадаю, що, можливо, це всеохоплююча й наскрізно ідеологічна суперструктура, яка включає видавців, рецензентів і критиків, нав'язує мені славу “південноафриканського романіста”»<sup>1</sup>. Д. Атвелл у своїй роботі «Подвійний зміст: есе та інтерв'ю» зазначає: «Хоча й можна стверджувати, що Дж. М. Кутзее пише в межах культури постмодернізму, йому, вочевидь, не притаманний дух відстороненості, який сприймається як характерна властивість постмодернізму. Рефлексивність у його випадку – це радше спосіб самосвідомості, який у поєднанні з освіченістю Дж. М. Кутзее спрямований на пізнання чинників (лінгвістичних, формальних, історичних і політичних), що визначають літературну творчість у сучасній Південній Африці» [210, с.3].

Серед поетологічних студій творчості Дж. М. Кутзее виокремлюється підхід, у якому актуалізуються нараторологічні аспекти, тісно пов'язані з мовним та владним дискурсом [213; 219; 221; 226; 253; 261; 262; 266; 272; 289]. У першій монографії, написаній ще в 1988 році – «Романи Дж. М. Кутзее: лаканіанські алегорії», Т. Довей вирізняла алегорії з теорії Ж. Лакана<sup>2</sup>, його точки зору щодо дискусії про власне «я» людини і його функціонування в мові. На думку літературознавиці, кожен роман Дж. М. Кутзее «створює психоаналітичну алегорію акту нарації; дискурс кожного наратора намагається створити ідентичність, але ця ідентичність є химерою, адже оскільки вона є конструкцією мови, вона завжди є умовною (залежною від обставин)» [217, с. 11]. Так, аналізуючи особливості наративів у романній прозі письменника, Т. Довей задає напрям наступним дослідженням. С. Галлахер у роботі «Історія Південної

<sup>1</sup> «I sometimes wonder whether it isn't simply that vast and wholly ideological superstructure constituted by publishing, reviewing and criticism that is coercing on me the fate of being a "South African Novelist"». Coetzee J.M., in interview with Tony Morphet. From South Africa/ / TriQuarterly. Evanston, 1987. P. 460.

<sup>2</sup> Жак Лакан (Lacan, Jacques) розвивав і структурував теорії З. Фрейда і К. Леві-Стросса; за теорією психоаналітика, мова може інтерпретуватись як структурна умова «психоаналітичних» феноменів; саме несвідоме «структуроване як мова».

Африки: проза Дж. М. Кутзее у контексті» вивчає перші шість романів Дж. М. Кутзее, у яких простежується «щільна співучасть думки і мови» у Південній Африці [228]. Аналіз літературознавиці виявляє, що романи письменника є певними відповідями на місце й час, у яких вони створювались, а найголовніше, що кожен роман наділений специфічним нарративом. Існує збірник критичних есе під редакцією С. Коссю [213], автори якої, спираючись на працю Г. Співак «Чи можуть підкорені говорити?» [274], досліджують наративи в романах письменника крізь призму феміністичної критики. Прочитанням творчості Дж. М. Кутзее з позиції феміністичної критики також займалися Л. Грехем [232], Л. Врайт [287], Дж. Снід [272]. На вивченні дискурсивних практик зосередились автори збірника «Критика Дж. М. Кутзее» (1996 р.) Г. Хагган і С. Вотсон, які виявили вплив філософії мови на творчість письменника. Дослідники звернули увагу на його «радикальну критику мови, форм влади, які стали можливими завдяки мові, не лише ставлячи під питання останню, але й кидаючи виклик нашим правам на такі речі, як гносеологічна впевненість» [214, с. 5]. О. В. Кеба на прикладі роману «Безчестя» досліджує статус мови як у соціумі, так і в особистій екзистенції героя. На думку дослідника, така проблематика актуалізується майже в усіх романах письменника («В очікуванні варварів», «Життя і часи Міхаеля К», «Фо»), а в «Безчесті» Дж. М. Кутзее «здійснює своєрідну деконструкцію мови» [75, с. 131-132]. Вітчизняний лінгвіст Н. П. Ізотова звернула увагу на наративну нестабільність романів письменника, яка становить метафікціональну гру, наслідком чого стає смислова неоднозначність та множинність інтерпретацій творів Дж. М. Кутзее [68]. Також дослідниця зверталась до вивчення психонаративу, який тлумачиться і як техніка, спрямована на зображення внутрішнього стану героя, і як вербальне втілення ситуацій [67; 69]. Д. Атвелл, аналізуючи наративний рівень творів Дж. М. Кутзее, намагається дослідити межі авторської влади, його репрезентативності, легітимності та авторитету, які проявляються в мові [197, с. 3].

Проблемі влади письменника (literary authority) присвячена збірка «Тверде судження: Дж. М. Кутзее і авторитет сучасної прози» (2011 р.) [276]. Автори статей підривають концепцію авторської влади й стверджують, що ухиляння від цієї влади притаманне самому Дж. М. Кутзее, ця можливість втечі міститься в самій природі письма: «Як письменник він становить собою рід геніїв, які не бажають стати авторитетом ні для кого й ніколи» [276, с. 12]. Подібну думку висловлює й сам Дж. М. Кутзее в романі «Щоденник поганого року»: «У романі голос, який звучить із першого речення, <...> належить наратору й не повинен бути владним. Авторитет має бути заслуженим; на авторові роману лежить тягар створювати таку владу з нічого» [90, с. 122].

Комплексний підхід до вивчення романної прози Дж. М. Кутзее міститься в роботі Д. Хеда «Кембриджський вступ до творчості Дж. М. Кутзее» (2009 р.) [237]. На думку критика, починаючи з роману «Залізний вік», у творчості Дж. М. Кутзее переважає сповідальний характер, що змушує замислитись над самою формою оповіді, над авторськими настановами на самовиправдання, викривлення фактів, суб'єктивізацію зображення. Д. Хед вважає, що в останніх романах – «Повільна людина» й «Щоденник поганого року» – письменник актуалізує питання меж художньої літератури, завдяки чому твори «набувають усе більше рис саморефлексії й метапрози» [237, с. 85]. Подібну думку висловлює Д. Пеннер, який відзначає, що останні романи Дж. М. Кутзее насичені «саморефлексивним коментарем щодо природи художньої літератури й художньої творчості» [263, с. 13]. Р. Кусек відмічає схильність до самореференції творів письменника, яка формує іронічне відношення до об'єкту (літератури як такої) [250, с. 31].

У доробку Дж. М. Кутзее виокремлюється низка романів («Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»), які порушують проблеми мистецтва, творчої особистості, загадки творчості. Саме вони потребують детального вивчення, оскільки найчастіше вписувались літературознавчою критикою в домінантний постколоніальний контекст доробку письменника. На своєрідність цих романів уперше звернув увагу Д. Аттрідж у роботі «Дж. М. Кутзее і етика читання», який

для їх дослідження застосовує принципи етично відповідального читання, що детально висловлює у своїй праці «Своєрідність літератури» («The Singularity of Literature» (2004 p.)) [195]. Провідною думкою його роботи є твердження, що література має перевагу над філософією, політикою й теологією. Аналіз, здійснений Д. Аттріджем, проникає глибше проблематики жорстокості та страждань, яка лежить на поверхні, і точиться навколо питань «відносин між етичними вимогами й політичними рішеннями, ціни художньої творчості, точності й невизначеності сповідального письма, складності відплати [письменником] людям, належним у суспільстві, яке засноване на насиллі» [195, с. 10]. Услід за Д. Аттріджем, Г. Бредшоу і М. Неїлл звертають увагу на зображення творчого процесу в романах письменника [243]. На думку критиків, тематику цих творів може об'єднати твердження, що «Мистецтво – це не гра, не проект і не комерційне підприємство, а покладання на художника важкого тягаря, джерело якого невідоме; це прийняття на себе зобов'язань перед тими, чий голоси інакше не будуть почуті; це присвячення себе іншим формам буття» [243, с. 40]. Далі Г. Бредшоу й М. Неїлл стверджують, що в останніх романах Дж. М. Кутзее прагне «зобразити практику мистецтва як із точки зору створення художнього твору, так і з точки зору його [твору] подальшої ролі у світі» [243, с. 28]. Однак літературознавці більш концентрувались на останньому складнику й досліджували тематику цих романів, спираючись на концепцію відповідальності письменника за свою творчість, яка була викладена самим Дж. М. Кутзее у збірці есе «Ображаючи»<sup>1</sup>. Один із авторів «Довідника з творів Дж. М. Кутзее», М. Келлі, аналізуючи роман «Митець Петербурга», також спирається на ідеї Дж. М. Кутзее стосовно призначення письменника та його відповідальності за написане [192, с. 133-147].

Слід звернути увагу на дисертаційне дослідження російської літературознавиці К. О. Струкової «Образ творчої особистості у творах англomовних постколоніальних письменників Дж. М. Кутзее і С. Рушді», присвячене вивченню теми мистецтва та специфіки головних героїв [152].

<sup>1</sup> J.M. Coetzee. Giving Offence: Essays on Censorship, Chicago, 1997

Дослідниця аналізує низку тем, притаманних романам Дж. М. Кутзее «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» та творам С. Рушді «Земля під її ногами», «Опівнічні діти». Це теми ролі творчої особистості в сучасному світі, співвіднесеності творчості й історії, сприйняття «іншого» (за Е. Саїдом) і його культурних цінностей, проблеми національної ідентичності. Вона доходить висновку, що в розумінні постколоніальних і мультикультурних письменників саме творчість стає виходом з історичного глухого кута, а місія митця полягає в здатності переосмислювати історичні події. На думку дослідниці, постколоніальні письменники звертаються до сюжетів і мотивів саме англійської літературної традиції (до сюжету про Робінзона Крузо в романі «Фо»), щоб спростувати колоніальну точку зору й підірвати стереотипи попередніх епох. Також літературознавиця зауважує, що письменники-постколоніалісти досить часто наділяють творчим обдаруванням жіночі образи, що дає змогу прозвучати голосу «двічі пригноблених» (за теорією Г. Співак, жінки зазнають подвійного тиску: імперського й патріархального). Окрім тематики творів, К. О. Струкова досліджує міфологічні образи, мотиви, соціокультурні міфи, до яких звертаються письменники через притаманну міфу універсальність, архетипічність та «вічність» порушуваних тем. На думку дослідниці, звернення С. Рушді і Дж. М. Кутзее до міфологічної образності пов'язане з бажанням відтворити цілісну картину світу й подолати роздрібненість дійсності. Однак К. О. Струкова в роботі концентрується тільки на тематиці та на специфіці героя-митця, які розглядає лише з позиції постколоніальної критики. Поза увагою дослідниці залишилися нарративна структура романів, поетикальні особливості, зрушення всередині жанру роману, які є важливими компонентами для цілісного розуміння згаданих творів.

Таким чином, існує велика кількість досліджень творчості Дж. М. Кутзее як у вітчизняній, так і в зарубіжній літературній критиці. Літературознавчі студії творчості Дж. М. Кутзее умовно можна згрупувати залежно від їхньої загальної спрямованості: 1) постколоніальні дослідження, у яких розглядається проблематика, пов'язана з соціально-політичним дискурсом ПАР; 2) вивчення

проблеми художньо-естетичної парадигми (модерністської, постмодерністської) творів; 3) поетологічні розвідки, у яких проаналізовані наратологічні аспекти, пов'язані з мовним і владним дискурсом; 4) студіювання жанрової природи творів письменника; 5) розвідки дискурсивних практик з точки зору феміністичної критики; 6) дослідження, в яких виокремлюється тема мистецтва, як з точки зору створення художнього твору, так і з точки зору його подальшої ролі у світі. У творчості Дж. М. Кутзее виокремлюється низка романів («Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»), у яких порушені проблеми мистецтва, творчої особистості, загадки творчості. І хоча дослідники вже звертали увагу на репрезентацію процесу творчості в цих романах, основним об'єктом вивчення стала концепція Дж. М. Кутзее про відповідальність письменника за свою творчість. Отже, постає завдання визначити теоретико-методологічну базу для вивчення жанрової природи, поетикальних особливостей та проблематики окреслених романів.

### Висновки до розділу 1

Література ПАР розвивається мовами племен банту, африкаансом та англійською, що зумовлено сумісним проживанням на території Південної Африки представників різних культурно-мовних рас (людей негроїдної раси та європейського походження – меншин африканерів та англоафриканців). Поява англійської літератури тісно пов'язана з початком антиколоніального руху на території ПАР. Уведення режиму апартеїду сприяло виникненню «літератури протесту», яка розвивалась у рідній критичного реалізму й зверталась не лише до антиколоніальної, а й до антирасистської проблематики. Більшість південноафриканських письменників (П. Абрахамс, Н. Гордімер, А. Ла Гума, А. Пейтон) у своїх творах висвітлювали проблеми расової дискримінації, соціальної нерівності, пригнобленого становища жінки та відверто закликали до боротьби за свободу. На тлі англійської літератури ПАР творчість Дж. М. Кутзее вирізняє широка тематика, яка охоплює не лише проблеми

Південної Африки, а й торкається загальнолюдських питань крихкості людського життя, місця людини в історії, ненадійності пам'яті тощо. У літературознавстві існують дві точки зору щодо періодизації творчості Дж. М. Кутзее, проте обидві базуються на «зовнішніх» факторах і поділяють романи за хронологією. Наша думка полягає в тому, що більш адекватним принципом періодизації є тематичний принцип, адже серед прози Дж. М. Кутзее виокремлюється група романів (написаних як під час апартеїду, так і після його скасування, та навіть у період еміграції), яким притаманна тема творчості, створення тексту, співвіднесеності реальності й художньої вигадки. У поезиці таких романів виникають риси саморефлексивності, героями стають митці, а текст має широке інтертекстуальне підґрунтя.

Загалом творчість Дж. М. Кутзее неодноразово ставала предметом літературознавчої рефлексії, у якій виокремлюються декілька підходів. Найбільш численними дослідженнями творчості південноафриканського письменника є постколоніальні розвідки, адже більшість романів Дж. М. Кутзее висвітлюють соціально-політичний дискурс ПАР та апелюють до проблематики, притаманної постколоніальним творам (расові й етнічні конфлікти, проблеми еміграції та асиміляції, соціальної нерівності, взаємодії культури домініону і метрополії). Окрему групу складають дослідження (Т. Довей, С. Галлахер, Д. Атвелл, Г. Хагган й ін.), присвячені вивченню художньо-естетичної парадигми творчості Дж. М. Кутзее (модерністської чи постмодерністської). У контексті постструктуралістських досліджень наратологічні студії домінують, адже вони пов'язані з проблемами мови/письма; дискурсу влади автора / тексту. Літературознавці (Д. Хед, А. Р. Пеннер) визнають сповідальний характер письма й наявність коментарю щодо природи художньої творчості, завдяки чому твори набувають рис саморефлексії та метапрози.

Існує низка праць, у яких дослідники вивчали складну жанрову природу творів Дж. М. Кутзее, однак жанрові визначення є досить суперечливими. Так,

наприклад, роман «Фо» визначають як постколоніальну відповідь<sup>1</sup> (postcolonial response [135]) на роман Д. Дефо «Робінзон Крузо» (Л. Бейлі, Р. Лейн) та як «філологічний роман», відмінною рисою якого є «белетризація сучасної літературної теорії» (Я. С. Гребенчук). «Митець Петербурга» називають авантюрно-детективною повістю (О. М. Лагуновський), антикварно-фантастичним романом (В. Б. Пригодич), історичним романом (А. Г. Чащина), постмодерністським романом (О. Є. Беззубцев-Кондаков), фікціональною біографією (О. В. Кеба, К. О. Струкова). Роман «Елізабет Костелло» визначають як роман-есе (Я. Г. Гудкова), адже твір рясніє есеїстичними вставками (лекціями, доповідями, листами). Усі три романи О. О. Павлова зараховує до жанру «історіографічної метапрози», спільною рисою яких вважає поєднання дійсно історичних фактів і художньої вигадки. На нашу думку, романи «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» об'єднує саме образ митця, зображення процесу творчості, способу створення й сприйняття твору мистецтва, яке стає предметом рефлексії і саморефлексії. Тема мистецтва й специфіка образу творчої особистості, що наявні в романах «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло», були досліджені в російському літературознавстві в контексті постколоніальної критики. Наша гіпотеза полягає в тому, що деякі романи Дж. М. Кутзее («Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло»), у яких актуалізується тема творчості й мистецтва, мають розглядатись у контексті сучасного англomовного літературного дискурсу, у якому жанровий різновид «роман про митця» стає дедалі частотнішим явищем. Отже, перед нами постає завдання виокремити відповідну теоретико-методологічну базу для кращого розуміння та інтерпретації жанрової природи, поетики й проблематики означених романів у творчості Дж. М. Кутзее. Найбільш продуктивне дослідження окреслених творів буде можливим у контексті жанрового різновиду роману про митця, його модифікацій у літературі ХХ-ХХІ століття, що дозволить пояснити певні невивчені аспекти творів письменника й осмислити його творчість загалом.

<sup>1</sup> Особливий тип текстів, автори яких беруть за основу твори колоніального дискурсу, переосмислюючи їх мотиви, теми, створюють твори постколоніального дискурсу, метою яких є звернути увагу на величезний вплив колонізації як на історію, так і на літературу.



## РОЗДІЛ 2.

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ РОМАННОЇ ПРОЗИ ДЖ. М. КУТЗЕЕ

#### 2.1. Творчість Дж. М. Кутзее в контексті розвитку жанрового різновиду «роману про митця»

*2.1.1. Генезис, динаміка розвитку та специфіка визначення «роману про митця».*

Проблема жанрової своєрідності роману та його видового розмаїття є найбільш актуальною для літературознавства сьогодення. Проте варто зауважити, що існує проблема ідентифікації категорії жанру загалом, який має різне семантичне навантаження й вживається як загальнотеоретичне поняття, що охоплює твори окремого періоду, напрямку, стилістичних тенденцій або вказує на загальні властивості художніх творів певного типологічного ряду різних епох і національних літератур. Найбільш поширений підхід у вивченні жанру є розгляд даної категорії як літературної конструкції, яка зберігає свою стійкість з плином часу, на відміну від її варіацій (модифікацій), що не впливають на жанровий кістяк [187, с. 51]. Проте, такий спрощений підхід, на думку М. М. Бахтіна, є прийнятним тільки для визначення «мертвих» жанрів, а не до жанру роману, який знаходиться тільки на початку шляху свого розвитку [17, с. 447]. Питання жанру є ключовим в теоретичних працях представників «формальної школи» (В. М. Жирмунський, В. М. Ейхенбаум, В. Б. Шкловський), які відзначали рухливість, динамічність жанрів [112, с. 127]. Спираючись на праці формалістів, літературознавець Ю. М. Тинянов вказував на неможливість статичного визначення жанру і позначив окреслену проблему як «зсув» жанру, під яким розумів процес зміни жанрових ознак, котрі виступають в якості жанротвірних моделей, що дозволило відмовитися від розуміння жанру як стійкого типу художнього твору [165, с. 122]. Основні принципи «жанрового моделювання» неодноразово підлягали переосмисленню сучасним літературознавством, у якому

виокремлюються два основні підходи до вивчення категорії жанру (за Н. Д. Тамарченко) [155, с. 363-368]: 1) історична поетика генетично виводить жанр з ритуальних моментів життя; 2) сучасна жанрологія розглядає жанр як образ світу, що фіксує певне світоспоглядання (О. М. Фрейдєнберг) або як змістову форму (Г. М. Поспєлов, Г. Д. Гачєв). Суголосною з другим підходом є методологічна стратегія Н. Л. Лєйдєрмана, який стверджував, що завдяки жанровій структурі будь-яка естетична концепція оформлюється в «цілісний образ світу», що характеризується «глибинною змістовністю, загальністю цілої ланки творів; за визначенням дослідника, жанр – певний тип «побудови світообразу» [95, с. 24].

Українська дослідниця Т. В. Бовсунівська дає таке визначення цьому поняттю: «Жанр (від фр. *genre* – рід) – це успадкована сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаваністю почуттів і думок» [24, с. 7-8]. На думку вітчизняної літературознавиці, саме жанр покликаний «упорядковувати й класифікувати наявні твори; забезпечувати їх відмежування один від одного й розкриття законів суті й розвитку як принципів вираження, що, урешті, складає завдання поетики» [24, с. 10]. Отже, жанр є категорією історичною, він є рухливим, а в діахронічному розгляді інколи буває важко розпізнати його модифікації.

Сучасна науково-критична думка розглядає еволюцію жанрових форм, виокремлюючи структурний принцип «провідного (домінуючого) жанру» історико-літературної парадигми. Як зауважують деякі літературознавці (С. М. Бройтман [30], Б. В. Томашєвський [163]), домінуючим жанровим принципом світомоделювання, починаючи з епохи реалізму, стає «романізація». Роман є першим в історії літератури неканонічним жанром, модальним і «ймовірносно-множинним» [30, с. 321]. Теоретик літератури Б. В. Томашєвський пов'язував виникнення роману з кількісним розширенням новели або сполученням кількох новел [163], а от російський наратолог В. І. Тюпа, спираючись на праці М. М. Бахтіна, виявив, як з плином часу роман вбирав у

себе «першофеномени» (архаїчні розповідні форми): притчу, сказ, анекдот, життєпис, меніппею, асимілюючи, видозмінюючи і, навіть, пародіюючи їх [167, с. 12]. Вивчення жанру роману відзначається особливою складністю, адже, за словами М. М. Бахтіна, роман – «єдиний ще не готовий жанр, який лише формується <...> Роман за своєю природою не канонічний. Він – сама пластичність. Він завжди в пошуках, завжди досліджує самого себе й переглядає всі свої форми» [13, с. 408]. Російський теоретик О. В. Михайлов зауважив, що роман як провідний жанр словесно-художньої творчості «не рівний собі: він у різних відносинах переходить свої межі («трансцендує» себе), але цим і стверджує себе як універсальний поетичний жанр» [118, с. 462]. Суголосною є думка французького літературознавця Д. Віара, який писав: «Необхідно визнати той факт, що варіативність і прагнення вийти за власні рамки завжди забезпечували життєздатність роману, який ніколи не задовольнявся якоюсь однією формою й чіткими установками й завжди видозмінювався» [284, с. 161]. Завдяки такій властивості роману – подолання свого канону – роман має багату варіативність. М. М. Бахтін наголошував, що через таку жанрову «незавершеність» роман не дає стабілізуватись жодному своєму різновиду [14, с. 188].

Вітчизняний літературознавець Р. Т. Гром'як зазначає, що «єдиної класифікації різновидів роману (Р.) не має. Залежно від літературних епох, періодів, течій, стилів і теоретичних засад розрізняють Р. просвітницький, середньовічний, бароковий, сентиментальний, романтичний <...> За змістом – соціальний, сімейно-побутовий, соціально-побутовий, історичний, філософський, сатиричний, пригодницький, біографічний, <...> За часом розгортання сюжету – історичний (зображуються минулі події), сучасний (зображуються теперішні події) <...> За тематикою чи зображуваним середовищем – урбаністичний Р., мариністичний Р., часом їх вважають підвидами Р., класифікованих за змістовим принципом (наприклад, автобіографічний Р. – різновид біографічного <...>» [104, с. 593-594]. Утім, дослідник не уточнює, що має на увазі: романні типи або жанрові різновиди. У

нашій роботі ми спираємось на теорію типології роману М. М. Бахтіна, оскільки вона відповідає історичному літературному процесу і дозволяє виокремити місце категорії «роману», «романного типу» і «жанрового різновиду» в єдиній системі. Так, дослідник виокремлює декілька типів роману, класифікуючи їх за принципом побудови образу головного героя, що пов'язаний з певним типом сюжету, концепцією світу, композицією: роман мандрів (головний герой – точка, що рухається в просторі, позбавлена будь-яких характеристик), роман випробувань (герой готовий і визначений; випробування не стають для нього формуючим досвідом), біографічний (автобіографічний) роман (герой характеризується негативно й позитивно; характер готовий і незмінний протягом роману) та роман виховання (образ людини, яка формується). Проте літературознавець наголошує: «Жоден конкретний історичний тип не витримує принципу в чистому вигляді, але характеризується переважанням того чи іншого принципу оформлення героя. Оскільки всі елементи взаємно визначають один одного, певний принцип оформлення героя пов'язаний із певним типом сюжету, концепцією світу, з певною композицією роману» [14, с. 188]. Також М. М. Бахтін зауважує, що саме в XIX столітті тип роману випробувань втрачає свою чистоту, розширюючи свої межі завдяки проникненню рис біографічного роману та роману виховання, проте зберігає ідею випробування героя, змінюючи її ідеологічний зміст. На думку дослідника, саме в цю епоху з'являється один із різновидів роману випробувань – «роман про митця» – на тлі німецької літератури (Künstlerroman), у якому ідея випробування тлумачиться як перевірка митця «на художню геніальність та паралельно на життєву придатність митця» [14, с. 195].

Отже, термін «жанр» застосовується до роману загалом, а поняття типу розуміється як певна архітектонічна завершеність (мається на увазі змістова форма, яка характеризує особливості «внутрішнього світу художнього твору» (за Д. С. Лихачовим)), яка поступово розвивається в романному жанрі як його історико-типологічна модифікація [102]. У свою чергу, кожен тип може мати декілька різновидів, поява яких зумовлена літературними тенденціями певної

епохи. Т. В. Бовсунівська в роботі «Теорія літературних жанрів», намагаючись вирішити проблему впорядкування генеалогічних категорій, наводить декілька родо-жанрових схем: 1) схема радянського вченого М. П. Утехіна: рід → жанр → тип жанру; 2) схема О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва з підручника «Теорія літератури»: рід → жанр → жанровий різновид; 3) схема А. О. Ткаченка зі «Вступу до літературознавства»: рід → вид → жанр → різновид. На думку Т. В. Бовсунівської, остання зі схем є «найбільш прийнятною, оскільки найкраще відображає реальний художній процес» [24, с. 9]. Проте, згідно з такою схемою, роман є видом, а не жанром, що суперечить традиційному тлумаченню поняття «роман». Російський літературознавець Поспелов Г. М. виокремлює поняття жанру і роду, стверджуючи: «родові й жанрові властивості творів – це не властивості їх форми, що виражає зміст, це типологічні властивості самого їх художнього змісту» [133, с. 387], а от категорія виду, на думку дослідника, є дещо невдалою стосовно генеалогічних категорій, адже під видом розуміється спільна родова сутність, тим самим, вид зливається із родом. Посилаючись на праці М. М. Бахтіна [13], Д. С. Лихачова [102], Ю. М. Тинянова [166], надалі ми спиратимемось на схему М. П. Утехіна, яку варто доповнити жанровим різновидом: рід → жанр → тип жанру → жанровий різновид. Згідно з теорією М. М. Бахтіна, таку схему можна конкретизувати: епос → роман → роман випробувань → роман про митця.

Більшість дослідників вважають «роман про митця» тематичним утворенням й спираються лише на західноєвропейську традицію визначення жанру *Künstlerroman* (роман про митця) в межах роману виховання (*Bildungsroman*), який сформувався в ХІХ столітті. Адже саме в німецькому літературознавстві здійснювались спроби теоретичного визначення роману про митця. Початок поглибленого дослідження роману виховання пов'язують із працями німецького історика культури та філософа В. Дільтея, який виділяє три різновиди роману виховання [111]:

- 1) *Entwicklungsroman* (novel of development) – роман розвитку;

2) *Erziehungsroman* (novel of education or pedagogical novel) – роман формування або педагогічний роман;

3) *Künstlerroman* (novel about an artist) – роман про митця<sup>1</sup>.

Думку дослідника підтримують і такі російські вчені, як І. А. Володавська [37] та І. М. Лагутіна [92]. Проте варто зазначити, що навіть у німецькому літературознавстві поняття роману виховання має різне тлумачення залежно від його відношення до таких понять, як роман розвитку та роман формування. Німецька літературознавиця М. Герхард вважає, що в романі виховання герой може сам створювати власний світ і образ цього світу, на відміну від героя роману формування [231]. Цей аспект зближує героя роману виховання з художником, що, у свою чергу, приводить певною мірою до злиття роману виховання з одним із його різновидів – романом про митця.

У літературознавчій енциклопедії під редакцією Ю. І. Коваліва термін «роман про митців» розглядається як синонім *Künstlerroman* (у німецькій літературі), *novel concerning an artist* (в англійській літературі), *roman au sujet d'un artiste* (у французькій літературі), «роман о деятелях искусства» (у російській літературі) [103, с. 347]. Головним критерієм визначення дотичності термінів є наявність у творах образу художника (дійсно існуючого або вигаданого митця, близького авторові), а також сюжету про становлення митця від дитинства до зрілості, зображення його життєвого та творчого шляху. Але тоді виявляється, що романом про митця можна вважати лише твори, у яких окреслюється чималий відрізок життя художника-героя; романи ж, у яких зображується вже сформована особистість митця, не підпадають під визначення.

«Роман про митця» російська літературознавиця Н. С. Бочкарьова розглядає як один із різновидів «роману творіння» поряд з іншими – «романом культури» і «романом про роман». У своїй роботі «Роман про митця як “роман творіння”: генезис і поетика» [28] дослідниця намагається простежити генезис та динаміку розвитку роману про митця як жанрового різновиду, а не розглядати його як виняткове явище німецького романтизму (*Künstlerroman*). Н. С. Бочкарьова

<sup>1</sup> Зауважимо, що теорія В. Дільтея, згідно з якою роман про митця є різновидом роману виховання, відповідає запропонованій нами схемі: (епос → роман → роман виховання → роман про митця).

зазначає, що «досвід літератури й культури ХХ століття дозволяє розвинути історичну типологію роману, представлену в працях М. М. Бахтіна. “Криза історії” приводить до ідеї творення нового світу й пошуку вічних цінностей» [27, с. 7], завдяки чому поряд із романом мандрів, романом випробувань, біографічним романом та романом виховання виокремлюється п'ятий тип роману – «“роман творіння”<sup>1</sup>, у якому герой створює “новий світ” у хронотопі культури» [27, с.7]. Отже, роман про митця, на думку Н. С. Бочкарьової, є жанровим різновидом роману творіння, на відміну від думки М. М. Бахтіна, який вважає роман про митця різновидом роману випробувань, та, на відміну від теорій німецьких літературознавців, для яких роман про митця є жанровим різновидом роману виховання. Проте М. М. Бахтін уважав, що жоден із типів не дотримується «принципу в чистому вигляді» й розширює свої межі завдяки взаємопроникненню інших типів. Таким чином, можна припустити, що роман про митця є утворенням, яке проростає корінням у кожен із існуючих типів і всотує певні риси кожного з них, залежно від настанови романіста. Так, наприклад, роблячи акцент на подіях, авантюрах, які трапляються з головним героєм-митцем, мотиви мандрів та пошуку відсилають до роману мандрів; оформлення сюжету за принципом випробувань головного героя, бодай лише на його «художню геніальність і життєву придатність», спрямовують роман про митця в річище роману випробувань; побудова сюжету на основі базових і типових моментів життєвого шляху (народження, шлюб, роки творчої діяльності, смерть) наділяють роман про митця рисами біографічного письма; виділення моменту становлення творчої особистості дає змогу зарахувати цей різновид до роману виховання, який, у свою чергу, на думку М. М. Бахтіна, досить часто має біографічні (автобіографічні) риси; організація сюжету навколо витвору мистецтва або процесу його створення дозволяють уважати роман про митця різновидом роману творіння. Отже, на нашу думку, роман про митця є гнучким жанровим різновидом, адже, залежно від особливостей організації сюжету та основних мотивів, роман про митця постає з різних типів.

<sup>1</sup> У рос. варіанті «творения»; українською мовою перекладаємо словом «творіння», яке одним із своїх значень має дію за знач. творити. Див.: Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. - К.;Ірпінь, 2005. С.1443

Н. С. Бочкарьова вважає, що генетичне коріння роману про митця в європейській літературі слід шукати в життєписах трубадурів, які видавались разом із віршами й коментарем до них, а це свідчить про рефлексію над поетичною творчістю, яка є однією з ознак самотності цього різновиду [28, с. 24]. Роман про митця літературознавиця розглядає в співвіднесеності з різноманітними художніми системами й літературними напрямками, що дозволяє краще зрозуміти специфіку роману творіння та його різновидів у процесі їхнього становлення та розвитку. Так, роману про митця доби Відродження притаманне «безпосереднє вираження авторського самопізнання як художника і творця» [28, с. 44] (Б. Челліні, «Життя Бенвенуто Челліні, написане ним самим (1560)); в епоху Просвітництва роману про митця властиве «звернення до процесу художнього, творчого (поетичного) мислення й творення» [28, с. 57] (І. В. Гете, «Роки навчання Вільгельма Мейстера» (1795-1796), В. Г. Ваккенродер, «Сердечні звірення» (1797), Л. Тік, «Мандрі Франца Штернбальда» (1798)); у період Романтизму цьому різновиду притаманне «усвідомлення й осмислення самого творчого процесу», а головною концепцією романтиків є «творча свобода художника» [28, с.59] (Ф. Шлегель, «Люцинада» (1799), Ш. Сент-Бев, «Життя, вірші та думки Жозефа Делорма» (1829)). Більш детально Н. С. Бочкарьова розглядає літературу другої половини XIX та XX століття. У реалістичному романі про митця мистецтво «безпосередньо зображує життя у формах самого життя – зовнішніх, візуальних, конкретних» (Е. Золя, «Творчість» (1886), Р. Кіплінг, «Світло згасло» (1890)). У парадигмі естетизму й символізму аналізується роман про «митця навпаки», у якому «справжні художники присутні, але вони є другорядними «двійниками» головного героя-дилетанта, а от їхні витвори мистецтва разом із їхніми моделями стають основними образами роману, що визначає основний сюжет і хронотоп культури» [28, с. 146].

Другий різновид роману творіння – роман культури – дослідниця вважає трансформацією роману про митця, у якому змістова настанова спрямована на «саму культуру, її історію й інтерпретацію, осмислення й переосмислення» [28, с. 20]. Така модифікація проявляється в зміщенні акценту з образу митця та



його творчості на хронотоп культури. Образи витворів мистецтва є обов'язковими для обох типів, однак якщо в романі про митця увага зосереджується на процесі виникнення твору мистецтва, то в романі культури акцент переноситься на його сприйняття.

Роман про митця у ХХ столітті демонструє «самопородження» не тільки героя, але й тексту в муках творчості, як зазначає Н. С. Бочкарьова. Метою такої тенденції стає зображення творчого процесу, завдяки чому в художньому творі, крім плану розвитку подій, з'являється план коментування написаного. Дослідниця вважає, що в модерністській літературі такий жанровий різновид трансформується в *роман про роман*<sup>1</sup>. У зарубіжному літературознавстві роман про роман має різні назви (“self-referential novel” (Spires R.D) [273, с. 31]; “self-begetting novel”, “novel about writing”, “the work in progress” (Kellman S. G.) [247]; «роман о романе» (Ю. М. Лотман) [106, с. 445], метароман (В. Б. Зусева-Озкан) [59], проте, вказані терміни не можна вважати синонімічними, хоча певні їх риси збігаються<sup>2</sup>. Таким творам притаманний певний тип оповіді «metafiction», який у вітчизняному літературознавстві перекладають як «метапроза». Відправною точкою міркувань зарубіжних літературознавців щодо метапрозаїчних творів можна вважати тезу англійського філолога П. Во (P. Waugh) про те, що метапроза свідомо повертає увагу до своєї штучності й проблематизує співвідношення художнього світу й дійсності [277, с. 2]. Виокремлюється питання співвіднесеності роману про митця, роману про роман, самопороджувального роману та самореферентного роману, яке Н. С. Бочкарьова залишає відкритим. Для вирішення цього питання подальшого вивчення потребує спосіб нарації творів, особливо при дослідженні романів ХХ-ХХІ століття, у яких тенденція до саморефлексії тексту надмірно зростає.

<sup>1</sup> К. Б. Скороспелова також вважає роман про роман особливим різновидом роману про митця, що утворюється на початку ХХ століття. Більш детально див.: Скороспелова Е.Б. Русская проза ХХ в.: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.

<sup>2</sup> У монографії Н. С. Бочкарьової, І. В. Суислової подовжено ряд термінів, суміжних роману про роман, спільною рисою яких дослідниці вважають сконцентрованість твору на проблемі роману й романної творчості, такі, у яких оповідується про створення художнього твору. Див. працю: Бочкарева Н. С., Сулова И.В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литературы 20-х годов ХХ века). Пермь, 2010.

Найбільш близьким терміном до роману про роман є «метароман»; відмінність полягає в тому, що в романі про роман акцент припадає на процесі створення «роману героїв», а в метаромані обидва плани («роман героїв» і план створення цього роману героїв) максимально збалансовані; В. Б. Зусева-Озкан підкреслює, що роман стає лише тоді метароманом, коли твір обговорюється як ціле, як особливий світ.

Темою дисертаційного дослідження І. В. Кабанової є «Тема художника та художньої творчості в англійському романі 60-70 рр.» [71]. Російська літературознавиця зауважує, що «на межі XIX-XX століть образ героя-художника набуває широкого розповсюдження в англійському романі, і значення образів людей мистецтва, образів, як правило, у більшості автобіографічних, ще зростатиме в літературі модернізму» [71, с. 5] (Б. С. Джонсон, «Наглядачка Нормал» (1971), «Подвійна бухгалтерія Крісті Мелрі» (1973), Дж. Фаулз, «Мантісса» (1982) й інші). І. В. Кабанова пропонує називати англійський роман, який з'являється в 60-х роках, у якому «тенденція до теоретизування навколо проблеми творчості відбилась найбільш очевидно», «самокритичним» (термін М. М. Бахтіна), і розглядати такий роман як «сучасний варіант традиційного роману про митця – *Künstlerroman*» [71, с. 6]. Літературознавиця відзначає активне зростання кількості експериментальних за своєю формою романів у 60-70 рр., де розкривається процес власного створення. Тим самим дослідниця акцентує наявний саморефлексивний модус оповіді, не приділяючи достатньої уваги його дослідженню.

Американська дослідниця Г. Серет, аналізуючи роман про митця в контексті модернізму, ставить за мету відокремити «роман про митця» від «*Künstlerroman*» [270]. На думку літературознавиці, у романі про митця дається образ уже сформованої творчої особистості, на відміну від *Künstlerroman*, де зображується її становлення. Однак, за умов розмежування в такий спосіб цих понять, романи, у яких детально зображено художнє середовище (романи польського письменника В. Берента «Тлінь» (1901) і «Живе каміння» (1918)), не підпадають не під одне з визначень. Вивчаючи специфіку роману про митця, дослідниця виокремлює провідний мотив цього різновиду – мотив подорожі (мандрів). Така точка зору є правомірною, мотив подорожі тісно пов'язаний із мотивом пошуку (натхнення, власного «Я», місця у світі). Завдяки такому мотиву у творі реалізується просторове й соціально-статичне розмаїття світу та культури зокрема. Цей мотив базується на певному типі хронотопу, який М. М. Бахтін визначає як платонівський. В основі платонівського хронотопу – «життєвий шлях того, хто

шукає щирого пізнання» [16, с. 282]. М. М. Бахтін пише: «Шлях проходить через самовпевнене неуцтво, через самокритичний скепсис і через пізнання самого себе до істинного пізнання (математика і музика)» [16, с. 282].

У вітчизняному літературознавстві є роботи, присвячені вивченню проблем творчості й образу художника, а не аналізу специфіки жанрового різновиду роману про митця. В. Л. Скуратівський досліджує характер і роль функціонування теми творчості й художника в німецькій літературі 1900-1950 рр. [145]. Для аналізу обраних романів дослідник використовує термін *Künstlerroman*, при цьому не визначаючи його жанрові характеристики. В. Л. Скуратівський доходить висновку, що поступово проблема естетичних шукань творчої особистості переплелась із проблемами суто соціальними і, таким чином, мистецьку тему в німецькій романістиці першої половини ХХ століття було трансформовано в особливу парадигму людського існування взагалі. Н. Д. Білик, на відміну від свого попередника, намагається визначити особливості та основні риси роману про митця на прикладі англійських романів післявоєнних десятиліть [21]. У своєму дослідженні Н. Д. Білик зазначає, що в англійській літературі роман про митця як жанровий різновид зароджується в кінці ХІХ ст. й остаточно формується в другій половині ХХ ст., адже «в англійській літературі післявоєнних десятиліть виникає поглиблений інтерес до проблем мистецтва» [21, с. 16]. Звернення до теми мистецтва, на думку Н. Д. Білик, обумовлене суперечками й дискусіями щодо завдань естетики та пов'язаними з ними соціальними й морально-етичними проблемами. Порівнюючи романи Р. Кіплінга, Дж. Кері, А. Дж. Кроніна, П. Хренфорда Джонсона, Дж. Уейна, А. Мердок, Дж. Фаулза, Д. Сторі, дослідниця зазначає, що в англійській літературі формується певна типологічна модель реалістичного «роману про митця», у якому ідейним центром постає конфлікт між митцем і буржуазним суспільством. У літературі 40-50 років конфлікт між митцем і суспільством набуває соціального, філософського, морального тлумачення (Дж. Кері, «З перших рук» (1944), Дж. Уейн, «Суперники» (1958)), а в 60-80 роки цей конфлікт переходить у сферу етичну й відбувається перш за все у свідомості

героя-митця, проявляється в моральних і психологічних колізіях (Г. Грін, «Ціною втрати» (1961), А. Мердок, «Чорний принц» (1973), Дж. Фаулз, «Деніел Мартін» (1977)). Так, уже в 70 рр. виникає низка романів, у яких зображується згубний вплив «масової культури» на людину, входження у світ комерційного мистецтва призводить до моральної деградації героя-митця, до руйнації його таланту (А. Мердок, «Чорний принц» (1973), А. Дж. Кронін, «Хлопчик-співак» (1975), Дж. Фаулз, «Деніел Мартін» (1977)). Виникнення й формування реалістичного «роману про митця» в сучасній англійській літературі дослідниця пояснює особливостями суспільного життя й духовної культури Англії ХХ століття, «ускладненою дійсністю» та «потребою масштабного й глибокого самоусвідомлення мистецтва, осмислення його зв'язків і відносин з життям» [21, с. 16]. Отже, літературознавиця більше робить акцент на соціально-історичному контексті творчості митців, а не на поетиці творів.

Також в українському літературознавстві існують статті С. О. Варецької [32] й Н. І. Михайлюка [119], присвячені розгляду роману про митця в межах певної національної літератури. Проблемі визначення роману про митця, його тематичній специфіці й жанрово-стилістичним особливостям присвячена стаття І. І. Сторощук [151], у якій виявляється неповнота вивчення низки аспектів роману про митця й необхідність уточнення його генезису, удосконалення понятійного апарату, вивчення специфіки формування й розвитку жанрових модифікацій.

У праці Н. С. Бочкарьової вперше визначається естетична цілісність й особливості змістовної структури роману про митця. Так, естетичною домінантою роману про митця Н. С. Бочкарьова вважає спільність внутрішньої форми (архітектоніки), а основними елементами змістовної структури цього жанрового різновиду – тричастинну структуру образу героя (буття – біографічне, соціальне, історичне; душа – внутрішній світ митця; дух – вічний сенс життя), яка відображає складність специфічного конфлікту між життям (людиною, творінням Бога) і мистецтвом (творінням Людини). Таке протиріччя відображається як у внутрішньому конфлікті між людиною та митцем, так і в

зовнішньому – між митцем і світом (Богом, суспільством, владою тощо) [28, с. 17]. До змістовної структури дослідниця зараховує також особливий хронотоп і сюжет, яким властива так само тричастинна структура. На думку літературознавиці, три форми героя визначають три форми часу: зовнішній, де знаходиться «тіло» героя; внутрішній – психологічний час, який виражає внутрішню еволюцію героя; вічний – час, що вбирає весь простір культури (як правило, відображений у творінні художника). Відповідно виділяються й три форми простору: простір героя, його творчості й культури взагалі. Позначений хронотоп знаходить відображення і в сюжетно-композиційній побудові роману про митця, яка складається з життєпису, творів художника та міркувань про мистецтво [28, с.17-18]. Дослідниця пояснює: «Життєпис – це прозаїчна оповідь про життєвий та творчий шлях художника. Він може розглядатись як біографія митця <...> [так і] як творчий процес (створення витвору мистецтва). Життя (творчий шлях) митця відрізняється від біографії людини й від життя святого» [28, с. 18]; «Твори художника, що представлені безпосередньо (вірші, роман у романі) або опосередковано (образотворче мистецтво, музика тощо), можуть виступати «віхами» життя як творчості, що завершують етапи творчого шляху, так і символічними точками <...> «магнітами», що стягують енергію зовнішнього й внутрішнього буття героя та порушують лінійність шляху»; «роздуми над мистецтвом – есеїстика, художня критика, мистецтвознавчий аналіз, теорія естетики, коментарі, філософія мистецтва й інші «образи думки», які об'єднані художньою ідеєю твору й естетичною концепцією художника» [28, с. 18]. Процес творчості, його результат і сприйняття творів мистецтва стають у романі про митця основним предметом рефлексії й саморефлексії автора. Цілісність роману утримується єдністю зображуваного творчого процесу, якому відповідає головний мотив роману про митця – мотив творіння [28, с. 17-18].

Характерною рисою роману про митця також є його підкреслена діалогічність, яка проявляється на всіх рівнях романного цілого, як зазначає Н. С. Бочкарьова (діалог письменника і живописця в романі «Анрі Матісс,

роман» Л. Арагона, діалог героя і оповідача в романі «Доктор Фаустус» Т. Манна). Діалогічність роману про митця проявляється також і в інтертекстуальності: твори рясніють ремінісценціями, алюзіями, цитуванням (особливо романи ХХ-ХХІ ст.).

Більшість дослідників (Н. С. Бочкарьова, Н. Д. Білик) помічають, що роман про митця майже завжди з'являється на зламі історичних епох або етапів творчості письменника, тому часто вважається незавершеним і недосконалим, відбиваючи протиріччя художника й самого творчого процесу. Художники епохи Відродження, перехідної в історичному сенсі, першими усвідомили протиріччя мистецтва й життя та розглядали свою творчість як особливе діяння (А. Данте, «Нове життя»; Б. Челліні, «Життя Бенвенуто Челліні, написане ним самим»). Романтики ж протиставляли діяння і творче споглядання (Ф. Шлегель, «Люцинда» і ін.). Осмислення творчості як створення «нового» світу визначає спільність роману про митця ХІХ-ХХ ст. (Е. Золя, «Творчість»; Р. Кіплінг, «Світло згасло»; Ж. К. Гюїсманс, «Навпаки»; Г. Джеймс, «Трагічна муза» та ін.).

Таким чином, можна констатувати, що роман про митця дослідники визначають як жанровий різновид одного з типів роману (роману випробувань (за М. М. Бахтіним), роману творіння (за Н. С. Бочкарьовою), роману виховання (за В. Дільтеєм)). Однак, спираючись на праці М. М. Бахтіна та Н. С. Бочкарьової, ми дійшли висновку, що жоден із типів не існує в чистому вигляді й розширює свої межі завдяки їх взаємопроникненню, саме тому роман про митця є утворенням, яке проростає корінням у кожен із існуючих типів і запозичує певні риси кожного з них. Так, виокремлюється тенденція визначати роман про митця як самостійний різновид, який має свої поетикальні особливості: тричастинну структуру сюжетно-композиційної побудови (життєпис, твори художника, міркування над мистецтвом), образ героя-митця, конфлікт між життям і творчістю (людиною і Богом, людиною і митцем), сюжет, пов'язаний із процесом творчості, та специфічний хронотоп, який має три форми часу та простору.

Генетичне коріння роману про митця в європейській літературі, на думку Н. С. Бочкарьової, слід шукати в життєписах трубадурів, які публікувалися разом із віршами і коментарем до них, що демонструє рефлексію над поетичною творчістю. Верхнім хронологічним показником проміжку, у якому Н. С. Бочкарьова розглядає динаміку розвитку роману про митця, є межа ХІХ-ХХ століть. Роман про митця у ХХ столітті демонструє «самопородження» не тільки героя, але й тексту в муках творчості, як зазначає Н. С. Бочкарьова, що приводить до трансформації цього різновиду в *роман про роман*, якому притаманний саморефлексивний тип оповіді. Варто зауважити, що в існуючих працях, присвячених аналізу роману про митця, наративна структура майже не вивчалась.

Більшість дослідників (Н. С. Бочкарьова, Н. Д. Білик) помічають, що роман про митця завжди з'являється на зламі історичних епох або етапів творчості письменника. Однією з таких переломних епох якраз і є епоха Постмодерну (ХХ-ХХІ ст.), у якій роман про митця майже не був об'єктом літературознавчої рефлексії. Виникає необхідність дослідити розвиток роману про митця в контексті літератури кінця ХХ – поч. ХХІ століття, оскільки існуючі літературознавчі студії не охоплюють цей період повністю.

### 2.1.2. Роман про митця в постмодерністському літературному дискурсі.

Література постмодернізму характеризується руйнуванням усталених жанрових систем, «подоланням» жанрових канонів, а сама категорія жанру піддається сумніву [175]. Однак, зважаючи на таку тенденцію, жанр не зникає, а народжується нове уявлення про нього, відбувається жанрова конвергенція, на що вказує Т. В. Бовсунівська [24, с. 7]. У першу чергу це стосується роману, основною ознакою якого є «незавершеність» (за Л. В. Чернець [184, с. 93]) та прагнення подолати свої межі (на думку О. В. Михайлова, Д. Віара). Роман ХХ століття має «різноманітні типи і різновиди, при формуванні яких виразно спостерігається змішування жанрів», – пише Р. Т. Гром'як [104, с. 593]. Роздумуючи про жанрову своєрідність сучасного роману, літературознавиця

Л. Н. Целкова зауважує: «Сьогоднішні романісти наполегливо шукають “нові художні структури”, які могли б найбільш повно передати як світ дійсності, що ускладнилася, так і внутрішній світ героя; відбувається жанровий зсув: прийоми одного жанру використовуються для розкриття проблематики іншого» [182, с. 9]. Отже, роман виявляється найбільш піддатливим до трансформацій жанром через свою «незавершеність» та прагнення подолання власних меж, здатним всотувати прийоми інших жанрів. Так, у постмодерністських романах трапляються вкраплення елементів інших епічних жанрів, завдяки чому відбувається взаємопроникнення прозових жанрових форм. Також відбувається впровадження елементів інших родів літератури: вкраплення ліричних творів у роман («Володіти», А. Баєтт) або навіть елементів документально-публіцистичної прози (non-fiction) («Елізабет Костелло», Дж. М. Кутзее). Така тенденція пов'язана з високою мірою теоретичної рефлексії, характерної для постмодерністського мистецтва в цілому. Специфіка творів письменників-постмодерністів полягає в неможливості існування тексту без «авторського коментарю», а постмодерністські романи «є не лише описом подій і зображенням осіб, а й широкими роздумами про процес написання твору» [66, с. 213].

Усі ці тенденції вплинули на роман про митця в літературі ХХ-ХХІ століття й привели до деяких трансформацій самої жанрової форми, яка не була осмислена сучасним літературознавством. Спираючись на тричастинну сюжетно-композиційну структуру роману про митця, яка складається з життєпису, творів художника й міркувань про мистецтво<sup>1</sup>, і враховуючи прагнення постмодерністів до жанрового змішування, можна виділити такі модифікації роману про митця в сучасній літературі. Наприклад, концентрація на життєписі героя-художника в романі сприяє змішуванню біографічного й художнього письма, що приводить до появи гібридної форми роману – *роману-біографії* (роман, в основу якого покладений життєпис героя). Під життєписом, услід за Н. С. Бочкарьовою, ми розуміємо не лише і не стільки розповідь про життєвий шлях, як розповідь про *творчий шлях* митця. Спочатку (в епоху Відродження) роман про митця спирався

---

<sup>1</sup> Див. пункт 2.1.1.1. дисертації



на біографічну складову життя письменника, яка впливала на його творчий процес (приклад, «Життя Бенвенуто Челліні, написане ним самим», Б. Челліні). Біографія творчої особистості розглядається як «духовне становлення людини», а «життя – як творіння “нового світу”, життєтворчість як процес» [28, с. 18]. Біографія митця, за словами Н. С. Бочкарьової, – «це створення як творчий процес» [28, с. 18]. В англomовному літературознавстві максимально близьким поняттю «роман-біографія» виявився термін П. М. Кенделла «*novel-as-biography*» – роман, який використовує форму життєпису і є «майже повністю фікцією» [248, с. 126]. Відмінна риса *novel-as-biography* полягає в тому, що «художній елемент» закладено у сам життєпис героя (історичної постаті), вимисел заміщує біографію там, де не може бути істини через брак фактичного матеріалу або завдяки авторському баченню реальної особистості (митця) [248, с. 127].

Акцент на витворі мистецтва разом з «авторським коментарем» і «роздумами про процес написання твору» (в цьому випадку мається на увазі саме роман про письменника, у якому зображується процес створення роману) дозволяє говорити про таку модифікацію, як *роман про роман*. І, звичайно ж, наявність значної кількості міркувань про мистецтво, рефлексій над творами й творчістю як такою приводить до утворення *роману-есе*. Переважання одного з елементів тричастинної структури роману про митця, яке впливає на трансформацію жанрової форми, не відкидає наявності останніх двох. У всіх модифікаціях роману про митця будуть присутні і життєписи, і витвори мистецтва, і рефлексія над ними, лише в різних мірах свого прояву. Визначені нами варіанти роману про митця в постмодерністській літературі зумовлюються зсувом акценту, домінуванням одного з елементів вищезгаданої структури. Такі модифікації, за нашими спостереженнями, знаходять своє віддзеркалення у творчості письменників межі ХХ-ХХІ століття.

Дуже часто письменники-постмодерністи звертаються до теми творчості й змальовують творчу особистість. Героями їхніх творів часто стають живописці, музиканти, архітектори, письменники й поети. Образ творчої особистості нерозривно пов'язаний зі світовідчуженням епохи та з концепціями різних

напрямів мистецтва. Тому в романі про митця історичні події й нові художні течії представлені крізь призму свідомості творчої особистості, що тонко відчуває й глибоко розуміє історичні процеси.

У німецькій літературі кінця ХХ – поч. ХХІ ст. роман про митця стає відвертою пародією традиційного жанру *Künstlerroman*. У романах Г. Грасса «Бляшаний барабан» (1959) і П. Зюскінда «Парфумер» (1985) присутній образ генія-чудовиська, що використовує свій талант на зло й керується егоїстичними цілями [32; 167]. Навпаки, у літературі попередніх епох творчість наділялася сакральним значенням, а художника вважали медіумом, здатним об'єднати світ вигадки і світ реальний, наочний, завдяки чому він міг змагатися із самим Творцем. У вказаних романах переосмислюється мистецтво як таке, воно отримує негативні конотації. У той же час сумніву піддається дихотомія добра-зла, істини-вигадки, а грані звичних опозицій майже зникають. В англійській літературі образ художника як «злого» генія втілюється в образі Ніколаса Даєра, знаменитого архітектора в романі П. Акройда «Хоксмур» (1985). Герой створює низку церков, «похмурих і, тих, що навіюють благоговіння», і, щоб освятити їх, вдається до вбивств-жертвопринесень. Геній-архітектор слідує своєму вченню, згідно з яким творити можна, лише здійснюючи зло. Саме вбивство починає сприйматися як факт культури, уписаний у контекст конкретної епохи, для якої детектив здатний виділити свій «стиль» убивання [143, 43]. Постмодерністська позиція П. Акройда, збігаючись із позицією німецьких письменників, розширює рамки звичного роману про митця, роблячи творця не лише генієм, що володіє унікальним талантом, але й зневажником традиційних цінностей (цінності життя людини).

Усвідомлення художником того, що його творчий талант може послужити злу, що зумовлене негативним впливом соціуму, знаходить своє віддзеркалення в романі сучасного англійського письменника К. Ісігуро «Художник хисткого світу» (1986). Кінець однієї війни й початок іншої, описані в романі, особиста втрата змушують живописця Мацуї Оно зазнати творчого застою. У кінці роману

митець знову береться за пензлик, адже творчість, за його словами, – це шанс змінити життя на краще.

Роман про живописця став найбільш поширеним серед французьких письменників. К. Симон у романі «Натягнута струна» («*La Corde raide*» (1947)) віддає шану художникові-постімпресіоністові Сезанну, порівнюючи процес написання тексту з процесом створення живописного полотна. С. Резвані – сучасний французький художник і письменник – так само демонструє подібність між своїм письмом і живописом. Романи письменників насичені живописним екфрасисом і деталізацією зображуваного [227]. Так само як К. Симон і С. Резвані, які вважали, що книга створюється подібно до написання полотна, П. Кіньяр стверджував: «не має різниці між беззвучним написанням книги й створенням музики» [194, с.86]. Письменник досить часто звертається до теми музики у своїй творчості, інтегрує її в тексти за допомогою музичного екфрасису – відтворювання словами сприйняття об'єкта мистецтва й почуттів, які той викликає. Центральними фігурами романів П. Кіньяра досить часто стають музиканти й композитори, які відкривають читачеві світ мистецтва музики, завдяки тлумаченню музичних творів. Це романи «Салон у Вюртемберзі» («*Le Salon du Wurtemberg*» (1986)), головний герой якого – музикант, що грає на віолі-де-гамба, усамітнюючись у своєму будинку у Вюртемберзі; роман «Усі ранки світу» («*Tous les matins du monde*» (1991)), у якому музиканту де Сент-Коломба, що втратив кохану дружину, єдиною втіхою й сенсом життя стає музика, яка слугує для нього провідником у світ померлих; роман «Віла Амалія» («*Villa Amalia*» (2006)), де розповідається про жінку-композитора, яка відсторонюється від усього світу задля чистого мистецтва.

У постмодерністських романах про митця англомовних письменників, музика, яка здатна принести гармонію світу, про що розмірковував Г. Гессе ще на початку ХХ століття, служить заспокоєнням, порятунком і дарує надію героям, як у творах П. Кіньяра. У романі К. Ісігуро «Невтішні» (1995) музика має здатність розрадити людину. Саме в музиці головного героя – піаніста Райдера – «всі невтішні жителі міста й сам виконавець знаходять тимчасове заспокоєння –

катарсис, що приносить полегшення, але не знімає біль» [50]. Роман насичений рефлексією головного героя над своєю творчістю й музикою в цілому, що свідчить про наявність одного з важливих компонентів роману про митця. У романі постколоніального письменника С. Рушді «Земля під її ногами» (1999), головні герої якого – співачка Віна Апсарі й музикант Ормус Кама, музика стає єдиним засобом проти недосконалості й труднощів світу. В епоху «втрати орієнтирів», краху величезної Імперії, місія творчої особистості переосмислюється й знаходить своє втілення в даруванні «надії людям, які мимоволі виявилися у воронці історії» [152, с. 94]. Подібну функцію музика виконує в романі південноафриканського письменника Дж. М. Кутзее «Безчестя» (1999). Як і С. Рушді, Дж. М. Кутзее не висуває опис історичних фактів на перший план, навпаки, він розповідає приватні історії, через сприйняття яких можна визначити й інтерпретувати історичні події [152]. Головний герой роману – професор літератури Девід Лурі, що мріє написати оперу про Байрона. Після пограбування ферми його дочки, під час якого Люсі стає жертвою насильства, а Девіда нещадно калічать, єдиною втіхою для професора стає акт творчості [205]. Опера про любовні стосунки Байрона, що постійно відкладалася, стає засобом протистояння жорстокості світу; творчість допомагає знайти внутрішню рівновагу й втрачену гармонію не тільки художникові, але й білій людині в постапартеїдний період.

Найбільш поширеним героєм роману про митця ХХ-ХХІ ст. стає письменник (що дійсно існував або вигаданий). Французький автор А. Володін створює цілий світ, у якому існують і творять вигадані письменники-постекзотисти. Найбільш наочним прикладом є роман «Письменники», де герої-художники (письменники) живуть у світі, сповненому хаосу й безглуздя, й пишуть романи, художній світ яких не кращий за оточуючу їх дійсність: відмовляючись від описування реальності, що поступово котиться вниз, герої-письменники створюють вигадані світи, такими ж вигаданими словами, згідно зі своїми настановами постекзотизму, які маніфестуються в останній частині роману. У центрі роману –

запалена свідомість персонажів-художників, а не їх витвори або життєпис, через що тексти А. Володіна сповнені рефлексії і саморефлексії.

Роман про митця, головним героєм якого стає письменник, найбільш повно втілюється у творах сучасних англомовних авторів, які ставлять перед собою різні завдання: розкрити таємницю особистості художника, зобразити ставлення до реальності й вигадки, відтворити процес створення тексту, висвітлити процес рефлексії над написаним і над творчістю як такою. На наш погляд, авторська настанова разом зі зміщенням акценту на один складник тричастинної структури роману про митця й обумовлюють специфіку жанрової форми роману про митця, який з'являється в різних модифікаціях (роман-біографія (автобіографія), роман про роман, роман-есе).

Біографічна форма роману про митця, яка ввібрала в себе такі постмодерністські тенденції: фрагментарність, експерименти з точкою зору, змішування біографічного й автобіографічного, часові й просторові провали, інтертекстуальність, пародія – якнайповніше відбилася у творчості англійських авторів [172, с.152-153]. Персонажами таких романів є видатні письменники попередніх епох: Т. Чаттертон («Чаттертон» (1987) П. Акройда); Ч. Діккенс («Діккенс» (1990) П. Акройда); Г. Флобер («Папуга Флобера» (1984) Дж. Барнса); Ф. М. Достоевський («Митець Петербурга» (1994) Дж. М. Кутзее) тощо. Звичайно, форма біографії має досить умовний характер, оскільки автор не концентрується на об'ємному викладі всього життєвого шляху історичної постаті, а концентрується на зображуванні самої особистості художника, його творчої діяльності, природи творчості митця й природи мистецтва в цілому. У творах тісно переплітаються правда і вигадка, виробляється деконструкція історії й творчості письменників [190]. Постмодерністи намагаються реконструювати чужу письменницьку свідомість за допомогою власних художніх засобів, вони шукають потенційні, передбачувані, можливо, навіть метафізичні джерела творчості письменників. Життєпис творчої особистості є визначальним компонентом цієї модифікації роману про митця, проте не відкидається присутність у тексті й інших елементів згаданої схеми (твір художника й

роздуми про творчість і мистецтво). Замість докладного опису життєвого шляху письменника, автори концентруються на зображенні певних подій, які, можливо, вплинули на творчість митця або надихнули його писати, з метою досягнути тайну творчого акту. Так, у романі П. Акройда «Чаттертон» увага автора зосереджена на факті фальсифікації, якою займався англійський поет, що і становить основу колізії роману. Саме з нею пов'язана основна проблематика роману – співвідношення реальності й вигадки, справжнього й підробки, правди й подібності в мистецтві, яка є наскрізною у всіх хронологічних планах роману. У романі Дж. Барнса «Папуга Флобера» сюжет будується навколо пошуку опудала папуги, який міг би стояти на столі Г. Флобера, коли той писав свій роман «Проста душа». В основі роману Дж. М. Кутзее «Митець Петербурга» – події (здебільшого вигадані) з життя Ф. М. Достоевського, які знайшли своє відображення в романі російського письменника «Біси».

Часто в постмодерністських творах трапляється фігура вигаданого письменника, яка, як правило, постає як *alter ego* сучасного автора та є своєрідним рупором його ідей. Це роман Д. Лессінг «Золотий зошит» (1962); романи американського письменника Ф. Рота, його трилогія «Скутий Цукерман» (1979–1983) й «Інше життя» (1986); романи Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло» (2003) і «Повільна людина» (2005).

Наявність вставних текстів, приписуваних герою-художнику, і рефлексія над ним приводять до утворення *роману про роман* (термін, уведений М. М. Бахтіним [17, с. 224] і більш детально розроблений Ю. М. Лотманом [106, с. 445]). Романом про роман можна вважати «Заповіт Оскара Вайльда» (1983) П. Акройда, де щоденник великого естета плавно перетікає в роман; від опису повсякденного життя головний герой переходить до спогадів про минуле, а предметом обговорення стає роман, який ми читаємо. Такі модифікації роману про митця Н. С. Бочкарьова помічає вже в літературі модернізму, коли роман демонструє «самопородження» не тільки героя, але й тексту в муках творчості. Метою такої тенденції стає зображення творчого процесу, завдяки чому у творі можна виокремити два плани: план розвитку подій

і план коментування написаного. Досить часто в романі про роман використовується композиційний прийом роману в романі, коли у творі розповідається про романіста, який пише роман (структура інколи нагадує композицію матрьошки). Однак, поняття роман про роман і роман в романі не є синонімічними, перше з них – формально-змістова категорія (модифікація жанру), друге – композиційний прийом. Характеристики роману про роман чітко проглядаються в «Золотому зошиті» (1962) Д. Лессінг. Молода письменниця Анна Вулф (alter ego автора) хоче написати роман, у якому «емоційне та інтелектуальне напруження створять новий порядок, нове бачення світу» [161, с. 445]. Текст центральної частини книги, роман «Вільні жінки», що приписується головній героїні, перегукується з основним текстом роману (фрагменти із записників Анни), змушуючи читача замислитися над розмежуванням факту й художньої вигадки [161, с. 446]. Автобіографічний роман американського письменника Дж. Керуака «Суєта Дулуоза» (1968), який характеризується наявністю метаоповіді, яскраво вираженого комунікативного аспекту, роздумів про творчість інших письменників, також належить до роману про роман. У фіналі стає очевидним, що авторство роману, який ми читаємо, приписується головному герою – Джеку Керуаку, він же Дулуоз. До цієї модифікації роману про митця (роман про роман) належить і твір І. Мак'юена «Спокута» (2001). Головна героїня – письменниця Брайоні Толліс – пише роман про історію кохання своєї сестри Сесілії та сина їхнього колишнього управителя Роббі. Перший варіант тексту «Двоє біля фонтану» неодноразово переписувався, бо недостатньо розкривав історію відносин закоханих. У результаті, незважаючи на всі перипетії в житті Сесілії й Роббі, в романі Брайоні закохані возз'єднуються, хоча насправді обоє вони вмирають (Роббі – від поранення на війні, Сесілія – під час бомбардування Лондона). Крім рефлексії над вставними текстами, у романі І. Мак'юена присутні роздуми про роль письменника, про його можливості творити долю персонажа, а реальна правда, на якій заснований сюжет, не має ніякого значення [161, с.458-459].

Зразок роману про роман можна знайти і в іспанській прозі, якій притаманний самореферентний модус (термін Р. Спайрза) оповіді. У романі Х. М. Меріно «Роман Андреса Чоза» («*Novela de Andrés Choz*» (1976)), герой якого на самому початку твору заявляє про свій намір написати роман, оповідання концентрується на процесі написання цього роману, перериваючи розповідь коментарем про те, як вести саму розповідь. Подібна ситуація відбувається у творі Х. Гойтісоло «Хуан без землі» («*Juan sin tierra*» (1975)), у якому оповідач постійно перериває розповідь, щоб ще раз обдумати її, поглянути на своє творіння (написаний текст).

Найбільш епатажним експериментом роману про роман є твір із циклу про вигаданого письменника Цукермана «Інше життя» (1986) Ф. Рота. У цьому романі співіснують кілька епізодів альтернативних життів героїв, і самого Натана Цукермана зокрема; закінчується роман листом Марії до Цукермана, у якому героїня визнає свій вигаданий статус. У тексті присутні рукописи Натана, сюжет яких збігається з епізодами основної розповіді. Роман Ф. Рота будується за принципом «матрьошки», проте в цьому випадку ми ніколи не знаємо, який із романів знаходиться всередині: що є вигадка, а що «реальність» [254]. Зсув оповідних шарів має місце і в романі Дж. М. Кутзее «Фо». Головна героїня роману, вона ж наратор – Сьюзен, розповідає свою історію перебування на острові Крузо містеру Фо (Даніелю Дефо). У тексті явно простежуються коментар написаного, звернення до читача, роздуми про творчість і процес створення роману – невід’ємні елементи вказаної жанрової модифікації роману про митця.

Специфіка сюжету (герой-письменник пише роман про своє ремесло) й образу головного героя-оповідача в романі В. Голдінга «Паперові люди» (1984) дають можливість зараховувати твір до роману про роман. У творі В. Голдінга яскраво виражений комунікативний елемент, а разом із ним і образ реципієнта, сформований множинними метатекстовими вставками, оскільки оповідач коментує процес письма [150, с. 143]. Композиція роману про роман будується



навколо твору художника – роману, що свідчить про домінанту іншого складника композиційно-сюжетного цілого роману про митця.

Роман Дж. Коу «Яке ошукання!» (1999) є публіцистичним романом, хоча його текст має всі ознаки роману про роман, адже характеризується двоплановою структурою: перший план – хроніка сімейства англійської еліти Віншоу, яку створює головний герой-белетрист Майкл Оуен, а другий – власне сам роман, що описує процес створення цієї хроніки [180, с. 270]. У просторі роману план хроніки та її опис постійно переплітаються, до цього додаються вставні тексти: виписки з газет, щоденники персонажів, документи, листи, що свідчить про утворення певної нової внутрішньожанрової форми. Таке жанрове змішування приводить до появи гібридних романних форм, які інкорпоровали в себе елементи жанрів публіцистики. Дослідниця сучасної літератури С. Ш. Шарифова зафіксувала наявність низки публіцистично-художніх романів: епістолярний роман, роман-есе, роман-нарис, роман-інтерв'ю, роман-репортаж тощо [186, с. 33]. Конкретизувати підвид роману Дж. Коу досить важко, адже публіцистичний елемент представлений і у вигляді газетних нарисів, виписок з інтерв'ю, і у вигляді щоденникових записів та нотаток журналістів. Російський літературознавець О. Г. Бочаров публіцистичним романом називає роман, «у якому публіцистика пронизує всю художню тканину роману, коли вона домінує над сюжетом, образами, деталями, коли вона веде оповідь» [26, с. 93]. Отже, у романі Дж. Коу жанрова модифікація роману про митця (роман про роман) розширює свої жанрові межі за рахунок проникнення всередину жанру роману елементів публіцистики (non-fiction). Так, роман Дж. Коу стає публіцистичним романом, оскільки ввібрав у себе велику кількість елементів публіцистики (газетні виписки, інтерв'ю, листи героїв, нариси), а сама оповідь відповідає цьому стилю: текст рясніє вставками-поясненнями в дужках, розмовною мовою, експресивними висловлюваннями, характерними для публіцистики, що ускладнює визначення його конкретного виду. У романі «Яке ошукання!» використовується принцип монтажності, інтертекстуальності – усе це створює

складний художній простір, у якому осмислюються такі категорії, як інтерпретація, суб'єктивність, природа реальності, межі пізнання.

Подібно будується й композиція роману Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло». Основний сюжет роману – історію про відому письменницю похилого віку Елізабет Костелло – доповнюють інтерв'ю з героїнею, листи, лекції, доповіді Елізабет та її колег по ремеслу. Завдяки наявності явних міркувань про творчість (у цьому випадку про літературу як таку), які у творі «Елізабет Костелло» оформлені у вигляді есеїстики, роман про митця у творі Дж. М. Кутзее трансформується в роман-есе (роман, у якому переплетення есеїстичного й романного плану організують складну комбіновану філософсько-художню структуру твору). Отже, елемент публіцистики (інтерв'ю) у творі Дж. М. Кутзее не є домінантним, тому ми не можемо приписати його до публіцистичного роману, втім, «Елізабет Костелло» визначається нами як роман-есе, що є одним із модифікацій роману про митця (про що свідчить зсув у тричастинній структурі роману на роздуми про мистецтво), через проникнення non-fiction (есе) в саму канву твору. Есе в романі Дж. М. Кутзее, що представлене у вигляді лекцій, доповідей, належить перу героїні-письменниці та її колегам, а їх тематика пов'язана з питаннями літератури та творчістю письменників, а, отже, у творі домінують структурні елементи роману про митця (герой-митець, сюжет, пов'язаний з процесом творчості й т. д.). Есеїзацію жанрової форми роману про митця також можна побачити на прикладі роману П. Акройда «Шекспір». Твір П. Акройда є «зібранням» понад 90 есе, присвячених дослідженню загадкової особистості В. Шекспіра. Використовуючи відомі версії біографії великого драматурга, автор акцентує епоху, у яку творив Шекспір, театр і його особливості, місто, де жив художник, саму особистість і, звичайно, його творчість, пропускаючи це все крізь власний літературний досвід. Роман «Шекспір» має основні характеристики сучасного есе: суб'єктивність, яскрава вираженість авторської позиції, наявність конкретної теми (таємниця життя й творчості В. Шекспіра), відсутність стійкої форми (композиції), вільна манера викладу, орієнтація на спілкування з читачем [82, с. 137]. Так, роман П. Акройда

стає насиченим фактами й аргументами дослідженням, предметом якого в результаті стає сам автор, а не представлений предмет обговорення.

Таким чином, постмодерністська література тяжіє до жанрового й родового змішування, що обумовлено високим рівнем теоретичної рефлексії, характерної для постмодерністського мистецтва в цілому. Така тенденція вплинула й на роман про митця, трансформуючи саму жанрову форму. Спираючись на тричастинну сюжетно-композиційну структуру роману про митця, елементи якої сприяють утворенню нових гібридних «моделей», ми виділили три основні модифікації роману про митця: роман-біографія, роман про роман і роман-есе. Такі модифікації знаходять своє відображення в літературі ХХ-ХХІ століття, що ми простежили у творчості англомовних авторів. Більшості романів про письменників притаманні інтертекстуальний спосіб побудови тексту, а також саморефлексивний модус оповіді, про що свідчить наявність метаоповіді, метатексту, метакоментарю. Тому в наступному підрозділі ми звернемося до вивчення методологічної бази для аналізу постмодерністського «роману про митця». У творчості Дж. М. Кутзее можна простежити кристалізацію всіх трьох модифікацій постмодерністського роману про митця, що зумовлює необхідність зупинитися на методологічних засадах вивчення постмодерністського роману про митця.

## **2.2. Методологічні засади вивчення постмодерністського «роману про митця»**

### *2.2.1. Сучасні теорії систематизації міжтекстових зв'язків. Інтертекстуальність: визначення й типологія.*

Поняття інтертекстуальності, яке вводить французька літературознавиця Ю. Крістева на позначення особливих діалогічних відношень між текстами, з'являється в контексті теоретичних досліджень у 60-ті рр. ХХ століття. Уперше цей термін зустрічається в статті Ю. Крістевої «Бахтін, слово, діалог та роман» (1967) [85], у якій вона звернулась до роботи М. Бахтіна «Проблема змісту,

матеріалу й форми в словесній творчості» (1924), де російський автор ставив питання про неминучий діалог будь-якого письменника із сучасною та попередньою літературою. На думку Ю. Крістевої, «<...> будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом поглинання та трансформації якого-небудь іншого тексту, <...> текст є реакцією, він наповнений постійними посиланнями на попередні тексти <...> будь-який текст постійно співвідноситься з іншими текстами, вступає з ними в діалог, орієнтується на контекст» [93, с.203-204].

У другій половині ХХ ст., завдяки теоретичній саморефлексії постструктуралізму та художній практиці постмодернізму, інтертекстуальність розширює свої межі, у результаті чого розмивається смислове навантаження поняття. Постструктуралісти (Р. Барт, М. Грессе, Ш. Гривель, М. Ріффатер та ін.) пов'язують інтертекстуальність з «ототожненням свідомості людини з письмовим текстом: історія та культура, філософія та література, суспільство й людина – все читається як один єдиний глобальний текст – інтертекст» [98, с. 204]. Таким чином, знищується кордон між письмом і всім, що лежить за його межами (світ, життя, мова, історія, свідомість тощо). Найбільш повно постструктуралістське розуміння інтертексту викладено в контексті теорії знаку французького філософа Ж. Дерріда, згідно з якою поле письма представляється як «поле гри, в якому все може бути одночасно й означником (фр. *signifiant*), й означуваним (фр. *signifié*), тобто текст звільнюється від влади означуваного й стає тканиною, мереживом, текстурою, а не структурою» [4, с. 615]. Мова йде про вихід за межі власне тексту, який обмежений рамками твору, і представляє собою лабіринти слідів, аналогій, асоціацій (більш детально про теорію сліду Ж. Дерріда в роботі «Про граматику»).

Також концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теоретичною «смертю суб'єкта», про яку сповістив М. Фуко, і концепцією «смерті автора», проголошеною Р. Бартом. У російському літературознавстві ця проблема була висвітлена І. П. Ільїним, який пише: «Панмовна і пантекстуальна позиція постструктуралістів, які редукують свідомість людини до письмового тексту, а

також розглядають як текст (або інтертекст) літературу, культуру, суспільство й історію, обумовлювала постійну критику суверенної особистості й породжувала множинні концепції про смерть суб'єкта, через якого "говорить мова" (М. Фуко), "смерті автора" (Р. Барт), а, врешті, й "смерті читача" з його "текстом-свідомістю", що розчиняється в загальному інтертексті культурної традиції» [66, с. 296-297]. Згідно з концепцією Р. Барта, замість самостійного автора говорить текст, перетворюючи автора на скриптора; акцент, таким чином, зміщується на читача, який об'єднує в процесі читання всі можливі смисли тексту [12, с. 389-390]. Під час інтертекстуального читання виникають асоціації, які орієнтують реципієнта на якийсь інший текст, а аналогії, які можна провести за допомогою асоціацій, можуть трактуватися неоднозначно й одночасно відсилати до різних адресатів. Таким чином, поняття інтертекстуальності використовується не тільки для характеристики особливого способу організації художніх текстів, а й для позначення певного методу художнього мислення (в основі якого – рефлексія сучасної художньої свідомості, яка оперує універсальними системами перехресних смислових зв'язків), що характеризує сучасну культурну ситуацію як відкритий, плюралістичний, багатомовленнєвий світ-діалог культур (новий тип культури стає «зібранням різноманітних історій» [98, с. 204]).

Р. Барт у своїх працях «S/Z» (1970), «Від твору до тексту» (1971), «Текст (теорія тексту)» (1973) підтримав і розвинув основні положення інтертекстової теорії, після чого інтертекстуальність стала об'єктом критичного аналізу й численних інтерпретацій. На думку Р. Барта, «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах <...> Кожен текст представляє нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом, тощо – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова <...> інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона визначається як загальне поле

анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [12, с. 80].

Проте «представники комунікативно-дискурсивного аналізу (нараторології) вважають, що занадто буквальне дотримання принципу інтертекстуальності в її філософському вимірі робить безглуздою будь-яку комунікацію. Так, Л. Делленбах, П. Ван ден Хевель трактують інтертекстуальність більш вузько й конкретно, розуміючи її як взаємодію різних видів дискурсів усередині тексту – дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого; тобто їх цікавить та ж проблема, що й М. М. Бахтіна – взаємодія “свого” і “чужого” слова» [66, с. 105].

І. П. Ільїн вважає, що аналогічну концепцію розробляв французький постструктураліст Ж. Женетт, який у книзі «Палімпсести: література другого ступеня» запропонував таку класифікацію різних взаємодій текстів [229]:

1) інтертекстуальність як «співнаявність двох чи більше текстів, що означає реальну присутність одного тексту в іншому. У його більш прозорій і літературній формі цю функцію виконують посилення (цитати з відсиланнями до тексту чи без). В іншій, менш чіткій і канонічній формі – плагіат, який не є явним копіюванням, але є літературним запозиченням. У менш явній і менш літературній формі – алюзії, завдяки яким можна припустити наявність того чи іншого тексту, до якого вони належать <...>» [229, с. 2];

2) паратекстуальність «як відношення, що пов’язує написаний текст із наратором, який відноситься до паратексту (заголовок, підзаголовок, назва, передмова, вступ, епіграф та багато інших типів). Такий текст супроводжується художнім обрамленням або коментарями <...>» [229, с. 3];

3) метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст: «поєднання цього тексту з іншим без чіткого посилення до нього, інколи навіть без прямого називання його <...>» [229, с. 4];

4) гіпертекстуальність як осміяння й пародіювання одним текстом іншого [229, с. 4];

5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв’язок текстів [229, с. 4].

Ж. Женетт пропонує узагальнене поняття, яке охоплює п'ять типів текстових співвідношень, – «транстекстуальність», що позначає текстове «нарощування», до якого належить усе, що перевищує цей конкретний текст, підключаючи його до всієї літератури в цілому. Згідно з класифікацією Ж. Женетта, інтертекстуальність є лише одним із типів транстекстових відносин і складає основу тканини твору, адже має характер включення в текст (міжтекстовий зв'язок у точному значенні слова). Усі інші типи, на думку літературознавця, мають характер «приросту», «прищеплення», адже гіпертекст (текст-реципієнт) будується як багаторівневий текст, який вступає у відносини з гіпотекстом (текстом-джерелом). Ж. Женетт пропонує класифікацію різних гіпертекстових феноменів відповідно до двох критеріїв: характеру зв'язку (імітації або трансформації гіпотексту); її модальності (ігрової, сатиричної, серйозної) [137, с. 52].

Також Ж. Женетт наполягає на незамкненості цих класів, навіть навпаки, ці класи є взаємопроникними, як зауважує Н. П'єге-Гро. «Так, метатекст майже завжди містить у собі цитати (метатекстуальність та інтертекстуальність таким чином знаходяться в стані інтерференції), а пародія нерідко вдається до монтування цитат (гіпертекстуальність й інтертекстуальність у такому випадку тісно пов'язані між собою)» [137, с. 53]. Отже, можна констатувати, що Ж. Женетта більше цікавить не сам об'єкт, який називається інтертекстом, а зв'язки між текстом і його претекстом – говорячи словами Ж. Женетта, між гіпертекстом і його гіпотекстом. У нашій роботі, спираючись на Ж. Женетта, ми будемо розмежовувати два типи міжтекстових зв'язків: зв'язки, які базуються на відносинах співнаявності двох та більше текстів (саме інтертекстуальні в розумінні Ж. Женетта), і зв'язки, які ґрунтуються на відносинах похідності (інші типи транстекстових відносин).

Для кращого розуміння своєрідності різних форм інтертекстуальності варто звернутись до роботи російського філолога Н. О. Фатєєвої «Контрапункт інтертекстуальності: інтертекст у світі текстів» [173]. Н. О. Фатєєва пропонує свою класифікацію міжтекстових взаємодій, яка, у свою чергу, ґрунтується на

класифікації взаємозалежностей текстів Ж. Женетта та на принципах, які запропонував П. Х. Гороп (виокремлення способів і рівнів приєднання, які в роботі дослідниці є основою таких категорій, як атрибутивність і неатрибутивність запозиченого тексту, характер атрибуції, спосіб представленості початкового тексту в тексті-реципієнті). Так, Н. О. Фатєєва виділяє такі компоненти інтертекстуальності, як цитати та алюзії: наприклад, в інтертекстуальності, яка утворює «текст у тексті», вона виділяє цитати (цитати з атрибуцією<sup>1</sup> і без), – під якими дослідниця розуміє «відтворення двох та більше компонентів тексту-донора з власною предикацією», та алюзії (алюзії з атрибуцією і без) – «запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається їх впізнавання в тексті-реципієнті, де і здійснюється їх предикація <...> Алюзія відрізняється від цитати тим, що запозичення елементів відбувається вибірково, а ціле висловлювання або рядок тексту-донора, які співвідносяться з новим текстом, присутні в останньому немов “за текстом” – тільки імпліцитно» [173, с. 122-136]. Про відмінність між цитатою та алюзією писав і Ю. М. Лотман: «Від цитації текстова алюзія відрізняється тим, що елементи претексту (тобто попереднього тексту, на який в цьому тексті міститься посилання) у тексті, який розглядається, виявляються розосередженими й не становлять цілісного висловлення, або представлені в неявному вигляді» [108, с. 38].

Варто зазначити, що алюзія є більш складною формою інтертекстуальності, адже вона позбавлена буквальності й експліцитності, саме тому вона «по-іншому впливає на пам'ять й інтелект читача, не порушуючи при цьому безперервність тексту» [137, с. 89]. Услід за Ш. Нодьє, Н. П'єге-Гро вважає, що алюзія відрізняється від цитати тим, що «не потребує посилання на ім'я автора, яке й так усім відоме, і особливо тому, що вдало запозичене висловлення не стільки відсилає до авторитету, як це робить цитата, скільки є вдалим зверненням до пам'яті читача, щоб примусити його перенестись в інший порядок речей, але

<sup>1</sup> Під атрибуцією Н. О. Фатєєва розуміє «апелювання до авторитету», установку авторства. Дослідниця розрізняє точну атрибуцію та розширену, перша з яких поряд із цитацією є іменем автора, якому ця цитата належить, друга ж вказує на ім'я автора, слова якого набули «статусу загальнолюдського».



аналогічний тому, про який йде мова» [137, с. 89]. А отже, «якщо “суть алюзії полягає в тому, щоб дати можливість вловити наявність зв’язку між однією річчю, про яку йде мова, з іншою, що не згадується, але саме про неї виникає уявлення завдяки цьому зв’язку”, цією іншою “річчю” не завжди виявляється корпус літературних текстів» [137, с. 89]. Таким чином, алюзія виходить за межі інтертекстуальності лише в літературному розумінні, завдяки алюзії у свідомості читача виникають асоціації як із літературними творами, так і з фактами з історії, міфології тощо. Специфіка алюзії як форми інтертекстуальності полягає в опосередкованому відсиланні до літературних текстів, яка особливим способом примушує працювати пам’ять читача. Влучним є визначення Л. І. Лебедєвої: «Алюзія (від лат. *allusio* – натяк, жарт) – стилістичний прийом, натяк на відомий історичний, легендарний або повсякденний факт, який створює в мові, літературному творі, науковій праці тощо відповідний узагальнений підтекст» [93, с. 33].

На думку Н. О. Фатєєвої, «свідома цитата або алюзія представляють собою таке включення елемента «чужого» тексту у «свій», яке повинно модифікувати семантику останнього за рахунок асоціацій, пов’язаних із текстом-джерелом, якщо такі зміни смислу не простежуються, то відбувається несвідоме запозичення» [173, с. 135]. Також Н. О. Фатєєва зазначає, що іменна алюзія інколи може виступати в тексті ремінісценцією, яку дослідниця визначає як відсилання не до тексту, а до події з життя іншого автора, яка, безсумнівно, упізнається. Однак у загальному літературознавстві ці два поняття розмежовують, й згідно з визначенням Н. П’єге-Гро, Ш. Нодье, М. Ю. Лотмана, Л. І. Лебедєвої, відсилання до подій із життя письменників або загальновідомого факту виступатиме саме алюзією в тексті. Імена ж літературних персонажів інших творів чи міфологічних героїв, включені в текст, будуть «точковими цитатами» [124, с. 225].

Одним із імпліцитних елементів інтертекстуальності є ремінісценція (від лат. *Reminiscentia* – «спогад»), яка «неявно (за допомогою окремих образів, інтонації тощо) нагадує читачеві про інші твори» [124, с. 235]. Необхідно також

відмежовувати ремінісценцію від цитати, яка відрізняється критерієм точності цитування: цитата – «точне відтворення будь-якого фрагменту чужого тексту», ремінісценція – «небуквальне відтворення, мимовільне або навмисне, чужих структур, слів, які відсилають до згадування про інший твір» [169, с. 28]. Проте сама ж дослідниця помічає, що, згідно з таким визначенням, будь-яка неточна цитата є ремінісценцією. На думку російського літературознавця О. А. Морозова, ремінісценція – це «свідомий прийом, розрахований на пам'ять і асоціативне сприйняття читача» [120, с. 162]. Загалом ремінісценцію в літературознавстві розуміють у більш широкому значенні, додаючи до її площини й запозичення сюжетів, персонажів з уже існуючих творів, наслідування тощо. Так, теоретик літератури В. Є. Халізов ремінісценцію визначає як «образ літератури в літературі» [178]. Проте, згідно з таким тлумаченням, поняття ремінісценції майже повністю збігається з поняттям рецепції, яку визначають як свідоме запозичення письменником образів, сюжетів, мотивів, ідей. Р. Т. Гром'як пише: «Рецепція (лат. *reception* – сприйняття) – це запозичення письменником ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників або літератур із їх подальшим творчим переосмисленням (трансформацією)» [104, с. 580]. Можна зазначити, що ремінісценція подібна за своїми характеристиками й функціями в тексті як з алюзією (у розумінні Н. О. Фатєєвої), так і з рецепцією (за визначенням Н. А. Ніколіної). Проте можливо розмежувати ці поняття: якщо під алюзією розуміти натяк на відомий історичний, повсякденний факт, який у літературному творі створює відповідний узагальнений підтекст, то ремінісценція – це імпліцитне посилення на якийсь літературний твір у вигляді сюжету, персонажів, мотивів, концепцій письменника, а от рецепцію від ремінісценції буде відрізняти саме ступінь упізнаваності в тексті й подальша трансформація запозичених елементів.

Отже, можна констатувати, що поняття «інтертекстуальність» було введено на початку 60-х рр. ХХ століття для позначення діалогічних відношень між текстами. Більш широкого значення інтертекстуальність набуває в працях теоретиків-постструктуралістів й використовується не тільки для характеристики

особливого способу організації художніх текстів, а й для позначення певного методу художнього мислення, що характеризує сучасну культурну ситуацію як відкритий, плюралістичний, багатомовленнєвий світ-діалог культур. Концепція тотальності тексту Ж. Дерріда та тотальності мови М. Фуко супроводжується концепцією «смерті автора», згідно з якими особистість автора заміщується самопороджувальним письмом, а сам текст розчиняється в явних або прихованих цитатах.

Осмилення феномену інтертекстуальності пов'язане з ланцюжком дискусійних питань, у яких головною проблемою є типологія співвіднесеності текстів та розмежування форм інтертекстуальності. У зарубіжному літературознавстві існує така система співвідношення текстів (за Ж. Женеттом): інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність. Ця система виокремлює два типи міжтекстових зв'язків: зв'язки, які базуються на відношеннях співнаявності двох та більше текстів (інтертекстуальність), і зв'язки, які ґрунтуються на відношеннях похідності (інші типи транстекстових відношень) (за Ж. Женеттом). Завдяки інтертекстуальним зв'язкам текст виступає «генератором нових смислів», які виникають за допомогою форм інтертекстуальності (цитат, алюзій, ремінісценцій, рецепції). Відмінними рисами цитатності є точність і ясність, коли читач легко виокремлює авторську і «чужу» мову, на відміну від алюзії і ремінісценції, що мають подібні ознаки й виконують подібні функції, з яких перша становить посилання на реальну історичну подію або загальновідомий літературний факт, а друга є згадкою або літературним образом. Крім того, обидві форми інтертекстуальних зв'язків (алюзія і ремінісценція) апелюють до свідомості читача, адже характеризуються імпліцитністю й неконкретністю. Метатекстуальність, яка проявляється на оповідному рівні тексту, а також постструктуралістські ідеї про усунення суб'єкта творчого процесу – автора, сприяють виникненню особливого оповідного модусу – метапрози, яка найбільш повно втілилась у постмодерністському романі про митця. Корені такого явища, мабуть, слід шукати в самій специфіці роману про митця, який на всіх своїх рівнях

(сюжетному, мотивному, *наративному*) звертається до теми творчості та творення, що й зумовлює вивчення поетики постмодерністської варіації роману про митця, який вирізняється високим ступенем літературної саморефлексії.

### 2.2.2. *Теорія метапрози й саморефлексивності художнього твору.*

Деякі дослідники творчості Дж. М. Кутзее (А. Р. Пеннер, Д. Хед) виявляють в останніх романах письменника характерні риси метапрози, що проявляється у вигляді саморефлексивного коментарю з приводу художньої літератури та художньої творчості. Метапрозаїчність у творах Дж. М. Кутзее формується не лише за рахунок вивчення автором меж художньої літератури, завдяки чому романи набувають рис саморефлексивності, а за рахунок концептуальної приналежності до жанрового різновиду роману про митця та структурно-повідної організації – наявності художніх текстів героя-митця, які супроводжуються авторською рефлексією (метакоментарем), що досить часто охоплює й весь текст, який ми читаємо. Саме тому цей пункт присвячено вивченню теорії метапрози й проблемі літературної саморефлексії.

У сучасному літературознавстві за останні десятиліття надзвичайно актуальною постає проблема літературної саморефлексії, про що свідчить велика кількість робіт О. Ю. Анциферової, П. Во, М. Н. Липовецького, М. А. Хатямової, Л. Хатчеон та ін. [7; 286; 99; 179; 240]. Така тенденція зумовлена перш за все постмодерністською культурною свідомістю й недостатністю традиційних підходів для осмислення сучасного літературного процесу в контексті «поетики художньої модальності» [30, с. 253-283]. М. А. Хатямова в авторефераті докторської дисертації «Форми літературної саморефлексії в російській прозі першої третини ХХ століття» зазначає: «ХХ століття актуалізувало літературну саморефлексію як один з основних способів збереження самоідентичності літератури, саме це визначає необхідність її наукового опису й дослідження» [179, с. 3]. Вивчення проблеми літературної рефлексії здійснювалося, як правило, на матеріалі «метапрози» російської й зарубіжної літератури другої половини ХХ ст. та початку ХХІ століття. Й незважаючи на

чималу кількість робіт, присвячених вивченню цього феномена, існує проблема розрізнення відмінних рис й чітких історико-літературних координат самого явища «метапроза», що й зумовило звернення нашої роботи до детального розгляду теорії метапрози й саморефлексивності письма.

В англо-американській традиції Л. Хатчеон визначає метапрозу як «нарцистичну оповідь» – «текст про текст», тобто такий текст, який «включає в себе коментарі щодо своєї оповідної або лінгвістичної ідентичності» [240, с. 1]. Точкою відліку роздумів сучасних англомовних літературознавців виявляється тезис П. Во, яка у своїй праці «Метапроза: теорія і практика самоусвідомлюючої художньої літератури» зазначає, що метапроза свідомо привертає увагу до своєї штучності й проблематизує відношення художньої вигадки й дійсності [286]. На думку П. Во, «досліджуючи метапрозу, ми вивчаємо те, що робить роман ідентичним самому собі», адже метапроза – «це термін, який належить до художніх творів, які свідомо й систематично привертають увагу до свого статусу артефакту, щоб поставити питання про співвідношення реальності й вигадки» [286, с. 2]. У своїй роботі П. Во фокусується на виявленні суттєвих характеристик метапрози й виокремлює певні прийоми, що можуть використовуватись як окремо, так і вживатись у певних комбінаціях: 1) використання інтертекстуальних референцій й алюзій за рахунок: опису художніх систем; включення аспектів літературної теорії й критики; створення біографій вигаданих письменників; представлення та обговорювання творів, приписаних вигаданому письменнику; 2) перехід з одного рівня оповіді на інший: коментування написаного; порівняння автором себе з вигаданим персонажем; обговорення трансформації оповідних умовностей і прийомів; підкреслення плюральності істини та реальності; 3) тяжіння метапрози до експериментів: відкидання конвенціонального сюжету; відмова від спроби втілити реальність; руйнування оповідних умовностей із метою показати «реальність» як сумнівний концепт; перебільшення основи своєї нестабільності; демонстрація рефлексивності [59, с. 26]. Дослідниця намагається вивести інваріантну схему жанру метапрози, однак указані ознаки не розкривають

змістову структуру творів, а лише вказують на деякі риси, які частково «перекривають» одна одну.

Варто також зазначити, що хоча сам термін «метапроза» народився в контексті осмислення постмодерністської поетики, який вживається для позначення самосвідомості сучасної літератури, саме явище має глибоку традицію. П. Мелбі уважав, що метапроза корінням сходить в історію літератури, беручи свій початок ще від Сервантеса, й не є породженням постмодернізму; вона позначає «будь-який систематично саморефлексивний твір, який оголює процеси своєї власної сконструйованості» [120, с. 38]. Вітчизняна літературознавиця Н. Г. Велігіна влучно помічає, що сьогодні термін «історіографічна метапроза» «використовується надто широко, як синонім постмодерністського роману взагалі, або історичного роману нового типу, що заважає розрізненню жанрів у літературі постмодернізму» [34, с. 7]. Сама ж Л. Хатчеон, власне як і П. Во, наголошує на відмінності метапрози й постмодернізму: «метапроза – одна з форм постмодерністського мистецтва» [286, с. 22], а постмодерністська література – одна з багатьох літератур, що «здатна прийняти метапрозаїчну самосвідомість» [239, с. 2-3]. Тому хибно вважати метапрозу явищем, породженим постмодернізмом, хоча саме в епоху Постмодерну увесь комплекс рис метапрози проявляється повною мірою [286, с. 20].

Датська дослідниця І. Крістенсен визначає метапрозу як «літературу, головний інтерес якої полягає в тому, щоб виразити досвід романіста, досліджуючи процес власного створення» [204, с. 11]. Метапроза характеризується особливим типом співвідношення між роллю оповідача в будові наратива й роллю читача у «витягуванні» його смислу. І. Крістенсен стверджує: «Аналіз цих елементів [оповідач, наратив, читач] <...> розкриває нам не тільки ставлення письменника до мистецтва, але й до реальності в цілому. В остаточному підсумку смисл метатвору залежить від бачення романістом життєвого досвіду» [204, с. 14]. Деякі дослідники намагаються створити типологію метапрозових творів. Так, американець Р. Спайрз наголошує, що для

систематизації метапрози й вирішення проблеми її хронологічних меж (більш точно, чи є метапроза утворенням історичного розвитку літератури, чи є лише породженням її сучасного етапу), потрібно розрізняти такі поняття, як «жанр» (genre) – діяхронічна категорія, і «модус» (mode) – синхронічна. А отже, зі слів дослідника виходить, що метапроза як модус тяжіє до літератури Відродження («Дон Кіхот» М. Сервантеса) і становить «порушення літературних умовностей» [273, с. 31]. Розглядаючи метапрозу як жанр, що сформувався лише у ХХ столітті, дослідник пропонує називати його «self-referential novel» (самореферентний роман). Р. Спайрз зазначає, що метапроза у своїх ранніх проявах різко відрізняється від метапрози сьогодення, саме цим обумовлюється концепція розмежування метапрози на жанр і модус. Якщо в романі М. Сервантеса метапроза є одним із багатьох модусів, покликаних підкреслити епізод або пасаж, де виникає «загроза порушення кордонів між світами (світом, у якому розповідається, і світом, про який розповідається), то в самореферентному романі увага приділяється саме метарівню (рівень коментування написаного). Виходить, що самореферентний роман – це роман, який «розповідає про своє власне становлення» [273, с. 73]. Р. Спайрз також виокремлює три типи метапрози (novels foregrounding the act of writing, the act of reading, the act of discourse itself) й аналізує сучасну іспанську літературу відповідно до цих категорій. Проте межі цих типів досить розмиті, й сам дослідник наголошує на складності визначення того, який із трьох аспектів є основним у тому чи іншому метатворі. Близьким до визначення самореферентного роману (за Р. Спайрзом) є термін М. М. Бахтіна «роман про роман» [17, с. 224], у якому також акцентовано процес створення твору (метарівень). Ю. М. Лотман, розвиваючи ідею М. М. Бахтіна, зауважує, що побудова роману про роман «має на увазі постійне подолання структури через виявлення її, виведення її у сферу свідомого опису» [106, с. 445]. Термін «роман про роман» добре укорінився в російському літературознавстві, у якому цей феномен було досить ґрунтовно осмислено [144; 29; 153].

Серед праць, присвячених метапрозі, виділяється й робота С. Келлмана, який виокремлює такий різновид метапрози, як «самопороджувальний роман» (self-begetting novel) – «ілюзія мистецтва, що творить саму себе», тобто мова йде про «звіт, зазвичай від першої особи, про розвиток персонажа до тієї точки, де він набуває здатності написати роман, який ми щойно закінчили читати, <...> ми повинні повернутись до першого аркуша, щоб долучитись до результату цього процесу [написання роману] – роману зрілого художника, який сам описує створення роману» [247, с. 3]. Однак, не зважаючи на досить вузьке визначення «самопороджувального роману», сам С. Келлман припускає невиправдане розширення терміна при аналізі тих чи інших творів, у яких головний герой – митець, який наприкінці роману досягає майстерності. Таким чином, термін «самопороджувальний роман» неминуче зливається з таким романним типом, як роман становлення, або навіть з романом виховання, а тому не набуває більш поширеного вживання в літературній критичній думці.

У російському літературознавстві до аналізу метаоповідних текстів уперше звернувся Д. М. Сегал у роботі «Література як охоронна грамота». Про досліджувані твори літературознавець пише, що всі вони «трактують тему створення літературних творів і присвячені творчому процесу <...>, трактують тему письменника і писання, деякі з них містять у собі – цитатні або описові – тексти, про створення яких розповідається» [140, с. 151]. Основним критерієм подібності текстів, які досліджує вчений, є наявність «модельовання модельовання», що встановлює правила гри між читачем і автором. Проте, незважаючи на наявність у текстах метаоповідних конструктів (саме те, що звертає увагу на створення цього твору), самі твори є досить різними за своєю жанровою й естетичною природою, а тому відношення їх до метапрози як жанру може бути спірним. М. Н. Липовецький услід за Р. Імхофом дає таке визначення метапрози: «Метапроза – рід саморефлексивної оповіді, яка розповідає про сам процес оповіді. Вона концентрується на феноменологічних властивостях літератури й досліджує сутнісну природу словесного мистецтва під тим кутом, у якому воно висвітлює “творчість”, яка мислить себе творцем» [241, с. 9].



Виходячи з визначення метапрози як роду оповіді, необхідно звернути увагу саме на структурно-оповідну організацію текстів.

Російський філолог О. Ю. Анциферова літературну саморефлексію визначає як процес «осмислення літературою самої себе» [7, с. 4], який «може бути компонентом художнього твору, але може оформлюватися й у вигляді окремих текстів, тематично сфокусованих на ній (саморефлексії – примітка наша, М. П.)» [8, с. 29].

На думку американського дослідника Р. Алтера, літературна саморефлексія є обов'язковим компонентом цілої самостійної романної традиції, до якої літературознавець зараховує «Дон Кіхота» М. Сервантеса, «Історію Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга, «Трістрама Шенді» Л. Стерна й «Жака-фаталіста» Д. Дідро. Ці твори, за словами Р. Алтера, «систематично демонструють своє створення, фіктивність, звертаючись у такий спосіб до дослідження проблемних взаємин між справжньою реальністю і її художньої вигадкою» [193, с. 10]. Крім цього, дослідник зазначає: «<...> і стиль, і вибір оповідної інстанції, і дані персонажам імена, і структура оповіді, і внутрішній світ персонажів, і їхня доля покликані постійно навіювати нам відчуття того, що художній світ твору – це авторський конструкт, споруджений на основі попередніх літературних традицій і конвенцій» [193, с. 10-11]. Таким чином, літературна саморефлексія, за твердженням Р. Алтера, виявляється певним знаком усвідомленої авторської присутності в тексті. Проте дослідження літературознавця характеризується певною розмитістю й «рухливістю» терміна.

Його колега Б. Кейвін вносить певну термінологічну ясність і розмежовує два поняття [246, с. 16]: «reflexivity» – авторська рефлексія; «self-consciousness» – самоусвідомлення як системна рефлексія, іманентно притаманна художньому тексту. Услід за американським дослідником, О. Ю. Анциферова пропонує розрізняти «саморефлексивність як (імовірно) іманентну властивість художнього тексту» й «саморефлексію автора, що виражається в різноманітних свідченнях зосередженості думки автора на процесі створення твору, у слідах творчого процесу, які виявляються у творі» [7, с. 150].

Канадська літературознавиця Л. Хатчеон виокремлює особливий наративний модус, який є оповідною своєрідністю «самоусвідомлюваних» творів й іменується «the storytelling». Дослідниця зазначає: «Текст парадоксальним чином вимагає від читача участі, інтелектуальної, творчої та емоційної залученості в процес свого “співтворіння”» [240, с. 7]. Такий наративний тип у літературознавстві називають «метаоповіддю», у якій «суб’єкт оповіді обговорює свій статус, сумнівається, у яку саме форму втілити свою розповідь, демонструє свою владу над розповіддю» [73, с. 44].

Метаоповідь (або the storytelling (за Л. Хатчеон), метанаратив (Ж.-Ф. Жаккар)) характеризується наявністю в тексті так званих «метанаративних фраз», які, за словами О. Ю. Анциферової, маркують авторську присутність у тексті [7], не даючи читачеві впасти в «міметичну ілюзію» [64, с. 224], і змушують його цілком усвідомити умовність, фіктивність художнього світу. Таким чином, «метаоповідна фраза» є механізмом, який дозволяє автору, а услід за ним і читачеві переходити з одного рівня оповіді на інший. Такий механізм французький нараторолог Ж. Женетт називає терміном «металепсис», який входить у єдину систему оповідних термінів разом із «пролепсисом» (попередня розповідь про подію, яка відбудеться), «аналепсисом» (опис події, яка відбувалась до того моменту історії, про який зараз читає читач), «силепсисом» (анакронічні утворення, зумовлені просторовою, тематичною спорідненістю), «паралепсисом» (представлення більшого об’єму інформації, ніж той, який допускає точка зору) [54]. Металепсис, за визначенням літературознавця, є порушенням наративної норми, переходом «рухливої, але священної межі між двома світами – світом, у якому розповідають, і світом, про який розповідають» [54, с. 245]. Таким чином, дослідники виокремлюють *способи* (метаоповідні фрази, металепсис) прояву саморефлексивного модусу. М. А. Хатямова зауважує: «Літературна рефлексія, яка з’являється на оповідному рівні художнього цілого, має різноманітні форми буттєвості, що проявляється в багатозначності терміна “метаоповідь”, який криється за нею: від відношень із традицією (“метадискурс” Ж.-П. Ліютара) і контекстом, іншими текстами

(інтертекст) – до осмислення зміни культурних кодів (стилізація, пастиш, колаж, центон) і власної творчої манери (метатекст)» [179, с. 5]. Найбільш поширеним визначенням саморефлексії і її форм у тексті є визначення Д. М. Сегала, який під саморефлексією літератури розуміє внутрішньотекстове «подвійне моделювання» й виокремлює такі форми прояву: метатекст як автокоментування, тобто звернення авторського слова до твору, іншими словами, метатекст – це роздуми про твір у самому творі [11, с. 14] й різноманітні види інтертексту [140]. Доповнюючи думку Д. М. Сегала, М. А. Хатямова під формою саморефлексії літератури розуміє «“надмірну” літературність» не лише тексту (метатекст як “текст про текст” і різноманітні види інтертексту – цитати, алюзії, ремінісценції тощо), але й художню реальність, що виникає за текстом; її різні рівні і в поезиці твору, і в оповіді, і в сюжеті навмисно викривають свою моделювальну природу, літературоцентричність» [179, с. 5].

Для позначення метаоповідних прийомів (метатекст і авторські вторгнення), що вказують на свідоме формування тексту автором, російський теоретик літератури В. Б. Зусева-Озкан уводить досить влучний термін «метарефлексія» [59, с. 17-32] (від гр. *μετά* – услід за, після; лат. *reflecto* – закидати назад, звертати на себе). На відміну від своїх попередників, В. Б. Зусева-Озкан указує на вплив метарефлексії на «стилістичну організацію тексту, композиційні форми мовлення й систему точок зору (перспектив)», завдяки чому «створюються складні й тонко упорядковані суб’єктивні структури <...>, зникають межі між суб’єктом метаструктури і суб’єктами “роману героїв”» [59, с. 17]. У результаті такого впливу виникає цілий метарівень твору, який П. Во вважає невід’ємною частиною роману.

Метатекст як одна з форм метарефлексії розуміється як самоусвідомлення літературного тексту. На думку російського семіотика Ю. М. Лотмана, у метатексті «об’єктом зображення літератури стає саме літературне зображення» [106, с. 392], що підкреслює моделювальну природу тексту, надмірну «літературність» художнього твору. А отже, у художньому творі саморефлексія виступає усвідомленням творчого процесу, спробою мистецтва

звернути увагу на себе. Також проявом саморефлексії літератури можуть бути роздуми щодо твору, який ми читаємо, та загальних літературознавчих понять та методів. Рефлексію у творі може здійснювати як «екстрадієгетичний наратор» (за Ж. Женеттом), так і персонаж, який виконує функції автора-творця тексту (на думку В. Б. Зусевої-Озкан), «найголовніше тут – приналежність до стихії творчого процесу» [59, с. 33].

О. Ю. Анциферова на основі теоретичних робіт французького наратолога Ж. Женетта розробила певну класифікацію видів літературної саморефлексії: 1) «паратекстуальні форми», які актуалізуються в автопередмові, післямові, заголовках, епіграфах тощо; 2) форми літературної саморефлексії, відображені в «епістолярній спадщині автора, <...> у критичному осмисленні письменником художньої практики інших авторів»; 3) авторські палімпсести – розвиток одного тексту з плином часу у свідомості автора; 4) форми саморефлексії, які у творі реалізуються «в теоретизуванні художником про літературу» [7, с. 49]. Зважаючи на специфіку романів Дж. М. Кутзее, особливої уваги потребує так звана внутрішньотекстова<sup>1</sup> форма літературної саморефлексії, яка виступає «елементом художнього світу твору» [7, с. 50] (тут під художнім світом варто розуміти не лише рівень розгортання подій, а й світ його коментування, тобто увесь текст разом із метарівнем). Адже твори письменника «демонструють власну створеність, фіктивність, звертаючись тим самим до вивчення проблемних взаємовідносин між справжньою реальністю і її художньою вигадкою» [193, с. 10-11], не даючи забути читачеві, що перед ним «авторський конструкт», створений на основі попередніх творів (у цьому також допомагає надмірна інтертекстуальність).

Отже, метапроза більшість дослідників визначають як оповідний модус творів, який «оголює» процес створення твору й звертає увагу на свою «штучність». Метапроза характеризується певним типом письма – саморефлексивним, адже саморефлексія з'являється як на рівні оповіді, так і на

<sup>1</sup> За теорією О. Ю. Анциферової можна виокремити позатекстову саморефлексію, що оформлюється у вигляді есе, листів, щоденникових записів автора, у яких письменник коментує свій твір, а також внутрішньотекстову саморефлексію, яка не виходить за межі роману, що ми читаємо.

рівні розгортання подій. Саморефлексивний модус проявляється у вигляді метаоповідних прийомів, які позначають терміном «метарефлексія», завдяки якій у творі виникає певна надструктура (метарівень), що є всеохоплювальною й поєднувальною. Завдяки цій надструктурі можна говорити як про наявність інтертекстуальних зв'язків, так і про замкненість твору на самому собі й на процесі його створення.

## **Висновки до розділу 2**

Літературознавці зазвичай розглядають роман про митця як жанровий різновид певного типу роману. Так, М. М. Бахтін вважає роман про митця жанровим різновидом роману випробувань, у якому ідея випробування тлумачиться як перевірка митця «на художню геніальність та паралельно на його життєву придатність». В. Дільтей вписує роман про митця в систему жанрових різновидів роману виховання, а Н. С. Бочкарьова виокремлює п'ятий тип – роман творіння, жанровим різновидом якого й вважає роман про митця. Однак сам М. М. Бахтін зауважує, що «жоден із типів не витримує принципу в чистому вигляді» й розширює свої межі завдяки проникненню рис інших романних типів. Тому, спираючись на теоретичні праці М. М. Бахтіна, В. Дільтея та Н. С. Бочкарьової, можна констатувати, що роман про митця виокремлюється як самостійний різновид, який проростає корінням у кожен з існуючих типів й всотує певні особливості кожного з них залежно від настанови романіста.

Сюжетно-композиційна побудова роману про митця має тричастинну структуру й складається з життєпису, творів художника й міркувань про мистецтво, а основними елементами змістовної структури є образ героя-митця, сюжет, пов'язаний із процесом творчості, і онтологічний конфлікт між життям (творінням Бога) та мистецтвом (творінням людини), який відображається у внутрішньому (між людиною та митцем) та зовнішньому (творчою особистістю і світом) конфлікті, та специфічний хронотоп (час та простір культури), які визначають естетичну домінанту цього жанрового різновиду. Процес творчості, його результат і сприйняття творів мистецтва

стають у романі про митця основним предметом рефлексії й саморефлексії автора. Цілісність роману утримується єдністю зображуваного творчого процесу, якому відповідає головний мотив роману про митця – мотив творіння. Також роману про митця притаманний мотив мандрів, який метафорично представлений у вигляді мотиву пошуку. Характерними рисами роману про митця є підкреслена діалогічність та інтертекстуальність.

Відзначивши діахронічний аспект у вивченні роману про митця, констатуємо, що генетичне коріння в європейській літературі цей жанровий різновид має в життєписах трубадурів, які публікувались разом із віршами й коментарем до них, що є проявом рефлексії над поетичною творчістю. Погоджуючись із думкою Н. С. Бочкарьової й Н. Д. Білик, можна зазначити, що роман про митця завжди з'являється на зламі історичних епох. Кожна історична епоха наділяла цей жанровий різновид певним специфічним змістом, залежно від художніх систем та літературних напрямів: художники епохи Відродження (перехідної в історичному сенсі) першими усвідомили протиріччя мистецтва й життя та розглядали свою творчість як особливе діяння; романтики ж протиставляли діяння й творче споглядання; спільність роману про митця XIX-XX ст. визначає осмислення творчості як створення «нового» світу.

Однією з таких зламних соціокультурних епох виявляється епоха постмодерну XX-XXI ст., у якій роман про митця стає все частотнішим явищем. У постмодерністській літературі роман про митця зазнає істотних перетворень, що зумовлено тяжінням письменників-постмодерністів до жанрової конвергенції та високим ступенем теоретичної рефлексії, притаманної постмодерністському мистецтву загалом. Спираючись на тричастинну сюжетно-композиційну структуру роману про митця, елементи якої сприяють утворенню нових гібридних форм, ми виокремили три основні модифікації роману про митця, які знаходять своє відображення в літературному процесі XX-XXI століття: роман-біографія, роман про роман, роман-есе.

Героями творів письменників-постмодерністів нерідко стають художники, музиканти, архітектори й особливо письменники. У німецькій прозі XX-XXI ст.

цей жанровий різновид представлений як пародія на традиційний жанр *Künstlerroman*, а образ художника набуває рис генія-чудовиська, що використовує свій унікальний талант на зло («Бляшаний барабан» Г. Грасса, «Парфумер» П. Зюскінда). Музична творчість у постмодерністських романах про митця («Усі ранки світу» П. Кіньяра, «Невтішні» К. Ісігуро, «Земля під її ногами» С. Рушді, «Безчестя» Дж. М. Кутзее), як правило, має конотації розради, полегшення, порятунку й навіть надії. Найбільш часто героєм постмодерністського роману про митця стає письменник (реальний або вигаданий). Авторська настанова також обумовлює специфіку жанрової форми роману про митця, який постає в різних модифікаціях (роман-біографія (автобіографія), роман про роман, роман-есе).

Концентрація на життєписі породжує форму роману-біографії («Чаттертон», «Діккенс» П. Акройда, «Папуга Флобера» Дж. Барнса, «Митець Петербурга» Дж. М. Кутзее). Акцент на художньому творі сприяє появі роману про роман («Золотий зошит» Д. Лессінг, «Інше життя» Ф. Рота, «Спокута» І. Мак'юена, «Паперові люди» У. Голдінга, «Фо» Дж. М. Кутзее, «Яке ошукання!» Дж. Коу). Рясні міркування про мистецтво й творчість трансформують роман про митця в роман-есе («Елізабет Костелло» Дж. М. Кутзее, «Шекспір» П. Акройда). Структурним принципом побудови романів про митця переважної кількості постмодерністських творів стає інтертекстуальність та саморефлексивність, які з'являються на різних рівнях поетики, що спрямувало наше дослідження в русло міжтекстових зв'язків та саморефлексивного письма.

Розглянувши праці Ю. Крістівої, Р. Барта, Ж. Женетта, Н. П'єге-Гро, ми спробували вирішити низку питань, пов'язаних із типологією співвіднесеності текстів та розмежуванням форм інтертекстуальності. Однією із затребуваних у теоретичному плані ідей є класифікація міжтекстових зв'язків, запропонована Ж. Женеттом: інтертекстуальність, паратекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність та метатекстуальність. Міжтекстові зв'язки уможливлються завдяки різним формам інтертекстуальності (алюзії, ремінісценції, цитації), які стають вузлами поєднання між текстом-донором та

текстом-реципієнтом. Між усіма інтертекстуальними формами цитація вирізняється експліцитністю та ясністю, а от алюзія від ремінісценції відрізняється тим, що перша є посиланням на реальну історичну подію або літературний факт, у той час як друга є згадкою літератури або літературним образом. Проте обидві імпліцитні форми апелюють до свідомості читача, залучаючи його до процесу «співтворення» тексту. Метатекстуальність та постструктуралістські ідеї, які тісно пов'язані з феноменом інтертекстуальності (концепції тотальності тексту та мови, «смерті автора», «протописьма»), посприяли виникненню специфічного модусу оповіді – метапрози, що втілюється найповніше в постмодерністському романі про митця.

Спираючись на праці П. Во, Л. Хатчеон, М. Н. Липовецького, О. Ю. Анциферової, М. А. Хатямової, можна констатувати, що метапроза – оповідний модус, який викриває процес створення твору та звертає увагу на свою штучність. Досліджуючи метапрозу, літературознавці намагаються виділити певний тип письма, називаючи його самопороджувальним, самореферентним, самоусвідомлюваним. Однак ці визначення не є синонімічними й найчастіше акцентують певний оповідний прийом й охоплюють лише метарівень твору (план коментування написаного). Найбільш влучним є визначення метапрози як роду саморефлексивного письма (за Р. Імхофом), адже саморефлексія з'являється не лише на рівні оповіді, а й на рівні розгортання подій (дані персонажам імена, структура оповіді, внутрішній світ персонажів, їхня доля постійно підкреслюють, що твір – штучний авторський конструкт, створений на основі попередніх літературних традицій і конвенцій). Особливим наративним типом саморефлексивного модусу стає метаоповідь, яка проявляється в тексті у вигляді «метаоповідних фраз», завдяки чому у творі автор, а разом із ним і читач, легко переходить з одного рівня (рівень зображуваного), на інший (рівень коментування зображуваного).

Таким чином, саморефлексивний модус акцентує оповідь про сам процес оповіді й характеризується наявністю метаоповідних прийомів, які позначають терміном «метарефлексія», яка, у свою чергу, має форми прояву в тексті –



метатекст, інтертекст, металепсис. Завдяки метарефлексії утворюється певна структура (метарівень), яка не лише виходить за основний сюжет, а й стоїть на рівень вище і є всеохоплювальною й поєднувальною. Саме завдяки цій метаструктурі можна говорити не лише про наявність інтертекстуальних зв'язків і співвіднесеність тексту з іншими творами, а й про «замкненість» твору на самому собі й на процесі його написання.

Зважаючи на особливості творів Дж. М. Кутзее, детального аналізу потребує внутрішньотекстова форма літературної саморефлексії, яка постає «елементом художнього світу твору». Романи «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» демонструють власну створеність, фіктивність, викриваючи проблемні взаємовідносини між справжньою реальністю і її художньою вигадкою, і позиціонують себе як «авторський конструкт», споруджений на базі попередніх творів (чому сприяє надмірна інтертекстуальність).

### РОЗДІЛ 3.

## ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ДЖ. М. КУТЗЕЕ «МИТЕЦЬ ПЕТЕРБУРГА»

### 3.1. Жанрова природа й система мотивів роману «Митець Петербурга»

Визначення жанрової природи роману «Митець Петербурга» становить проблемне питання, про що свідчить різноманітність існуючих жанрових визначень цього твору. Серед спроб класифікацій творів Дж. М. Кутзее можна виокремити два вектори: визначати жанр «Митця Петербурга» як повість і як роман. О. М. Лагуновський називає його авантюрно-детективною повістю, спираючись на сюжет твору, який побудований на розслідуванні героєм-Достоевським причин загибелі свого пасинка [91]. На нашу думку, таке жанрове визначення є спірним. По-перше, «детективність» оповіді, радше за все, пов'язана з постмодерністським прийомом пастишизації жанрів масової літератури й не здатна вказувати на жанровий різновид. По-друге, незважаючи на те, що оповідь концентрується на окремих епізодах життя головного героя (повість охоплює незначну кількість епізодів), основний сюжет розгортається на тлі передреволюційних подій у Російській імперії ХІХ століття (період створення народницьких революційних організацій). Така масштабність охоплення фонових подій дозволяє дослідникам говорити не про повість, а про роман. О. Є. Беззубцев-Кондаков, В. Б. Пригодич [134], Г. Г. Чащина [183] визначають жанр «Митець Петербурга» як роман, проте їхні думки розходяться щодо різновиду (антикварно-фантастичний, історичний) і визначення художньо-естетичної системи (реалізм або постмодернізм). Безумовно, роман Дж. М. Кутзее є постмодерністським, на що вказує інтертекстуальна природа тексту та його специфічна модальність (підкреслюється «літературність», штучність і моделювальна природа художнього твору). Визначаючи «Митця Петербурга» як антикварно-фантастичний роман, В. Б. Пригодич спирається на риси, які характерні для фікціональної біографії: змішування історичних фактів із

вигадкою [134]. О. В. Кеба [76] та К. О. Струкова [152], говорячи про жанр твору Дж. М. Кутзее, використовують поняття «фікціональна біографія» (термін П. М. Кенделла [248, с. 132]) або «псевдобіографія», основною характеристикою яких є змішування фактуального (реальні факти або підробка під документальність) і фікціонального (художній вимисел). Обидва поняття належать до біографічного письма<sup>1</sup>, обов'язковою рисою якого стає орієнтування на події, які становлять основні етапи життя індивідуума (навіть художня біографія базується на документальних фактах, художньо обрамлених). Щодо «Митця Петербурга» неможливо використовувати й синонімічне першим двом термінам поняття «літературна біографія» (близьке до поняття Б. В. Томашевського «біографія письменника»), яка становить «художньо оброблені факти життя особистості, її досягнення, ідеї» [162, с. 6-9]. Оскільки в літературній біографії *«фікціональний елемент не спотворює факти, а, навпаки, допомагає структурувати її художній простір, надає завершеності наративу»* (курсив – наш, М. П.) [134, с. 19]. У романі Дж. М. Кутзее відсутня біографія Ф. М. Достоевського як така, а сам приїзд письменника до Петербурга восени 1869 року, а також смерть його пасинка Павла, – вигадані. Деякі біографічні відомості з життя Ф. М. Достоевського все ж подані в тексті й виявляються в діалогах головного героя з іншими персонажами (колишній зв'язок автора з петрашевцями, каторга, заслання). Однак ці факти вводяться в оповідь із метою більш повно зобразити складну натуру героя-митця, ті віхи його життя, які вплинули на світосприйняття письменника, і, як наслідок, на його творчість.

Нам видається, що цей роман варто вважати жанровим різновидом роману про митця, з огляду на такі міркування. По-перше, основні принципи побудови головного героя, які є жанротворчими факторами, на думку М. М. Бахтіна, дозволяють зарахувати твір Дж. М. Кутзее до роману випробування, до якого генетично сходять роман про митця [14, с. 188]. У романі випробування герой

<sup>1</sup>Серед біографічної прози слідом за Дж. Кінером виокремлюють: автобіографію, традиційну біографію, біографію-трагедію, біографічний роман, синонімами останнього є поняття «художня біографія», «белетризована біографія», «романізована біографія», «фактографічна художня біографія» (за Г. В. Казанцевою), у яких вимисел доповнює прогалини у біографічних даних історичної постаті.

створений готовим, а випробування не стають для нього формуючим досвідом. Ідея випробування в романі Дж. М. Кутзее наповнена специфічним змістом: відбувається перевірка на «художню геніальність й паралельно на життєву придатність художника» [14, с. 195]. По-друге, як зауважує російський літературознавець, жодна типологічна модель не існує в чистому вигляді й розширює свої кордони за рахунок проникнення інших романних типів. Н. С. Бочкарьова пропонує розглядати роман про митця в контексті роману творіння, оскільки художник творить «новий світ» в хронотопі культури [28, с. 15]. Тому ми вважаємо, що «Митець Петербурга» є таким жанровим різновидом, як роман про митця, що з'являється на перетині двох типів: роману випробування і роману творіння. Творчість, його процес і сприйняття твору мистецтва стають у романі про митця основним предметом рефлексії й саморефлексії, що ми бачимо в тексті Дж. М. Кутзее.

Отже, відповідно до фабули роману «Митець Петербурга», головний герой – Ф. М. Достоевський – приїжджає восени 1869 року до Петербурга, щоб дізнатися причини загибелі свого пасинка Павла, який, за словами судового слідчого, був пов'язаний із діяльністю Нечаєва. Реальні історичні події Петербурга 1869 року (повернення з-за кордону Сергія Нечаєва і його керівництво підпільною організацією «Народна розправа») змішуються з вигаданими подіями в романі. Основну інтригу роману складають зустрічі героя-Достоевського з Нечаєвим, а також двозначне ставлення письменника до дочки господині квартири – Матрьони. У романі Дж. М. Кутзее зображені події, які лягли в основу роману Ф. М. Достоевського «Біси». Цей роман є головним інтертекстуальним джерелом роману «Митець Петербурга». Відповідно до класифікації Н. С. Бочкарьової, у романі про митця мають бути три необхідних елементи: *життєпис*, *твори художника* і *міркування про мистецтво*. Кожен із цих елементів виділяється в романі Дж. М. Кутзее й специфічним чином проявляється в тексті. У романі «Митець Петербурга» відбувається концентрація на життєписі героя-митця, що сприяє змішуванню жанру біографії і жанру роману та призводить до появи гібридної форми – роману-біографії (роман, в основу якого покладено життєпис

героя). Під життєписом, услід за Н. С. Бочкарьовою, ми розуміємо не тільки й не стільки розповідь про життєвий шлях, а розповідь про творчий шлях художника. Біографія творчої особистості розглядається як «духовне становлення людини», а життя – «як творіння «нового світу», життєтворчість як процес» [28, с. 18]. Витвір мистецтва художника – це роман «Біси», який у підсумку починає писати герой-Достоевський, а самі міркування про мистецтво представлені у вигляді обговорень літературних творів (наприклад, оповідання Павла або роману Ф. М. Достоевського «Злочин і кара» і т. д.). У творі Дж. М. Кутзее на перший план виходять не стільки зовнішні обставини життя Ф. М. Достоевського (сюжет роману складають зустрічі героя з Нечаєвим і кілька походів до поліцейської дільниці), скільки його «внутрішня біографія», душевні переживання героя-митця, викликані нерозв'язними суперечностями між Людиною і Художником. Це по суті нерозв'язне протиріччя відображає основний конфлікт роману про митця – між життям і мистецтвом<sup>1</sup>. У романі «Митець Петербурга» цей конфлікт відбувається не тільки і не стільки у «зовнішньому житті» (зіткнення митця зі світом, суспільством), а переноситься в простір свідомості, де стикаються бажання і мораль. Головна боротьба розгортається в глибині душі героя-Достоевського між тим, що дозволено писати, і тим, що він усе-таки пише: «спотворену істину». У романі неодноразово підкреслюється невідповідність між дійсністю (фактичними подіями) і художнім світом (зображуваними подіями). Робиться акцент на тому, що будь-яка творчість спотворює реальність: будь то роман талановитого письменника Ф. М. Достоевського або оповідання невмілого автора – Павла. Розмірковуючи над вставним текстом – оповіданням Павла, герой-Достоевський вказує на невідповідність між вигаданими фактами і реальністю: «не брехня, не зовсім брехня, але як вправно все спотворено!». Події, що відбулися з героєм-Достоевським у Петербурзі 1869 року, створюють умови для написання тексту «Бісів» і впливають на ідеї письменника. Тому життя героя-Достоевського представлене в романі як творіння «нового світу» (художнього світу), оскільки герой, рефлексуючи над подіями, сублімує свої

---

<sup>1</sup> Див. пункт 2.1.1.1. дисертації

переживання й таємні пристрасті у *творчість*. У кінці твору головний герой починає писати роман, сюжет якого будується не тільки й не стільки на пригодах героя-Достоевського, а впливає з його внутрішніх поривів і переживань, викликаних тим, що відбувається. Таким чином, у романі моделюються ситуації, що оголюють процес творчості. У творі Дж. М. Кутзее відтворюється механізм заломлення фактів у художньому світі: читач одночасно бачить реальність і занурюється у свідомість творця (його сумніви), а пізніше читає кінцевий «плід» творчості – текст.

К. О. Струкова вважає, що герой-Достоевський починає писати «роман у романі»: на сторінках одного роману читач спостерігає за появою іншого, що створюється у нього на очах – роману «Біси» [152, с. 126]. Однак включення двох вставних текстів, приписаних герою-Достоевському, недостатньо для такого визначення, оскільки роман у романі має розповідатись про романіста, який пише твір, у результаті чого виникає дві лінії (у першій розповідається про письменника, що пише роман, у другій – сюжет того роману, який пише герой-письменник), які мають бути зв'язані композиційно прийомами зчеплення, повторів, паралелей (як це відбувається в романі Ф. Рота «Друге життя»). Ситуація в романі Дж. М. Кутзее дещо інша: перед читачем розгортаються гіпотетичні умови для написання роману «Біси», оголюються «механізми» процесу творчості, які спотворюють реальні події (смерть Павла, учасника підпільної організації Нечаєва, поширення революційних ідей тощо) в художньому творі – два вставні тексти наприкінці твору, які є нарисом майбутнього роману – «Бісів». Зовнішня композиція роману складається з двадцяти глав, перші чотири з яких складають розгорнуту експозицію, у якій читач знайомиться з головним героєм роману й подією, що стає причиною його приїзду до Петербурга (смерть пасинка героя-Достоевського). Також у цих розділах розкривається внутрішній стан героя-Достоевського й те, наскільки втрата прийомного сина вплинула на нього. У п'ятому розділі «Максімов» відбувається основна зав'язка роману, оскільки саме в ній герой-Достоевський дізнається про зв'язок Павла з Нечаєвим, який, можливо, має стосунок до смерті

його пасинка. Відповідно, головний герой вирішує вивідати всі можливі причини загибелі свого сина й іде на авантюру: підпільно зустрічається з самим Нечаєвим і його поплічниками. Кульмінаційний момент настає в шістнадцятій главі «Друкарський верстат», у якій герой-Достоевський починає здогадуватися, що сам Нечаєв убив Павла з метою виманити російського письменника з-за кордону до Петербурга й скористатися його іменем, «щоб розпалити полум'я» [208, с. 179]<sup>1</sup> революції. Однак після цього немає логічної розв'язки, герой не заявляє про Нечаєва в поліцію, хоча й обдумує такий варіант, не мститься «змовникові і бунтівникові» та навіть не їде до Дрездена, оскільки справ у нього більше не залишилося. Роман залишається незавершеним, а фінал відкритим.

Важливо також відзначити особливість паратекстуальних зв'язків у романі, а саме назви глав. Сім із них названі за іменами персонажів: «Павел», «Нечаєв», «Максімов», «Мотрьона» тощо, акцент у яких робиться на одному персонажі. Деякі ж паратексти є своєрідними відсиланнями до роману «Біси» й сприяють виникненню у свідомості читача прецедентних образів. Назва глави «Друкарський верстат» відсилає до епізоду, описаному в третій частині роману Ф. М. Достоевського, коли під приводом повернути друкарський верстат Петро Верховенський виманив Шатова до парку та вбив його, щоб зв'язати своїх поплічників кров'ю [52, с. 576–585]. І саме в цьому розділі роману Дж. М. Кутзее герой-Достоевський доходить думки, що смерть Павла – ніякий не суїцид, а умисне вбивство, учинене Нечаєвим. Дуже важлива назва дев'ятнадцятої глави – «Пожежі», у якій сама пожежа згадується лише побіжно. Назва глави пов'язана як з основним інтертекстом роману, у якому регулярно описуються спалахи пожеж, розпалених студентами-нігілістами, так і алюзійно вказує на реальний історичний факт – великі Петербурзькі пожежі, породжені радикальним рухом. Паратекст завершального розділу роману – «Ставрогін» – найбільш експліцитне з відсилань до тексту-донору, хоча сам Ставрогін у розділі жодного разу не згадується. У цьому розділі герой-Достоевський пише два епізоди й обидва вони

<sup>1</sup> Тут і далі у тексті переклад художніх творів Дж. М. Кутзее й інших письменників – наш, М. П.

пов'язані з образом Ставрогіна: 1) сцена розтління дівчинки; 2) розповідь про Мар'ю Лебядкіну. Перший епізод, безумовно, відсилає до глави «У Тихона», у якій відбувається сповідь Ставрогіна. Другий же асоціюється з однією з сюжетних ліній «Бісів», а саме зі стосунками Мар'ї й Ставрогіна.

Однак більш важливим і значущим для розуміння «Митця Петербурга» є розгляд внутрішньої композиції твору, а саме структури художнього змісту (його внутрішньої основи, яка визначає цілісність, досконалість і єдність роману) [27, с. 7]. На перший погляд, роман «Митець Петербурга» будується за принципом детективу, у якому домінує мотив розслідування (герой-Достоевський хоче дізнатися причини загибелі Павла), але при більш уважному розгляді тексту можна побачити, що на перший план виходить мотив творіння, з яким тісно переплетений такий рецептивний мотив із творчості Ф. М. Достоевського, як мотив гри. У цілому сюжетно-композиційну структуру роману організовує система мотивів, яка й становить основний зміст твору. Під мотивом розуміють такий «компонент твору, що має найбільшу значущість (семантичну насиченість). Він [мотив] активно причетний до теми й концепції (ідеї) твору, але їм не тотожний» [178, с. 279]. Російський філолог Б. М. Путілов вважає, що мотив виконує сюжетотвірну функцію й «містить зерно подальшого розвитку й часто конфліктний початок» [136, с. 179]. Дослідник пише: «Мотиви мають продукуючу силу, причому породжувані ними ситуації, колізії не довільні, але внутрішньо обумовлені <...> мотив <...> може задавати цілий пучок подальших значень, а його власний глибинний сенс відкриється лише «зворотним» шляхом, через осмислення всього сюжету з його розв'язкою» [136, с. 179-180]. За словами Б. М. Путілова, мотив варіює, трансформується у своїх значеннях, «грає» різними семантичними відтінками, а вступаючи в контакт з іншими мотивами, утворює єдиний семантичний інваріант. Тому у творі виникає цілий пучок мотивів, оскільки вони взаємопов'язані і в розповідному плані, і семантично [136, с. 181].

У романі Дж. М. Кутзее акцент робиться на самій особистості художника й на свідомості творчої особистості, тому й лейтмотивом у творі, який підпорядковує



собі всі інші мотиви, буде мотив творіння. Оскільки події подано крізь призму художньої свідомості письменника, те, що відбувається, описується як щось штучне, фікціональне, подібно до того, як це відбувається в театрі або в книзі. Сам герой говорить про те, що він «поводиться, як персонаж у книзі» [208, с. 27], Максимов стверджує, що після закриття справи герою-Достоевському не доведеться більше з ним побачитися: «<...> я припинив існувати так само, як і персонаж у книзі, можна сказати, припиняє існувати, як тільки закрити книгу» [208, с. 147]. Так, дійові особи в романі «вважають» себе невід'ємною частиною творчості, деталлю художнього світу.

Перша зустріч героя-Достоевського з Нечаєвим зображується, як сцена в театрі: Нечаєв, переодягнений у жіночу сукню, бачиться герою-Достоевському – «актору, що забув свої репліки» [208, с. 97]; – оперною співачкою; обоє вони – «два гравці <...>, а третя особа [чухонка] спостерігає <...> вона теж грає свою партію?» [208, с. 100]. В англійському тексті вживається багатозначне слово «player», яке можна перекласти і як «гравець», і як «актор», а фраза «play the part», що належить чухонці, вказує на те, що перші двоє – швидше актори, ніж гравці.

У цілому стосунки між героєм-Достоевським і Нечаєвим мають ігровий характер, про що повідомляє й сам протагоніст: «він уже не знає <...> він грає з Нечаєвим чи Нечаєв з ним» [208, с. 190]. Гра між героями виглядає наступним чином: герой-Достоевський грає роль проповідника, який намагається наставити революціонера на правильний шлях, Нечаєв же організовує гру, мета якої – змусити письменника брати участь у діяльності організації «Народна розправа» й стати автором пропагандистських листівок. Для цього Нечаєв влаштовує цілий спектакль: зав'язує очі герою-Достоевському й веде його до підпілля, де знаходяться голодні діти та їхня мати-повія, щоб «занурити» письменника у світ принижених і ображених, про яких той пише. «Чи не час вам спробувати пожити разом із пригніченими, замість того, щоб сидіти вдома й писати про них <...>?» [208, с. 186] – запитує героя-Достоевського Нечаєв і далі заявляє: «Ви хочете швидше потрапити додому й записати в зошит цей підвал і цих

дітей <...>» [208, с. 186]. Складається враження, що Нечаєв навмисне відтворює сцену з роману «Злочин і кара» (важливо відзначити, що саме перед своєю заявою Нечаєв говорить про Раскольникову), яка, у свою чергу, може стати епізодом для наступних творів письменника. Однак можна припустити, що саме у свідомості героя ці діти та їхня матір асоціюються з персонажами з його ж роману. Герой-Достоевський навіть не може повірити, що цю повію звать Сонею («Ця дівчина – може, її справді звать Сонею?» [208, с. 197]). У гру втягнуто художню свідомість письменника, який у всьому бачить або джерело творчості, або його плоди. Той же слідчий Максимов асоціюється в героя-художника з Порфирієм Петровичем зі «Злочину і кари». Сам герой, звичайно, таких чітких аналогій не проводить, але ці персонажі (Максимов, Соня, діти в підпіллі) постають перед ним в образах, колись створених ним самим. У романі мотив гри пов'язаний і з пристрастю героя-Достоевського до азартних ігор, і з мотивом театральності, сценічної гри, у яку трансформуються реальні події у свідомості героя-художника. Наприклад, в епізоді на цвинтарі герой-Достоевський бачить нумерацію могили пасинка, яка асоціюється в нього із грою в рулетку: «перш ніж він побачив ці сімки і четвірки, він подумав: «Ніколи не зможу більше ставити на сім» [208, с. 8], після чого він падає долу, невтішно ридає й думає: «Що за жидівський спектакль!» [208, с. 9]. Так, мотив гри відкриває можливості багатозначної інтерпретації різних романних епізодів. Гра передбачає під собою наявність гравця, людини, яка собі не належить, яка знаходиться під владою пристрастей, якою і є герой-Достоевський, основною пристрастю котрого стає творчість. Саме творчість у романі Дж. М. Кутзее метафорично представлено у вигляді рецептивного мотиву «бісовщини», який, у свою чергу, корелює з «нечаївщиною». Протагоніст заявляє слідчому: «Нечаївщина – <...> це дух, і сам Нечаєв <...> одержимий ним» [208, с. 43-44], а ім'я цього духа – Ваал. Певний біс вселяється й в героя-Достоевського, із яким він усіляко бореться: відчуває ненависть до всього живого, особливо до дівчинки, «яку він хотів би розірвати шматок за шматком за саму тихість її» [208, с. 16]; проте він доходить висновку, що цей біс – «ніщо інше, як його власна душа, що б'ється своїми

крилами» [208, с. 16]. Перемагаючи свої внутрішні поривання, герой сідає за письмо, боючись, що «написане може видаватися [творінням] безумця – мерзенність, непристойність» [208, с. 18]. Проте, незважаючи на всі страхи, герой-Достоевський ніби одержимий творчістю: «він розмірковує про безумство, що біжить артеріями його правої руки вниз до кінчиків пальців, до пера, відповідно, до сторінки <...> Безумство знаходиться в ньому, він – у безумстві <...> У такому душевному стані він сидить за столом Павла <...>» [208, с. 18, 235, 240]. Письменник визнає, що він охоплений бісом (творчістю), але він не може більше йому опиратися. Мистецтво й сам процес творіння у творі ототожнюється з бісом, що поглинає героя-Достоевського: «[Безумство] біжить у потоці, йому не треба навіть занурювати перо <...> », «<...> я слідую танцю пера», «навіть у той час, коли він сидить тут спокійно, він – людина, охоплена вихором» [208, с. 18, 236, 245]. Ідея поглинання текстом автора притаманна й іншим творам Дж. М. Кутзее («Фо», «Елізабет Костелло») й пов'язана з постструктуралістськими концепціями «смерті автора» і «смертю суб'єкта». Письмо стає невіддільним людиною і більш могутнім, ніж той, хто пише (теорія «прото-письма» Ж. Дерріда). Важливим для роману Дж. М. Кутзее стає мотив пошуку, оскільки герой шукає спосіб наблизитися до Павла, поговорити з ним. І для цього головний герой уживає всіх можливих засобів: він одягається в костюм пасинка, щоб викликати привид Павла; він намагається «вчитати» Павла з його щоденників. Зближуючись з Анною Сергєєвною, герой-Достоевський намагається дотягнутися до Павла, і «провалюється» в несвідоме: «[привид] кидається на нього, оволодіває ним і несеться» [208, с. 58]. Анна Сергєєвна стверджує, що герой-Достоевський сам повинен повернути Павла до життя («вам, а не мені повертати його до життя» [208, с. 140]) за допомогою творчості. І справді, у кінці роману герой створює образ Ставрогіна, прототипом якого частково став Павло, і в цей момент він ніби зливається з пасинком. Таким чином, герой знаходить можливість повернути Павла до життя, і єдиним дієвим способом для цього видається творчість.

Образи-символи собаки, сну, прірви вводять наскрізний мотив смерті в романі Дж. М. Кутзее. Смерть (загибель Павла) занурює героя в межову ситуацію, змушує його осмислити своє існування, визначити справжність вибору в цій ситуації й випробовує героя-художника на «життєву придатність» [14, с. 195]. У другому розділі на Єлагіному острові, «собачому острові», де знаходиться кладовище, протагоністу зустрічається «сивий, чахлий пес» [208, с. 7] – символ смерті<sup>1</sup> [116]. Смерть в образі собаки переслідує героя: виття собаки він приймає за голос Павла, що кличе його з іншого світу; і взагалі смерть асоціюється в героя з образом старого пса: «<...> смерть, що приходить раніше свого часу, приходить не для того, щоб вразити його й поглинути його, а просто щоб бути з ним. Наче собака, що оселився з ним поряд, великий сірий пес, сліпий і глухий <...>» [208, с. 52]. Таким чином, герой протягом усього роману знаходиться в «межовій ситуації», перед обличчям смерті, що впливає на його нестійку психіку письменника й провокує часті припадки. Самі ж припадки – це «ніщо – ковтки його життя» [208, с. 69]. Саме межовий стан (чекання смерті), у якому тепер перманентно перебуває герой, дозволяє йому стикнутися з потойбічним світом, а можливо, і з самим Богом: «Неможливо, щоб те, що він побачив, дійсно відбулося. Те, що він бачив, приходить не зі світу, який він знає, а з іншого існування. Начебто він уперше залишився притомним під час нападу <...>» [208, с. 213]. Знайомий світ, про який йдеться в романі, є нічим іншим, як художнім світом романів героя-Достоевського, оскільки побачене ним часто асоціюється з епізодами його творів, а видіння, картини, які постають перед ним, стають джерелом для творчості. Мотив сну вводить у роман тему несвідомих джерел творчості, які пов'язані з переходом героя в «інший вимір». Сни, видіння, що раптово нахлинули, припадки епілепсії «виривають героя з часу людського»: «сон приходить до нього», «він занурюється в сон», «найясніше з видінь приходить до нього», «видіння приходить до нього, яке він відганяв від себе весь минулий місяць», «ці напади <...> – це ніщо» і т. д. [208, с. 17, 20, 28,

<sup>1</sup> У стародавніх міфологіях (єгипетській, грецькій, індійській) собака виступає атрибутом провідників душ померлих – Анубіс зображується з головою пса; Гермес, як посланник Богів і провідник душ, зображується із собакою; величезні пси є вісниками Ями – індійського бога царства мертвих, які вишукують серед людей наступну жертву, людину, якій судилося незабаром померти.

241, 69]. Таким чином, сни, випадки, видіння, провали – це момент виходу героя в несвідоме, екзистенціальна мить проникнення героя в небуття, звідки він черпає натхнення для творчості.

Наприкінці роману герой відчуває необхідність прийняти рішення, проте розуміє, що вибір уже зроблений: «Він стоїть перед вибором <...> вибір, який не є вибором» [208, с. 234; 239]. Кілька разів у романі письменнику являється картина осквернення дівчинки, яку він ніяк не може записати: «Йому нескладно було уявити цю дитину [Мотрьону] в екстазі <...> вона так само могла б розлягтися нагою <...>» [208, с. 76], «видіння приходять до нього <...> в кімнаті дитина <...> що лежить гола поряд із чоловіком <...>» [208, с. 241]. В останньому розділі роману, після чергового видіння, герой-Достоевський «схоплюється, засліплений нетерпінням» і починає писати текст «Квартира». У цей момент головний герой відчуває, що «якоюсь мірою він – Павел Ісаєв, хоча Павел Ісаєв – це не те ім'я, яким він збирається назвати себе <...> Він пройшов через ворота смерті й повернувся <...> Він не бог, але більше і не людина <...>» [208, с. 242]. Після опису цієї сцени він «встає, лишаючи написані два аркуші на столі» [208, с. 249], знаючи, що Мотрьона їх прочитає. Так, герой таки зміг записати недозволені епізоди, щоб викликати Господа на діалог: «Це замах на невинність дитини. Це вчинок, за який він не може чекати прощення <...> Тепер Бог має заговорити <...>» [208, с. 249]. Усі ці картини, видіння, думки – «старий лабіринт. Це історія гри в іншому вигляді. Він грає тому, що Бог не говорить. Грає, щоб змусити Бога заговорити» [208, с. 237]. Герой-Достоевський волає до Бога, оскільки, як релігійна людина, він намагається знайти підстави для свого існування й для існування Павла. Вставні тексти, написані рукою героя-Достоевського, передвіщають зауваження оповідача: «Він пише для себе. Пише для вічності. Пише для мертвого [Павла]» [208, с. 245]. Таким чином, він знаходить основу екзистенції у вічності, і цією вічністю стає його творчість.

Найчастіше непристойні картини, побачені героєм-Достоевським у зміненому стані свідомості і нав'язні стихією творчості, підштовхують письменника до

непростого моральному вибору: піддатися творчому пориву й описати ці картини або підкоритися моралі людини-християнина й залишити їх невисловленими. У цьому конфлікті реалізується випробування художньої геніальності героя-письменника. У результаті головний герой підпорядковується творчості, визнаючи першість письма та йдучи «за танцем пера» [208, с. 236].

Отже, роман «Митець Петербурга» є однією з модифікацій роману про митця – романом-біографією, оскільки в основу твору покладено життєпис героя-художника, що розуміється як творчий шлях письменника, а його життя – як творіння нового світу. Акцент у романі переноситься на внутрішню біографію героя-Достоевського, душевні переживання якого сублимуються ним у творчість. Сюжетно-композиційна структура твору організована переплетенням мотивів гри, смерті, бісовщини й пошуку, які підпорядковані й тісно пов'язані в романі з лейтмотивом творчості. Так, система мотивів роману виявляє основний зміст твору (роман про митця) й утворює єдиний семантичний інваріант – мотив творіння.

### **3.2. Специфіка наративної структури роману «Митець Петербурга»**

Визначення наративного типу й модусу в романі «Митець Петербурга» становить певну складність. Із перших же рядків твору перед нами постає розповідь від третьої особи, що розповідає про приїзд героя-Достоевського до Петербурга. Важливо відзначити, що цей оповідач не віддалений від подій у тексті ні в просторовому, ні в часовому плані, що підтверджується вживанням теперішнього часу: «<...> візник натягує поводи», «мандрівник розглядає будівлю <...>» [208, с. 1] тощо. У тексті постійно фіксуються часові й просторові координати («удень він повертався на Свічну <...>» [208, с. 18], «Об одинадцятій за його годинником він без попереднього нагадування виходить із кімнати» [208, с. 24], «О десятій він на місці зустрічі біля Фонтанки» [208, с. 114] тощо), що підкреслює владу оповідача над «історією» і його чіткі знання

про «події»<sup>1</sup>. Просторово-часові позиції розповідача й героя-Достоевського збігаються, а точка зору оповідача прикріплюється до точки зору протагоніста. Наратор виступає як безособова інстанція, що все знає про героя, яка проникає в найінтимніші куточки душі героя-митця, його свідомість. Отже, тип наратора<sup>2</sup>: імпліцитний недієгетичний безособовий оповідач, обмежений у знаннях і місцем перебування, оскільки оповідач «прив'язаний» до героя-Достоевського. Цілком можливо, що розповідач – це сам герой-Достоевський, який у кінці твору пише роман про себе: «У своєму письмі він у цій же кімнаті, що сидить за столом майже так само, як сидить зараз» [208, с. 242]. Проте навіть якщо приписувати авторство<sup>3</sup> роману головному герою, цього не достатньо для утворення роману про роман (оскільки немає плану коментування написаного).

Досить часто розповідь від третьої особи переривається внутрішньою промовою героя-Достоевського, яка на письмі не завжди графічно відображається: у кімнаті Анни Коленкіної «він знаходить загорнуту в червоний вельветин фотографію молодої Анни Сергеевни з чоловіком <...> Яким міг бути шлюб для цієї сильної, похмуро-красивої жінки?» [208, с. 70]; потрапляючи під зливу, «він ховається в якомусь під'їзді <...> він легко застуджується. Так, як і Павел, із самого дитинства. Цікаво, чи хворів Павел, поки жив у неї?» [208, с. 115] і т. д. Таким чином, наратор у романі конструюється непослідовно, його образ коливається, завдяки чому змінюється й рівень «виявленості наратора» [189, с. 38], присутність якого то чітко відчувається, то слабшає, оскільки він повністю зливається з героєм-Достоевським.

Роман «Митець Петербурга», у першу чергу, це метатвір, оскільки він проблематизує співвідношення реальності і фіктивності та повертає увагу до своєї штучності [286, с. 2]. У творі зображуються події, які, заломлюючись у художній свідомості письменника, стануть основою сюжету його нового роману, – може, навіть того самого, який ми читаємо. Заяви героїв про свою подібність із книжковими персонажами у творі демонструють деяку штучність:

<sup>1</sup> Під «подіями» слідом за В.Шмідом ми розуміємо вихідний наративний матеріал, а під «історією» – результат відбору окремих елементів.

<sup>2</sup> Відповідно до табл. типів наратора в «Наратології» В.Шміда, 2003. С.45

<sup>3</sup> Тут мається на увазі не конкретний автор (Дж. М. Кутзее), а абстрактний автор, за В. Шмідом

герой-Достоевський, замислюючись над власною поведінкою, каже: «поводжусь, як персонаж у книзі» [208, с. 27], а в розмові з Нечаєвим стверджує, що «його місце в цьому оповіданні інше»; Максимов після закриття справи Павла повідомляє протагоністу: «я припинив існувати, так само як і персонаж у книзі, можна сказати, припиняє існувати, як тільки закрити книгу» [208, с. 147]. Таким чином, герої ніби підкреслюють свій статус «вигаданості», «книжковості», «створеності».

Російський дослідник творчості Ф. М. Достоевського О. А. Ковальов відзначав: «Наративні тексти позиціонують себе одночасно як реальність і вигадку», що, у свою чергу, «є результатом наративізації, тільки в одному випадку ми помічаємо штучність, в іншому схильні ігнорувати її» [78, с. 5]. У «Митці Петербурга» ця «штучність» або, кажучи словами М. А. Хатямової, «надлишкова літературність», яка викриває моделювальну природу тексту, літературоцентричність, не лежить на поверхні роману. Саморефлексивність у тексті Дж. М. Кутзее проявляється в імпліцитній формі, оскільки в романі немає прямого звернення до читача, немає коментування написаного. Нагадаємо, що саморефлексивними творами вважаються такі тексти, у яких «і стиль, і вибір оповідної інстанції, і дані персонажам імена, і структура оповіді, і внутрішній світ персонажів, і їхня доля покликані постійно вселяти нам відчуття того, що художній світ твору – це авторський конструкт, побудований на основі попередніх літературних традицій і конвенцій» [193, с. 10-11]. Герой твору – Ф. М. Достоевський, який пише роман, його свідомість, що миттєво перетворює реальну дійсність на художню оповідь, яка проникає в розумовий процес творчої особистості, є тими елементами роману, котрі регулярно притягують увагу до своєї штучності і вселяють читачеві думку про те, що перед ним лише авторський конструкт, заснований на текстах видатного російського письменника. Весь роман Дж. М. Кутзее є «осмислення художньої практики іншого автора», а саме Ф. М. Достоевського; у тексті представлені й обговорення творів російського письменника, і творчий процес, які є формами літературної саморефлексії (за О. Ю. Анциферовою [7, с. 49]).



Роман Дж. М. Кутзее відкритий до читача і насичений елементами, що провокують його активну інтелектуальну діяльність. Герой-Достоевський пояснює слідчому, як правильно читати художній текст, ніби його висловлювання звернене й до читача: «це читання в тому й полягає, щоб ставати і рукою, і сокирою, і черепом. Читати – значить відмовитися від себе, а не стояти осторонь, сміючись» [208, с. 47]. Так само в романі герой-художник побіжно згадує, що для того, щоб «вдихнути життя» у твір, необхідно «додати живі штрихи», подробиці. Написання й читання є важливими складовими літератури, а обговорення цих компонентів у романі можна вважати «теоретизуванням про літературу» – однією з форм літературної саморефлексії (за О. Ю. Анцифоровою [7, с.49]).

У романі Дж. М. Кутзее можна побачити деякі «вторгнення», які здаються чужорідними в тексті: це слово «тому» або його питальний варіант «тому що?». Після них ніяких пояснень не відбувається, а в самому романі важко визначити, кому вони належать: оповідачу або герою-Достоевському: «Він не може думати – тому що?», «Тому ...», «Тому що?» [208, с. 236, 237, 237]. Таке порушення розповіді В. Шмід визначає як вільну непряму мову, утворену внаслідок перейняття непрямой мови основних ознак прямої. На думку дослідника, «вільна непряма мова пов'язана з бажанням наратора привести мову персонажа безпосередньо, не відмовляючись при цьому від ознак своєї нараторіальної присутності» й використовується «з метою іронічного висвітлення слів і смислової позиції персонажа» [189, с. 222]. Таким чином, розповідач підкреслює невизначене відношення героя-Достоевського, як до картин, які йому постійно ввижаються, так і до дійсності, що все дедалі більше походить на світ художнього тексту.

У самому кінці текст «Митець Петербурга» ніби «замикається» на самому собі, оскільки тексти героя-Достоевського виявляються сплавом усього роману. Текст «Дівчинка» переказує главу «Мотрьона», у якій герой-письменник розповідає про Лебядкіна [208, с. 72-74]. В іншому тексті – «Квартира» – якийсь студент переодягається в білий костюм, подібно до того, як герой-Достоевський

надягає білу пару Павла [208, с. 19]; цей юнак ходить кімнатою, відкриваючи всі комоди, де знаходить медальйон із портретами господині та її покійного чоловіка, так, як це робив герой-Достоевський [208, с. 70]; у результаті описується сцена фізичної близькості студента з якоюсь дівчиною, за якими підглядає дочка господині квартири, як Матрьоша підглядала за близькістю героя-Достоевського з Анною Сергєєвною [208, с. 233]. З одного боку, таким чином у романі Дж. М. Кутзее зображується, як перероблена творчою свідомістю реальність стає плодом творчості, з іншого боку – якщо ж герой-Достоевський є абстрактним автором [189, с. 12] усього роману, то відбувається тиснення тексту на оповідача, який змушений писати за правилами тексту, весь час фокусуєчись на ньому (тексті). Виходить, ніби весь текст роману є власним джерелом: герой-Достоевський лише зважився записати картини видінь, які переслідували його, але мимоволі підкорився тексту, описуючи вже те, що було написано. Це нагадує рух по колу, де важко визначити, що є початок, а що кінець, що чому передує: чи то написане до вставних текстів сприяє їх написанню, чи то ці тексти є заготовками всього роману, який ми читаємо. Так, весь роман є саморефлексивним письмом, що постійно звертається до самого себе.

Таким чином, роман «Митець Петербурга» привертає увагу до своєї штучності, проблематизуючи відношення між реальністю і вигадкою. Підкреслюється моделювальна природа тексту, що є проявом саморефлексивності. Текстові «механізми» роману не дають читачеві впасти в «міметичну ілюзію» й постійно нагадують про те, що перед ним – авторський конструкт. Саморефлексивність у повісті «Митець Петербурга» представлена в імпліцитній формі та проявляється як у формах літературної саморефлексії, так і в текстових «поверненнях» до попередніх частин твору, які замикають роман на самому собі.

### 3.3. Система персонажів роману «Митець Петербурга»

#### 3.3.1. Образ героя-митця в романі «Митець Петербурга».

Принцип побудови образу головного героя, на думку М. М. Бахтіна, є ключовим у визначенні типології роману, що обумовило наше звернення до його аналізу [14, с. 188]. Образ митця, героя-творця має центральне місце в жанровому різновиді «роман про митця» і розкривається через його творчість [28, с. 30].

У центрі роману «Митець Петербурга» – герой-митець, а навколишній світ і другорядні персонажі стають лише тлом, який дозволяє розкрити його багатогранну особистість. Образ Федора Михайловича Достоевського, створений південноафриканським письменником, неодноразово привертав увагу як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників. Так, наприклад, О. Є. Беззубцев-Кондаков вважає, що герой-Достоевський є «збірним образом», втілюючи в собі героїв романів самого Ф. М. Достоевського: «Дж. М. Кутзее відтворює саме ту атмосферу в романі, у якій існують герої Достоевського, <...> автор уводить своїх героїв у світ “підпільних людей”, у духовний простір “Бісів”, “Братів Карамазових”, “Ідіота”, “принижених і ображених”, Ф. М. Достоевський ніби перетворюється на одного з героїв свого роману» [18]. О. М. Лагуновський вважає, що Дж. М. Кутзее зображує Ф. М. Достоевського в романі не тільки як геніального письменника з його «складною психікою», який «вагається між пеклом і раєм <...> між вірою в Христа і безвір'ям...», а й показує його люблячим батьком, який приїжджає до Петербурга в «незручний для нього час» (постійні борги й нестача грошей), «щоб віддати данину пам'яті нерідному синові» [91]. Дослідник, швидше за все, спирається на факти особистого життя Дж. М. Кутзее, який у 1966 році втратив сина у віці 23 років (насправді пасинок Ф. М. Достоевського – Павло Ісаєв – помер своєю смертю в 54 роки, згідно з фабулою роману Дж. М. Кутзее Павел загинув у студентські роки). Тому О. М. Лагуновський (як і Д. Хед) у своїй роботі акцентує увагу на внутрішніх переживаннях героя, викликаних втратою пасинка. Безумовно, у романі відтворюється складна й багатогранна особистість митця, проте внутрішня

«розщепленість» викликана далеко не смертю Павла, а сам образ героя-Достоевського не «перетворюється» на одного з героїв романів Ф. М. Достоевського. У романі Дж. М. Кутзее перед читачем розкривається внутрішній світ письменника з його суперечностями й ваганнями, де на перший план все ж виступає творча свідомість героя.

Образ Ф. М. Достоевського в романі відтворюється максимально схожим із реальною особою, як відзначають деякі дослідники (К. О. Струкова [152], Д. Хед [237] та ін.): замисленість, схильність до самоаналізу, нервозність, страждання від епілепсії, пристрасть до азартних ігор, милосердя, сумнів і віра в Бога, величезна працездатність – риси, дійсно, властиві характеру російського письменника. О. В. Кеба [76, с. 80] та К. О. Струкова [152, с. 139] вважають, що образ протагоніста має чотири іпостасі, як і особистість самого Ф. М. Достоевського, про які говорив З. Фрейд у роботі «Достоевський і батьковбивство»: художник, невротик, мораліст і грішник. Безумовно, у романі можна відшукати прояв кожного з цих образів, які доповнюють найголовнішу – іпостась митця. Адже й невротичні стани (постійні видіння, сні, припадки), і скоєні гріхи (стосунки з господинею кімнати, потяг до дівчинки), і спроби морального повчання Нечаєва знаходять своє відображення в самій творчості письменника.

Образ Ф. М. Достоевського в романі будується за таким же принципом, як і герої романів російського письменника. М. М. Бахтін стверджував, що «герой цікавить Достоевського як особлива точка зору на світ і на себе самого, як смислова і оцінна позиція», самоусвідомлення стає «художньою домінантою творення героя» [13, с. 62-66]. Унаслідок чого роман – це «слово героя про себе самого і свій світ» [13, с. 71], а предметом рефлексії героя є все, що його оточує, усі оцінки його особистості збоку. Художній світ роману Дж. М. Кутзее представляється крізь призму свідомості героя-Достоевського, а оповідь від третьої особи (наратор у романі говорить «він» або «пан» (в оригіналі «*sig*»)) явно пов'язана з точкою зору протагоніста, оскільки ім'я «Достоевський Федір Михайлович» виникає в мовленні інших персонажів. Відмінною рисою роману

про митця є розробка такої категорії часу, як психологічний час (за М. М. Бахтіним), що володіє суб'єктивною відчутністю й тривалістю. Оскільки в романі події зображуються крізь призму свідомості героя-митця, час здатний стискатися або розширюватися (наприклад, розмовляючи з Максимовим, герой настільки захоплюється, що втрачає відчуття часу: «Як багато часу провів він наодинці з Максимовим? Годину? Більше?» [208, с. 48], а коли настають припадки, для нього більше нічого не існує, «його більше немає, часу більше немає» [208, с. 68] і т. д.). Усі вчинки у творі оцінюються з точки зору героя-письменника: «поводжусь, як персонаж із книги», «якби він був персонажем», «у романі ж жінка відгукнулася б на його горе <...>» [208, с. 27, 97, 27], тому розмірковуючи про події й предмети, він дивиться на світ очима митця – швидко перетворюючи усе, що відбувається, на текст художнього твору.

Подібно персонажам російського письменника, герой-Достоевський – двоїстий, «розколотий». І ця двоїстість, як зазначає О. В. Кеба, представлена у 2–х варіантах: внутрішня «роздвоєність» героя (сам герой говорить: «Мене розколола тріщина» [208, с. 141]) і наявність прихованої подібності між протагоністом та іншими персонажами (Максимовим, Нечаєвим). На наш погляд, у романі «Митець Петербурга» подвійність проявляється в зіткненні протилежностей на декількох рівнях: 1) ідеологічному (погляди героя-Достоевського і Нечаєва); 2) емоційному й чуттєвому (наприклад, почуття до Мотрьони: «Він відчуває приплив почуттів суперечливих <...> сильне бажання захистити цю дівчинку і порив накинутися на неї <...>» [208, с. 23]; 3) моральному (думки про дозволеність). Двоїстість, розщепленість героя дозволяє йому зробити з найглибшого почуття об'єкт рефлексії, поглянути на самого себе з боку. Ситуацію біля могили пасинка, на яку він «падає долу», герой сприймає як «жидівський спектакль» [208, с. 9]; одягаючись у речі Павла, герой-Достоевський «відчуває себе шутом» [208, с. 19]; у розмові з Анною Сергєєвною про Павла, протагоніста захоплюють емоції, і, щоб уникнути їх прояву, він насміхається над собою: «поводжусь, як персонаж із книги <...> але й насмішка над собою не допомагає» [208, с. 27]. Таким чином, герой дивиться на

свої дії «збоку», «очужується» від самого себе, коментує свої дії, стаючи творцем, а не учасником подій. Російський формаліст В. Б. Шкловський уважав, що «Метою мистецтва є дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання; прийомом мистецтва є прийом “очуження” речей і прийом утрудненої форми, що збільшує складність і тривалість сприйняття, бо процес сприйняття в мистецтві є самоціллю й повинен бути продовжений; мистецтво є способом пережити творення речі, а зроблене в мистецтві не має значення» [188, с. 105]. Таким чином, завдяки відсторонюючій (очужуючій) діяльності свідомості героя-Достоевського оголюється процес творчості, процес «полібачення» автора. Сучасний російський філософ-антрополог В. О. Подорога, розглядаючи прийом «очу(д)ження» В. Б. Шкловського, вказує на два смислових відтінки, які містяться в цьому терміні: «одивнення (очудження) і відсторонення (очуження), відсунутися, відійти вбік, поглянути збоку, сторонитися <...> бути стороннім спостерігачем. У слові одивнення – також багато чого: жах і чудність <...> щось знайоме раптом стає чужим, і що ми, знаючи раніше, не впізнаємо» [131, с. 13-17].

Герой-Достоевський очужується не тільки щодо себе самого, а й до всього світу. У мові персонажів, як і у внутрішньому монологі героя-Достоевського, світ асоціюється з театром, а будь-які дії театралізуються, набувають рис фікціонального: «У наш час трагедії оточують нас усюди. Трагедіями весь світ живе» [208, с. 87], – заявляє безхатко Іванов; герой-Достоевський, розмовляючи з чухонкою, стоїть перед нею «ніби актор, що забув свої репліки» [208, с. 97], після чого заявляє, що не бажає брати участь «у грі, у яку вони грають» [208, с. 97]; Нечаєв уперше з'являється в жіночій сукні, як убраний актор, про що розмірковує протагоніст: «Навіть костюм вибраний точно – не сукня, але вбрання. Наслідувач, удавальник <...>» [208, с. 103]. Важливо відзначити, що відсторонююча рефлексія героя перетворює дійсність на театр, допомагаючи герою мати позицію спостерігача-режисера. Оголоється процес, у якому реальність, переломлена у свідомості письменника, стає художнім світом. Таким чином, у романі Дж. М. Кутзее свідомість героя-Достоевського

розщеплюється й зазнає відсторонення (очужується) від себе самого, герой сприймає і себе, і реальність як предмет для творчості і вже плід самої творчості одночасно. На думку В. О. Подороги, саме свідомість є тим ментальним середовищем, у «якому тільки й може йтись про очу(д)жуючі жести. Свідомість перетворює й заміщає собою реальність» [131, с. 14]. А оскільки «реальність» у романі зображується крізь призму свідомості героя-митця, яка розщеплена, «роздвоєна», увесь художній світ стає подвійним і дивовижним.

Внутрішня (психічна) «роздвоєність» героя-Достоевського, заснована на невдоволенні самим собою (як батьком-невдахою, який не зміг уберегти своє дитя від загибелі), призводить до народження психічного двійника, відповідної проєкції внутрішньої розщепленості. Герой бачить себе як незнайомця, як підробку: «<...>він сам у ванній кімнаті на Лерхенштрассе, підстригає, дивлячись у дзеркало, бороду <...> обличчя поглиненої справою людини в дзеркалі здається обличчям незнайомця <...>» [208, с. 9], «<...> нині, дивлячись на себе в дзеркало, він бачить лише вбогу підробку, а за нею – дещо підпільне, непристойне, дещо таке, чому місце за закритими дверима <...>» [208, с. 71], «Мимохідь він бачить у дзеркалі туалетного столика себе <...> він міг би прийняти себе за чужого <...>» [208, с. 236], після чого героя долає «почуття, що в кімнаті присутній хтось іще: якщо не повнокровний чоловік, то каркасна істота, що лякала, загорнута в старий костюм <...>» [208, с. 236]. Під кінець роману цей двійник, якого раніше герой бачив у відображенні дзеркала, знаходиться в кімнаті, десь навпроти: «<...> фігура, що сидить навпроти <...> не викликає в ньому ніяких відчуттів <...>» [208, с. 238]. У моменти, коли протагоніст досягне присутності своєї іншої, темної сторони, він занурюється в певний світ: «...його охоплює почуття падіння в безкінечну чорноту» [208, с. 71]; частотні приступи епілепсії ведуть героя-Достоевського у «світ незмінної темряви», у якому «його більше немає, як немає більше часу» [208, с. 68]: «[провали] вони – ніщо – шматки його життя, вирвані з нього ніби ураганом, який не залишає навіть спогадів про темряву» [208, с. 69]. Свідомість героя ніби трансгресує, здійснює акт ексцесу, долає межу можливого, щоб «доторкнутися» до пасинка, злитися з

ним. Герой-Достоевський підспудно прагне вберегти Павла від забуття, а себе від усвідомлення того, що Павел помер: «У такі хвилини він вже не відрізняє себе від Павла. Вони – один і той же чоловік» [208, с. 21], «він не помер, він тут; я – це він» [208, с. 76], «У якийсь момент він [Герой-Достоевський] – Павел Ісаєв, хоч Павел Ісаєв – це не його ім'я, яким він збирається себе назвати» [208, с. 242]. У такі моменти героя-Достоевського захоплюють видіння, сп'янілий від них, він починає писати: «Він сидить із пером у руці, утримуючи себе від падіння в картини, яким немає місця в цьому світі <...> охоплений миттю, у якій усе творіння лягає, відкрите, біля його ніг <...> тривожно він схоплюється <...> і починає, удруге, писати» [208, с. 241-242]. Можна припустити, що саме в моменти «випадання з реального світу» в митця вривається творчість, що володіє діонісійськими силами, про які говорив Ф. Ніцше: «Діонісійське як художні сили <...> у яких художні поклики природи отримують найближчим способом і прямим шляхом своє вдоволення: це, з одного боку, світ сонних мрій, досконалість яких не знаходиться в жодній залежності від інтелектуального розвитку або художньої освіти окремої особи, а з іншого боку, дійсність сп'яніння, яка також нітрохи не звертає уваги на окрему людину, а швидше прагне знищити індивіда і звільнити його містичним відчуттям єдності» [126, с. 62-63]. Протягом усього роману герой-Достоевський постійно провалюється в сон, у свідомості його часто виникають різні видіння, після чого часто настає припадок, а іноді герой не може відрізнити реальність від сну: «Мертвий потік тягне його мертвими водами. Він засинає. Прокидається в темряві <...> спить уривчато» [208, с. 20], «<...> його відвідує дуже ясне видіння <...> зараз точно буде припадок <...>» [208, с. 28], «це лише сон, думає він, я прокинусь будь-якої миті <...> на хвилину він дозволяє собі повірити в це» [208, с. 71]. Такі провали дозволяють герою-Достоевському не тільки відчути єдність із Павлом, але й перейнятися енергією творчості, яка змушує його писати.

Сам образ героя-Достоевського має амбівалентний характер: той, що творить (герой-Достоевський пише роман, створює творіння), і створений (герой-



Достоевський – персонаж роману Дж. М. Кутзее). У творі Анна Сергєєвна називає героя-Достоевського «художником», «майстром», що викликає в героя дуже дивну асоціацію з металом, з ковкою мечів і з литтям дзвонів: «Майстер-коваль, ливарний майстер» [208, с. 141]. У відповідь на твердження Анни герой-Достоевський відповідає: «я далеко не майстер <...> мене розколола тріщина <...> Тріснутий дзвін не полагодити» [208, с. 141]. Він не тільки майстер (митець, майстер слова), про якого говорить Анна Сергєєвна, він і плід творчості, «дзвін», створений іншим майстром (самим Дж. М. Кутзее). Штучність, створення героя-Достоевського в романі неодноразово підкреслюється й самим героєм, який вказує на свій штучно створений, «персональний» статус: «поводжусь, як персонаж» [208, с. 27], «ви неправильно визначили моє місце в оповіді» [208, с.184] і т. д.

Герой-Достоевський досить часто занурюється в міркування про творчість, про твори мистецтва, про покликання письменника. Він стверджує, що писати письменник починає під гнітом обставин: «ми не пишемо від надлишку <...> ми пишемо від страждання й нестачі» [208, с. 152]. У діалогах із Нечаєвим обговорюється роман самого Ф. М. Достоевського «Злочин і кара». Протагоніст так визначає своє покликання: «Поет, що брязкає на лірі, чаклун, повелитель воскресіння – ось для чого я був покликаний» [208, с. 152]. Саме тому поряд із таким визначенням письменницького ремесла згадується образ Орфея, який дослідники (О. В. Кеба, К. О. Струкова) пов'язують із головним героєм, що намагається за допомогою творчості повернути Павла до життя. Однак цей образ може мати й інші не менш важливі інтерпретації. Орфей зачаровував своїм мистецтвом усе навколо, мимоволі змушуючи слухати себе. Нечаєв намагається схилити героя-Достоевського до написання прокламацій, бо вірить, що народ піде за «голосом» великого митця, що описує у своїх романах долі «принижених і ображених». Для Нечаєва герой-Достоевський – Орфей, який зможе змусити народ слухати, саме тому революціонер хоче використати ім'я письменника.

Джерелом натхнення для творчості Орфея були земні пристрасті, його любов і біль від втрати коханої. Земні пристрасті стають джерелом натхнення і для героя-

Достоевського – любов до свого пасинка й біль від його смерті. Також Дж. М. Кутзее зображує й інші пристрасті героя-митця, що змушують його писати: потяг до дівчинки, якою він не може володіти в реальності, породжує в уяві картини, що увійшли до його роману. За допомогою мистецтва герой-Достоевський намагається подолати найбільшу трагедію людини – самотність. Герой бореться з почуттям самотності, яке переслідує його після смерті Павла: «Він пише для себе. Пише для вічності. Пише для мертвого юнака» [208, с. 245]. У своєму творінні він не тільки намагається пробудити до життя пасинка, він намагається увіковічити себе в часі.

Двосвіття (світ живих і світ мертвих), символом якого є Орфей, утілюється і в художньому світі роману. Герой пише текст «Квартира», сюжет якого, за його ж словами, «зазіхає на невинність дитини», щоб закликати Бога до діалогу, щоб той заговорив з ним: «Це замах на невинність дитини <...> Тепер Бог зобов'язаний заговорити <...> у цьому змаганні в умінні між ним і Богом, він поза межами себе, можливо, і поза межами своєї душі <...>» [208, с. 249]. Творчість героя-Достоевського – це своєрідний діалог між світом земним (живих) і потойбічним, недоступним для розуміння; обидва світи зливаються у творчості й перетворюються на щось інше – вічне життя, життя поза смертю: «Час застиг, усе застигло перед падінням» [208, с. 249]. Однак ціна, яку герою-Достоевському довелося заплатити за скоєне ним, здається йому непомірною, адже «<...> натомість він повинен був відмовитися від своєї душі» [208, с. 250]. Герой у романі стає ареною зустрічі Біса й Бога. Намагаючись викликати Бога, герой віддає душу Бісу.

Образ Орфея в романі «Митець Петербурга» відтворюється під впливом постструктуралістсько-постмодерністського комплексу ідей, тому Орфей, хоча й символізує силу мистецтва, здатну перетворювати світ (наприклад, як у модерністських віршах Р. М. Рільке)), цей світ, як і в інших постмодерністських творах («Бляшаний барабан» Г. Грасса, «Парфумер» П. Зюскінда, «Хоксмур» П. Акройда), позбавлений гармонії. Дж. М. Кутзее в романі відтворює образ Петербурга, який знаходить своє відображення в романах Ф. М. Достоевського

(«Біси», «Злочин і кара», «Бідні люди», «Брати Карамазови» і т. д.), а герой-Достоевський представлений саме як творець цього міста, здатного пригнічувати людину. Спочатку герой-Достоевський називав бісівщиною тільки «нечаївщину», але під час розвитку сюжету стає очевидним, що Петербург пробуджує внутрішніх демонів кожного: у Павла – відчуття непотрібності, яке штовхнуло його на самогубство, у Нечаєва – ідею народної розправи, у самого героя-Достоевського – потяг до дівчинки. І ці три біси втілюються в образі Ставрогіна, якого творить герой-Достоевський у своїх текстах «Квартира» і «Дівчинка».

Таким чином, проведений аналіз дозволяє дійти таких висновків. Образ Ф. М. Достоевського відтворюється максимально близько до історичної особистості письменника, що має чотири іпостасі, згідно з аналізом З. Фрейда [152, с. 139], із яких панівною є іпостась митця. У той же час така художня домінанта образів героїв романів Ф. М. Достоевського, як самоусвідомлення, притаманна й образу героя роману Дж. М. Кутзее. Художній світ роману представляється крізь призму свідомості головного героя, завдяки чому визначається й специфіка спливання романного часу, який знаходить суб'єктивну відчутність і тривалість. В основі побудови образу головного героя закладений принцип очу(д)ження, завдяки чому герой знаходить подвійність, розщепленість, рефлексивність і саморефлексивність. Очу(д)ження – це й процес, що відбувається у творчій свідомості героя, протягом якого реальні події театралізуються й фікціоналізуються, межі між реальністю і мистецтвом стираються, а процес творчості оголюється. Письменник, охоплений творчістю, ніби бісом, не може чинити опір і слідує «перу, танцюючому перед ним». Образ Орфея метафорично зливається з образом героя-Достоевського, за рахунок чого образ художника стає багатозначним, повнішим.

### 3.3.2. *Інтертекстуальність другорядних персонажів. Основні функції другорядних персонажів у романі Дж. М. Кутзее.*

Персонажний устрій роману «Митець Петербурга» моноцентричний, оскільки саме головний герой-Достоевський виступає сполучною ланкою між другорядними персонажами. Деякі з персонажів «оточення» мають значення не тільки і не стільки самі по собі, скільки як «двійники» або «провокатори», які змушують розкритися головного героя. Другорядними персонажами в романі Дж. М. Кутзее виступають слідчий Максимов, Нечаєв, Павел, господиня квартири Анна Сергєєвна та її дочка Матрьоша. Важливо відзначити, що практично всі вони мають інтертекстуальну природу, текстами-донорами для яких є саме романи Ф. М. Достоевського. Безумовно, багато дослідників (О. Є. Безубцев-Кондаков, О. В. Кеба, К. О. Струкова та ін. [18; 76; 152]) звертали свою увагу на систему образів роману та їх інтертекстуальне походження, однак ніхто не згадує про роль та функції, які вони виконують.

Система образного двійництва<sup>1</sup> притаманна творчості Ф. М. Достоевського, а оскільки образ головного героя у творі Дж. М. Кутзее будується за такими ж принципами, як і герої романів російського письменника, розгляд персонажного устрою як системи двійників є перспективним. О. В. Кеба зазначає, що двійництво творчості Ф. М. Достоевського займає особливе місце в романі Дж. М. Кутзее і втілюється в прихованій схожості між персонажами. Літературознавець зауважує, що герой-Достоевський, Нечаєв і Максимов у романі поступово зближуються (запозичується тема батьків і дітей; визначаючи феномен Нечаєва, головний герой мимоволі дає самохарактеристику, називаючи його сенсуалістом), хоча головний герой не завжди це усвідомлює. Однак цим функція двійників не обмежується.

Головний герой і деякі інші герої дійсно утворюють «систему двійників», у яких втілюються різні сторони особистості центрального героя. Найчастіше це персоніфіковані межі свідомості головного героя-ідеолога, тобто інші персонажі.

<sup>1</sup> Відкриття образного двійництва у творчості Ф. М. Достоевського належить Д. С. Мережковському, для якого парні герої втілювали екзистенціальний дуалізм світу, який чекає свого єднання: «всі трагічні суперницькі пари самих живих реальних людей, <...> виявляються тільки двома половинами якоїсь "третьої" розколотої істоти - половинами, які шукають одна одну - двійниками, що переслідують одне одного» (Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 130).

Персонажі-двійники допомагають зрозуміти як самому герою, так і читачеві суть ідеї, яку ці персонажі втілюють у життя. Крім цього завдяки двійникам у романі відбувається динаміка розвитку творчої особистості: персонажі сприяють зародженню деяких ідей для творчості письменника й самі стають прототипами персонажів його романів. Ідеологічними двійниками головного героя в романі Дж. М. Кутзее виступають Нечаєв і Максимов, а зіткнення героя-Достоевського з кожним із них у сюжетному переплетенні роману створює систему взаємовідображень.

На початку роману ідеологічний стан, образ думок героя-Достоевського розкривається завдяки слідчому Максиму. По суті, як Порфирій Петрович грає роль «провокатора» й «викривача» Раскольников, так і Максимов виконує ту ж роль при герої-Достоевському, хоч і завдання перед слідчими стоять різні: Порфирій Петрович домагається зізнання Раскольника в злочині, Максимов же намагається викрити героя-Достоевського у зв'язку з Нечаєвим і дізнатися про змови останнього. У розмові з Максимовим герой-Достоевський називає Нечаєва «людиною, духом одержимою» [208, с. 43], духом, якого звати Ваал. На що слідчий пропонує звати його бісом: «чи не назвати нам його бісом?» [208, с. 44], чим провокує зародження ідеї «бісовщини» у творчій свідомості митця, що перетвориться на основний мотив роману «Біси». Далі Максимов порушує дуже важливу тему для всієї творчості Ф. М. Достоевського – тему батьків і дітей, тему протистояння нового покоління старому. Але головне, що у зв'язку з цими «вічними чварами» батьків і дітей слідчий згадує батька Ф. М. Достоевського, з яким «якась неприємність трапилась» [208, с. 45] і обриває фразу. К. О. Струкова, розглядаючи цей момент із точки зору психоаналізу, стверджує, що вбивство батька Достоевського власними селянами вплинуло на його психіку й стало джерелом деяких мотивів творчості письменника [152, с. 135]. Однак, функція слідчого в романі Дж. М. Кутзее дещо ширше. Максимов, тільки порушуючи болючі теми для героя-Достоевського, сприяє як розкриттю думок і суджень письменника, так і зародженню ідеї, яка в результаті втілюється у творчості митця у вигляді мотиву, теми, образу тощо.

Якщо Максимов грає роль провокатора і «відбивача» деяких ідей героя-Достоевського, то Нечаєв є тим ідеологічним двійником, який втілює одну зі сторін натури героя, доводячи її до логічної крайності. Революційне минуле російського письменника алюзивно вводиться до роману Дж. М. Кутзее і в розмові головного героя з Максимовим, коли той згадує Петрашевського, і в діалозі з Нечаєвим, який згадує його заслання до Сибіру. Якщо герой-Достоевський розуміє революцію як боротьбу за свої переконання, а революціонерів як «ідеалістів», що не тяжіють до крові [208, с. 46], то Нечаєв, втілюючи саме революційну сторону героя, доводить її до крайності. «Ви не розумієте сенсу революції» – заявляє Нечаєв герою-Достоевському, – «Революція є кінцем усього застарілого, включаючи сюди і батьків із синами <...> усі в'язні звільнені, усі злочини прощені» [208, с. 189]. Нечаєв є, за словами героя-Достоевського, світським езуїтом, який проголошує доктрину мети, що виправдовує всі засоби, навіть вбивство. Таким чином, Максимов і Нечаєв є не тільки «кривими дзеркалами» (відбивачами ідей) головного героя, але й виконують різні ролі: перший – роль провокатора й джерела деяких ідей для творчості письменника, останній – роль двійника, який розкриває одну зі сторін головного героя (героя-революціонера), і доводить її до крайності.

Також важливо відзначити, що обидва персонажі сприяють розкриттю однієї з безлічі прихованих граней особистості героя-Достоевського – гравця. Їхня поведінка, висловлювання найчастіше асоціюються в головного героя з грою, а самі персонажі – з гравцями: «раптовим, вражаючим жестом, точно картковий гравець <...> [Максимов] вихоплює зі справи один папір <...>» [208, с. 33], «він [герой-Достоевський] займає один зі стільців, вона [Нечаєв у жіночій сукні] сідає на другий, навпроти нього <...> два гравці за маленьким столиком <...>» [208, с. 100], «Carte Blanche» [208, с. 189], – заявляє Нечаєв герою-Достоевському в суперечці, вважаючи себе правим і т. д. Таким чином, Максимов і Нечаєв становлять певний тип поведінки й навіть тип свідомості, яка, у свою чергу, знаходить своє відображення в головному герої.

Анна Сергеевна Коленкіна в тексті також виконує подібну функцію, однак вона не стільки розкриває одну зі сторін багатогранної особистості письменника (художню сторону), а швидше змушує героя згадати, зосередитися саме на ній. Анна Сергеевна нагадує письменникові про його покликання – творити, незважаючи ні на що: «Ви – художник, майстер <...> Це вам <...> і повертати його [Павла] до життя» [208, с. 140], даючи можливість герою побачити у своїй творчості спосіб повернути пасинка до життя. Саме пані Коленкіна змушує героя повернутися до творчості, вона його наставниця і муза. Намагаючись відродити Павла, дотягнутися до його тіні, зближуючись з Анною Сергеевною, герой зазнає невдачі, бо його муза лише надихає до творчості, але не служить провідником у світі заблуканих душ.

Другорядні й епізодичні персонажі в романі Дж. М. Кутзее інтертекстуальні за своєю природою. Наприклад, пристав Максимов і за описом, і за поведінкою нагадує Порфирія Петровича, слідчого у справі Раскольниковова в романі «Злочин і кара»: «Радник Максимов <...> з діжоподібною фігурою сільської жінки <...>» [208, с. 31], «очі з водянистим блиском; його вії прозорі <...>» [208, с. 32]. Порфирій Петрович відрізняється фігурою, «що має в собі навіть щось бабське» [53, с. 229], він мав «<...>вираз очей, із якимось рідким водянистим блиском, прикритих майже білими <...> віями» [53, с. 229]. Обидва слідчих не визнають юридичної форми ведення розслідування, хоча й зобов'язані керуватися законом. Слідчий Максимов зізнається герою-Достоевському: «<...> слідство – проста формальність, можливо, але покликана законом <...>» [208, с. 32], подібно до того, як Порфирій Петрович заявляє Раскольникову: «Форма (мається на увазі форма проведення допиту – прим. наша, М. П.), знаєте, у багатьох випадках, дурниця-с. Форма ніколи НЕ зникне <...>» [53, с. 309]. Ім'я самого слідчого в романі Дж. М. Кутзее не згадується, проте на повістці героя-Достоевського для явки до відділку є ініціали «П. П. Максимов» [208, с. 135]. Таким чином, Максимов є цитатним персонажем роману «Злочин і кара».

Один із найбільш важливих другорядних персонажів роману Дж. М. Кутзее, своєрідний двійник головного героя у структурі роману, – реальна історична особистість С. Г. Нечаєва. У романі герой-Достоевський порівнює Нечаєва з бісом, Ваалом (Баал – демон фінікійської й семітської міфології, якому приносили людські жертви [117, с. 529]). Протагоніст вважає Нечаєва вмістилищем для біса, людиною, «цим духом одержимою» [208, с. 44]. Так, у творі Дж. М. Кутзее виникає відсилання не тільки до роману Ф. М. Достоевського «Біси», у якому Петро Верховенський є прототипом Сергія Нечаєва, а й відтворюється важлива для Ф. М. Достоевського тема «людини-ідеї». М. М. Бахтін виявив, що герой романів Ф. М. Достоевського – окрема точка зору, носій певної ідеї, погляд на світ і на самого себе [13, с. 56]. І цей герой відірваний від культурної традиції, він – «інтелігент-різничинець», який здатний вступити в особливі відносини з ідеєю: він беззахисний перед нею і перед її владою, тому що така людина «не вкорінена в бутті й позбавлена культурної традиції» [13, с. 56]. Герой стає «людиною ідеї», а сама ідея же стає в ньому «ідеєю-силою», бере верх над ним і спотворює його свідомість і його життя. Нечаєв у романі «Митець Петербурга» є «людиною-різничинцем», в якому ідея «живе» своїм життям і бере верх над його розумом, подібно до героїв романів Ф. М. Достоевського: Раскольникову в «Злочині і карі», Петру Верховенському в «Бісах», Аркадію Долгорукому в романі «Підліток» і т. д. Образ Нечаєва, що втілює в собі риси борця за справедливість, в оповіданні Павла зливається з образом Раскольникова і збіглого каторжника з роману «Записки з мертвого дому». Широкомовний, молодий, він вершить суд, і неодмінно творить справедливість сокирою: «Він піднімає сокиру, що знаходиться біля плити <...> з усією силою, яка в нього є, здригаючись, як ніби він зробив так, він опустив сокиру на блідий череп мужика» [208, с. 41]. Герой-Достоевський іронічно коментує й брехливі просторікування Нечаєва, і розповідь Павла, у якій образ героя-різничинця ідеалізовано. У тексті Дж. М. Кутзее ці епізоди стають



симулякрами<sup>1</sup> текстів Ф. М. Достоевського, його відпрацьованими копіями, що перетворилися на літературні штампи.

Серед другорядних персонажів роману «Митець Петербурга» ключовим є такий імпліцитний персонаж, як Павел Ісаєв. Його смерть стає причиною приїзду головного героя до Петербурга, причиною зустрічей із Максимовим і навіть сутичок із самим Нечаєвим. Образ Павла вимальовується як з його щоденника, який читає герой-Достоевський, так і з розмови про нього Мотрьони, Анни Сергєєвни або навіть самого Нечаєва. На самому початку герой-Достоевський характеризує Павла як людину, спраглу до нових ідей: «Він міг говорити зі звичайними людьми <...> звичайні люди жадають ідей» [208, с. 26], чим неспізно пояснює зв'язок Павла з Нечаєвим – «людиною-ідеєю».

Важливо також відзначити, що образ Павла є інтертекстуальним і будується за принципом «мозаїки», «пазла», що складається з декількох прецедентних образів-персонажів романів Ф. М. Достоевського. Спочатку Павел асоціюється в читача з Шатовим – персонажем роману «Біси», якого вбило «братство кривавої п'ятірки» за наказом Петра Верховенського. Цю думку підтверджує висновок героя-Достоевського, коли той, перебуваючи з Нечаєвим у підпіллі, розуміє, що смерть сина – ніяке не самогубство, а злочин, вчинений зграєю Нечаєва з метою виманити письменника з Дрездена, чиє ім'я революціонер бажає використати у своїх діяннях. Однак при більш уважному прочитанні роману Дж. М. Кутзее в образі Павла можна побачити й інших персонажів романів Ф. М. Достоевського. Наприклад, герой-Достоевський, пояснюючи Мотрьоні можливі причини самогубства Павла, сам доходить до думки, що пасинок його, таким чином, учинив акт свавілля, щоб випробувати Бога: «Павел ризикнув, щоб подивитися, чи достатньо любить Бог його, щоб врятувати. Він поставив Богу питання – Ти врятуєш мене? – і Бог дав йому відповідь. Бог сказав: Ні. Бог сказав: Помри. <...> Якщо ти любиш мене, врятуй мене. Якщо ти є там, врятуй мене. Я збираюся

<sup>1</sup> У даному випадку, вживаючи термін «симулякр», ми спираємося на роботу постмодерністського філософа Ж. Дельоза «Логіка сенсу». У розділі «Платон і симулякр» дослідник переосмислює теорію симулякра Платона і вважає, що дане поняття не можна визначити виходячи з подібності і тотожності, оскільки хоча симулякр і створює ефект подоби, то цей ефект лише зовнішній, а всередині симулякра закладено відмінність і несхожість: «симулякр зовсім не деградована копія. У ньому таїться позитивна сила, яка заперечує як оригінал і копію, так і модель, і репродукцію» (Делез Ж. Логика смысла. М., 1998. С.341)

зробити ставку – зараз» [208, с. 75]. Граптово Павел викликає асоціацію з Кириловим – ще одним персонажем «Бісів», який, випробовуючи Бога, висловлює свою ідею: «Життя є біль, життя є страх, і людина нещасна, – говорить Кирилов, – хто переможе біль і страх – той сам Бог буде. <...> Я три роки шукав атрибут божества мого і знайшов: атрибут божества мого – Свавілля! Якщо немає Бога, то я Бог <...> Якщо Бог є, то вся воля його, і з волі його я не можу. Якщо немає, то вся воля моя, і я зобов'язаний визнати Свавілля» [52, с. 111, 596]. Таким чином, Кирилов заявляє про своє «свавілля» і здійснює акт його найвищого прояву – самогубство. Павел подібно Кирилову здійснює акт самогубства, керуючись своєю ідеєю, принципом «вседозволеності» – «останньої межі людської свободи», яку Ф. М. Достоевський пов'язував із запереченням Бога [51, с. 245]. Так у романі Дж. М. Кутзее, як і в романі Ф. М. Достоевського, зображується нещадна сила вседозволеності, ціна якої – людське життя. Подібно Кирилову Павел поглинений своїми ідеями, які беруть верх над розумом молодих людей. Не вони «з'їли ідею, а ідея з'їла» їх [52, с. 541].

Також в образі Павла нам убачаються риси образу Ставрогіна з роману «Біси», коли в романі Дж. М. Кутзее герой-Достоевський розповідає Матрьоші про перебування Павла у Твері, де й проживали Мар'я Тимофеевна та її брат – Лебядкіни: «Сестру звали Мар'я Тимофеевна. Вона була кульгава. Вона також була слабка на голову <...> Капітан, брат Мар'ї, був, на жаль, п'яниця» [208, с. 72]. Вони часто відвідували тітку Павла, де Мар'я Тимофеевна побачила Павла і загордилася, що той – її наречений. Після чого по всій Твері розійшлися чутки про заручини божевільної «кульгавки». Коли чутки дійшли до Павла, він, щоб позбавити бідну дівчину від насмішок, почав регулярно відвідувати будинок Лебядкіна, вдаючи із себе нареченого Мар'ї. У романі Ф. М. Достоевського «Біси» Ставрогін на спір одружився з кульгавою Мар'єю Тимофеевною, і благородно утримував її разом із п'яницею-капітаном на свої кошти протягом усього життя. Таким чином, завдяки епізодичним цитатним персонажам, які виникають біля Павла, – брату і сестрі Лебядкіним, – образи

яких із точністю відтворюються в романі Дж. М. Кутзее, образ Павла Ісаєва асоціюється з образом Ставрогіна.

У романі «Митець Петербурга» Мотрьону також можна вважати цитатним персонажем, оскільки дочка господині квартири, у якої в Петербурзі знімав кімнату Ставрогін, мала те ж ім'я. До того ж у романі Дж. М. Кутзее представлені думки героя-Достоевського щодо спокушання дівчинки, які в кінці роману вилюються в сцену, записану художником. Так, у романі «Митець Петербурга» можна побачити відсилання до глави «У Тихона» роману Ф. М. Достоевського, де Микола Ставрогін сповідається за гріх оволодіння дівчинкою Мотрьошою [52, с. 403-404].

Роман рясніє посиланнями на романи Ф. М. Достоевського: у тексті Дж. М. Кутзее з'являються діти, які мешкають в підпіллі і очікують свою матір-Соню, вимушену торгувати власним тілом заради шматка хліба для цих дітей. Завдяки образу Соні відбувається предикація роману Дж. М. Кутзее з текстом-донором («Злочин і кара»), а образи її дітей – цитати на дітей Мармеладова з того ж роману.

Отже, персонажний устрій у романі Дж. М. Кутзее створює систему образного двійництва, подібно романам Ф. М. Достоевського. Головний герой разом із такими другорядними персонажами, як Максимов і Нечаєв, утворюють систему двійників, які розкривають таємні сторони центрального персонажа і виконують різні ролі: Максимов – роль провокатора і відбивача (зачинателя) ідей героя-Достоевського, Нечаєв – роль втілювача однієї зі сторін (революційної) особистості письменника, що доводить її до крайності. Майже всі другорядні й епізодичні персонажі мають інтертекстуальну природу і є точковими цитатами романів Ф. М. Достоевського. Деякі з цих персонажів будуються за принципом «мозайки», «пазла», оскільки їхні образи мають багатоскладову інтертекстуальну структуру й асоціюються відразу з декількома прецедентними персонажами. Таким чином, у романі Дж. М. Кутзее всі персонажі, що оточують героя-Достоевського, у свідомості творчої особистості або породжують образи, які зможуть втілитися в романах російського письменника (образ Павла, який

породжує образи Шатова, Ставрогіна, Кирилова; образи Лебядкіна, Матрьоші), або асоціюються з образами вже створених романів Ф. М. Достоевського (образи дітей і Соні в підпіллі).

### 3.4. Рецептивний Петербург як топос роману «Митець Петербурга».

#### Специфіка художнього часу

Головний паратекст роману – його назва – передбачає розповідь про героя-митця, що творить образ Петербурга в тексті. Оригінальна назва «The Master of Petersburg» більш полісемантична, на відміну від існуючих перекладів, які або занадто звужують його смислове навантаження («Майстер із Санкт-Петербурга» (Л. Залєсова-Докторова [57]), «Господар Петербурга» (О. Є. Беззубцев-Кондаков [18] и К. О. Струкова [152]), «Володар Петербурга» (О. В. Кеба [76])), або надто розширюють за рахунок алюзій, які можуть виникати в російського читача («Осінь у Петербурзі» (С. І. Ільїн [89])). Оскільки в романі на перший план виходить творча особистість письменника, а процес творчості й створення твору мистецтва відбувається «на очах» у читача, ми зупинилися на перекладі багатозначного слова «Master» як «Митець»<sup>1</sup>. А якщо врахувати, що головний герой – митець, російський письменник Ф. М. Достоевський, що створив «міф Петербурга»<sup>2</sup> на нашу думку, такий переклад є цілком доречним. Хронотоп роману Дж. М. Кутзее є інтертекстуальним, оскільки текст рясніє численними відсиланнями до хронотопічних елементів тексту російського письменника, а герой-Достоевський, у свою чергу, творить образ Петербурга, наповнюючи його новими смислами. Таким чином, організація просторово-часової структури тексту становить особливий інтерес при аналізі роману «Митець Петербурга».

<sup>1</sup> Слово «митець» полісемантичне в українській мові й одним із його значень є людина, яка займається творчістю; синонімом до слова «митець» є слово «творець». (Тлумачний словник сучасної української мови: Загальноживана лексика: Близько 60 000 слів / За заг. ред. проф. В. С. Калашника. Харків, 2009. С.533)

<sup>2</sup> У літературознавстві сформувалося таке поняття, як «Петербург Достоевського», який є не стільки літературним двійником реального міста (хоча саме місто зображене з топографічною точністю, названі чітко адреси і маршрути персонажів), скільки втілює в собі цілий своєрідний світ, в якому герої страждають від принижень і образ, міркують над проклятими питаннями буття. Див. праці: Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Москва, 1991; Бирон В. Петербург Достоевского, Ленинград, 1991.

Під терміном «хронотоп» («час-простір»), який увів М. М. Бахтін, услід за дослідником, ми розуміємо «міцний взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі» [16, с. 234]. Дослідник вбачав у ньому «формально-змістовну категорію», оскільки «будь-яке звернення до сфери смислів виконується тільки через ворота хронотопу» [17, с. 406]. За класичними концепціями художнього простору, розробленими корифеями літературознавства (М. М. Бахтіним [16], Д. С. Лихачовим [101], Ю. М. Лотманом [106; 107], В. І. Тюпой [168], Б. А. Успенським [170]), простір визначають у наступний спосіб. Художній простір не дорівнює реальному, точніше реальність і дійсність – це різні категорії, і художній текст становить «можливий світ», структура якого більшою чи меншою мірою повторює структуру реального світу, і пов'язаний цей простір із моделлю світу, зображеного в художньому тексті. Для позначення матеріального простору в літературознавстві використовують терміни «локус» і «топос». Дослідник В. С. Баєвський визначає топоси як «великі області художнього простору, межі яких важко перетнути персонажам», а локуси – як складові частини топосу, які здатні «визначати функції топосів»; саме у відношенні персонажа до різних локусів проявляються їхні характери й навіть їхня ідеологія» [10, с. 98-99]. Інакше кажучи, «топос – це великий фрагмент простору, а локус – дрібна просторова одиниця, що входить у топос» (за М. О. Горячовою) [41, с. 8]. Ю. М. Лотман уважав, що художній простір необхідно сприймати як «континуум, у якому розміщуються персонажі й відбувається дія» [105, с. 258], а головне – як «модель світу конкретного автора, виражену мовою його просторових уявлень» [105, с. 254]. Отже, необхідно пам'ятати, що будь-яке зіставлення типів топосу покликане впливати, у першу чергу, на сприйняття. Будь-який топос формується за рахунок наявності в тексті певних семантичних однорідностей – ізотопів<sup>1</sup>, – які в сукупності дають цілісне уявлення про нього. Ізотопом є «змістова одиниця, за рахунок якої активізуються емоційні й цілісні

<sup>1</sup> Уперше поняття «ізотоп» зі сфери хімії та фізики в область семантики перенесено А.-Ж. Греймасом, який розумів під цим терміном «рекурентну послідовність семантичних прикмет у складі тексту», «пучок надлишкових семантичних категорій, що містяться в досліджуваному дискурсі» (Греймас А.-Ж. К теории интерпретации мифологического нарратива. Москва, 1985)

компоненти, необхідні для створення цілісності тексту» [174, с. 5]. Під семантичною ізотопією художнього тексту ми розуміємо систему безперервного відображення семантичних блоків (локусів) у тексті, різні частини якого характеризуються наявністю елементів інваріативного значення.

М. М. Бахтін також зазначав, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом [16, с. 235]. У романі про митця, на думку Н. С. Бочкарьової, виділяються три форми часу (зовнішній час – біографічний, історично-конкретний; внутрішній час – психологічний час героя; вічний час – час, що вбирає в себе весь простір культури, відображений у творі мистецтва) і три форми простору відповідно (простір героя, його творчості і культури взагалі) [28, с. 17-18].

У романі Дж. М. Кутзее представлені три форми часу: зовнішній – осінь 1869 року, внутрішній – психологічний, внутрішній світ художника, і час вічний – час творення, твори мистецтва, які увічнять ім'я письменника. Оскільки події в романі зображені крізь призму свідомості головного героя, то психологічний час стає домінантним. Власне тому час у романі здатний стискатися й розширюватися, протягом двох-трьох глав може описуватися цілий місяць (перші три глави роману), а може – один вечір («Підпілля», «Друкарський верстат») уміщатися в кілька глав. У творі Дж. М. Кутзее також виділяються й три форми простору (простір героя, його творчості і культури), які зливаються в єдиному топосі роману – Петербурзі, образ якого творить герой-Достоевський.

Тричастинна структура хронотопу дозволяє виділити й три сфери художнього світу «Митця Петербурга»: 1) світ художньої реальності роману, де знаходиться герой – Петербург восени 1869 року; 2) внутрішній світ героя-митця, його творча свідомість, здатна перетворювати «дійсність» на художній світ творів; 3) світ «потойбічний», у який проникає, провалюється герой-Достоевський, щоб досягнути до Бога; світ, який дає йому картини для творчості і творча сила якого оволодіває митцем, змушуючи його писати. Можливо, герой-митець прагне проникнути в цей світ, де кричить до Бога, щоб зрівнятися з ним у творчих здібностях, оскільки, «будучи подобою Бога, людина розуміє в собі й

здібності Творця» [28, с. 24]. Сама ж творчість художника є спробою подолати тривимірність реального часу і простору, єдиним способом обдурити смерть і знайти «вічне життя». Герой-Достоевський «змагається в мистецтві (умінні) з Богом» [208, с. 249], оскільки він повертає до життя Павла на сторінках свого творіння, порушуючи порядок речей, створених Богом. До того ж герой знає, що «пише для вічності», і таким чином забезпечує безсмертя собі.

Топос Петербурга в романі Дж. М. Кутзее розкривається за допомогою таких ізопопів: екстер'єрів (будівель, мостів, набережних, огорож), природи (пір року, часу доби, стихії (дощу, туману)), людей, а також звуків, запахів і кольору. Більшість критеріїв, за якими характеризуються ізопопи та їхні елементи, зводяться до бінарної опозиції: праве-ліве орієнтовані за горизонталлю, верх-низ – за вертикаллю. Бінарна опозиція є універсальним засобом пізнання світу, влаштованого за солярним принципом, у якій права частина маркована позитивно, а ліва – негативно. При розмежуванні частин бінарних опозицій семантично значущим є межовий хронотоп, який найчастіше актуалізується в локусі порогу. М. М. Бахтін охарактеризував цю категорію як «сповнену високої емоційно-ціннісної інтенсивності»; «Найбільш істотне його [порогу] заповнення – це хронотоп кризи і життєвого перелому» [15, с. 397]. Літературознавець зазначає: «Саме слово «поріг» уже в мовленнєвому житті (поряд із реальним значенням) отримало метафоричне значення й поєднувалося з моментом перелому в житті, кризи, рішення, що змінює життя (або нерішучості, страху переступити поріг)» [15, с.397]. Будь-яка просторова характеристика з семантикою «порогу» передбачає необхідність руху героя з одного «світу» в інший, зсередини назовні або навпаки.

Надзвичайно важливе розташування персонажа в моделі топологічного устрою, середовища, у якому він перебуває, що впливає на нього своїм наповненням. Простір не передує речам, які його заповнюють, а навпаки, конститується ними. Як зауважує В. Н. Топоров: «простір (або – точніше – просторово-часовий континуум) не тільки нерозривно пов'язаний із часом, із яким він перебуває у відношенні взаємовпливу, а й з речовим наповненням

(людьми, тваринами, рослинами, елементами сакральної топографії, сакралізованими й міфологізованими об'єктами зі сфери культури тощо), тобто всім тим, що так чи інакше «організовує» простір, збирає його, згуртовує, вкорінює в єдиному центрі <...>» [164, с. 234].

У романі Дж. М. Кутзее «Митець Петербурга» образ міста формується під впливом творчості Ф. М. Достоевського, особливо роману «Злочин і кара», у якому місто представлено найбільш чітко. На рецепцію образу Петербурга вказує не тільки ім'я головного героя й цитатні персонажі, а й опис самого міста, його атмосфера, яка переноситься у твір Дж. М. Кутзее і формує художній світ роману «Митець Петербурга». У тексті Дж. М. Кутзее, як і в романі Ф. М. Достоевського, вулиці, будинки, площа, річка Нева, Фонтанка, підпілля є локусами, які охоплює топос – Петербург.

Місто, зображене в романі Дж. М. Кутзее, слід розглядати в контексті таких топографічних координат, як Схід-Захід (тобто праве-ліве) і Північ-Південь (верх-низ), які організовують локуси Петербурга. Ці опозиції в традиційному розумінні представлені парадигмою зіставлення правого (верху) з лівим (низом). Топологічна опозиція правого-лівого в просторовому втіленні має розділяючу ланку між бінарними категоріями – середину, яка має точковий характер у просторовому й часовому втіленні та пов'язана з характерною для творчості Ф. М. Достоевського темою порогу, глибоко дослідженою М. М. Бахтіним. У романі «Митець Петербурга» локуси вулиць умовно поділяються на позитивні / праві (провулок на Свiчній, де знімає кімнату герой-Достоевський) і негативні / ліві (Сінний майдан, Садова вулиця, підпілля, Столярний провулок, вежа), а між собою ці локуси розділені річкою Фонтанкою – серединною топологічною одиницею.

У правій частині (позитивній) топографічної координати знаходиться шістдесят третій номер Свiчного провулка, колишня кімната Павла, де тепер мешкає герой-Достоевський. Облуплений фасад будинку, низькі стелі, сіра кімната, запахи їжі, криві коридори є основними ізотопами цього локусу й мають негативну семантику: «Він ішов за дівчинкою темним, викривленим коридором,



який пропахнув капустою й вареною яловичиною, минувши відкриту вбиральню, до пофарбованих у сірий колір дверей, які вона відкриває». У цілому всі локуси Петербурга в романі марковані негативно, що сприяє передачі тієї атмосфери міста, яка впливає на психіку героїв і пробуджує внутрішніх демонів кожного. Якісна характеристика топосу символічно вказує на психологічний стан героя, так само як і емоційно-психічний стан героя впливає на простір. Петербург, що пригнічує протагоніста й спонукає його до написання аморальних сцен, постає перед читачем крізь призму «травмованої» втратою пасинка свідомості героя-митця; відбувається взаємовплив героя і міста, внаслідок якого топос міста наповнюється негативними ізотопами.

Незважаючи на це, провулок Свічний усе ж маркований позитивно, оскільки саме тут герой-Достоевський може дотягнутися до Павла через близькість із господинею квартири або за допомогою видінь, які він викликає, одягаючись у костюм сина. У цій частині міста протагоніст думає про майбутнє, яке він міг би мати з цією жінкою, про своїх дітей. І саме тут, у кімнаті 63-го номеру по Свічній, герой-Достоевський творить свій роман.

Ліва опозиція є негативною частиною топосу, оскільки саме там герой-Достоевський «занурюється» у світ «підпільних людей», у світ нечаївщини й бісовщини. Локуси лівої частини позначені негативними ізотопами простору: неприємні запахи й звуки, брудні люди, похмурі фасади будівель, погана погода. Прямуючи разом із чухонкою до шротоливарної вежі, герой-Достоевський іде Столярним провулком під зливою: «сильний вітер жене перед собою дощові хмари, збиває чорні води каналу <...> з дахів та водостічних труб стікають струмки води» [208, с.115]. Сама вежа занепала й давно закинута, «у її стіни спіраллю вправлені залізні дужки», «усередині пахне випорожненнями й гнилим камінням», «доноситься шепіт лихослів'я» [208, с. 116-117]. Ізотопи інтертекстуальних локусів Сінної та Садової, які мають ідентичні семантичні ознаки локусів роману «Злочин і кара», характеризуються також негативними конотаціями: «Вони на Садовій вулиці, у самому серці Сінного ринку. Тепер вони в глибині Сінного ринку. Нечаєв веде його вузькими вуличками,

захарашеними лотками дрібних торговців і діжками, крізь сморід людських тіл» [208, с. 177]. У романі Дж. М. Кутзее ізотопи – це вузли зчеплення з текстом-донором, оскільки вони є запозиченими елементами: «промисловці» роману Ф. М. Достоевського [53, с. 61] в тексті Дж. М. Кутзее перетворюються на «дрібних торговців», «смердючі двори» – на «запах немитих тіл», «столи» для торгівлі – в «лотки». Саме в околицях Сінної герої-Достоевський зустрічається з Нечаєвим, неподалік від Фонтанки обидва герої піднімаються на вежу – місце загибелі Павла. Опозиція правого-лівого співвідноситься з категоріями добра-зла не тільки завдяки подіям, що сталися в цих локусах, а й тісно пов'язана із світовідчуттям героя [63, с. 18]. У лівій частині міста в героя виникають думки про смерть, про вбивство і злочин. Так, стоячи біля Фонтанки, герої-Достоевський думає про те, скільки злочинних таємниць ховається за цією темною водою («ножі, сокири, закривавлений одяг») [208, с. 214]. Перебуваючи на шротолivarній вежі, герой замислюється про смерть («є смерть, тільки смерть») [208, с. 118]; перебуваючи в підпіллі, протагоніст говорить про проституцію дітей, про голод й убожество, що штовхають їх на цей злочин («У підвалах Петербурга достатньо дітей, а на вулицях – достатньо панів із грошима в кишнях і пристрастю до дитячої плоті<...>» [208, с. 183]).

Подібно до того, як опозиція «праве-ліве» є моделлю топографічного улаштування, орієнтованою за горизонталлю, опозиція «верх-низ» організовує простір за вертикаллю й виступає еквівалентом протиставлення добра-зла, де «верх» має позитивні конотації й ототожнюється із сакральним світом (Раєм), а «низ» вважається негативним й асоціюється з інфернальним світом (Пеклом).

Фактично кімната героя-Достоевського, розташована на третьому поверсі, у системі просторових координат знаходиться вгорі. Опис цієї кімнати дуже убогий: «кабінка, відокремлена від іншої частини квартири <...>» [208, с. 3], що явно спотворює смислове навантаження «верху» в бінарній опозиції. Саме в цій кімнаті «біс» вселяється в героя-митця й змушує його писати «картини недозволеного». Однак ця кімната виконує рятівну функцію для головного героя, стаючи для нього цитаделлю, його власним світом, де він може наблизитися до

Павла й відгородиться від усього іншого: «<...> він несе папку до Свічної вулиці, до № 63, піднімається сходами на третій поверх, у його кімнату й зачиняє двері» [208, с. 148].

Подібними ізотопами характеризується й локус кімнати Раскольников в романі «Злочин і кара», що виконує подібну функцію: «Комірчина його перебувала під самою покрівлею високого п'ятиповерхового будинку <...> мала найжалюгідніший вигляд <...>» [53, с. 30]. У цій кімнаті, що негативно впливає на психічний стан людини, зароджується ідея Раскольникова про дозволеність злочину на благо принижених. Але «задуха», «штовханина» і «сморід» стояли на вулиці Петербурга, а не в комірчині студента. І саме тут, у своєму житлі, Раскольников може сховатися від своїх кредиторів і всього зовнішнього світу. Таким чином, локуси, які є топологічною частиною верху, стають символічною «фортецею героїв». Небуквальне відтворення елементів чужих структур, слів наводить на спогади про інший твір – «Злочин і кара» – і дає можливість говорити, що опис кімнати героя-Достоевського в тексті Дж. М. Кутзее є ремінісценцією [169, с. 28].

Своєрідним «верхом» у романі «Митець Петербурга» виступає шротоливарна вежа, яка має протилежну семантику, про що свідчить сам її опис: «колодязь вежі під ними поглинений темрявою» [208, с. 117]. У цьому випадку «верх» наділяється семантикою «низу» й символізує смерть, оскільки вежа – місце вбивства Павла.

«Низовим» локусом, що має семантику смерті, у романі Дж. М. Кутзее є підпілля – місце розташування друкарського верстата, джерела «розпалювання полум'я» революції, місце зібрання організації «Народної розправи». Ізотопи підпілля характерні для локусу, що належить нижній частині просторової координати: «низько <...> гола кам'яна підлога <...> пронизливий холод <...> запах сирії штукатурки <...> здається, по стіні тонкою плівкою стікає вода» [208, с. 178]. У стінах підвалу герой-Достоевський зустрічає голодних дітей і повію Соню – людей обділених, нещасних. Тут же Нечаєв говорить про істинне значення революції, про вбивство заради благих цілей (Нечаєв заявляє герою-

Достоевському, що Павел «був принесений у жертву», щоб, скориставшись його смертю, можна було «розпалити полум'я» революції [208, с. 179, 181].

Організація простору за системою базових просторових координат передбачає наявність своєрідних точок переходу з однієї площини в іншу. Перехідними локусами хронотопу роману є пороги, двері, коридори, сходи, мости, перехрестя – топологічні одиниці, що позначають перехід у просторі [17, с. 397]. У романі Дж. М. Кутзее виділяються кілька таких локусів «перехідності»: двері (отвір дверей) вежі на Столярній, сходи, що ведуть до підпілля, міст через Фонтанку, сходи в будинку, де знаходиться кімната героя-Достоевського. На розі Горохової й набережної Фонтанки герой-Достоевський зустрічається з чухонкою, щоб побачити місце загибелі Павла, і, слідуючи за нею в бік Столярного провулка, виявляється в лівій (негативній) частині міста. На самій вежі герой бачить напис, «який забороняє вхід» і «усіяні цвяхами, забиті двері» [208, с. 116-117], а збоку від них є маленькі дверцята, у темному отворі яких стоїть Нечаєв. Він стоїть на порозі – кордоні між двома світами, він не виходить до героя-Достоевського, а відразу ж пірнає всередину, як щось належне до «темного» світу. Тут локус «перехідності» набуває значення одра смертного і місця злих духів [20, с. 855-856]: поріг, що розділяє світ «реальний» (світ героя) і світ смерті (світ Нечаєва). Переступивши поріг, герой-Достоевський входить у цей світ і стикається зі смертю (на місці загибелі Павла його охоплюють думки про смерть): «Є тільки смерть, нічого більше. Смерть є метафорою небуття. Смерть є смерть» [208, с. 118]. Знаки, що перешкоджають руху героя, фігурують і в романі «Злочин і кара». На шляху передсмертного маршруту Свидригайлова трапляються образи-символи, які заважають Свидригайлову пройти: вони ніби забороняють герою переступити межу дозволеного й зробити тяжкий гріх – самогубство. «Замерзла собачка» і «мертво-п'яний» [53, с. 469], що лежить посеред дороги, символізують смерть, назустріч якій рухається Свидригайлов, ідучи Петровським мостом (локусом перехідності зі світу живих у світ мертвих). Місце самогубства Свидригайлов вибрав біля «замкнених великих воріт будинку» [53, с. 469].

Топологічними точками переходу в романі Дж. М. Кутзее будуть також і сходи. Перш ніж потрапити в підпілля – світ Нечаєва, світ смерті – «він [герой-Достоевський], човгаючи ногами, спустився сходами <...> ніби в льох» [208, с. 178]. Символічним тут є і сам рух униз, ніби сходження в пекло, у якому панує дух – Ваал (Нечаєв). Перший напад епілепсії наздоганяє героя-Достоевського саме на сходах: «крик, що відлунням іде сходами <...>» [208, с. 68]. У цей момент дві точки перехідності накладаються одна на одну, оскільки припадки героя – це провали у «світ незмінної темряви», у несвідоме. Таким чином, ці провали можна вважати своєрідними символами перехідності не тільки в просторовій площині, а між трьома сферами художнього світу роману; проникати у «потойбічний» світ і світ творчості може лише герой-митець.

Час у романі також варто розглядати в контексті бінарних опозицій, де день-ніч виступають еквівалентом добра-зла, явного-прихованого, а сутінки стають специфічною точкою перехідності з одного часу доби в інший. У романі «Митець Петербурга» подібно до того, як це відбувається в романі «Злочин і кара», час доби несе важливе смислове навантаження й символічно вказує на психологічний стан героя. Літературознавець М. Е. Крошнева зазначає, що герой або персонаж може відобразити емоційно-психологічний сенс часу доби, також як і сам час, зображений у творі, сприяє відображенню стану героя [87, с. 51]. На початку роману Раскольников блукає вулицями Петербурга переважно вдень, а після вбивства старої лихварки обирає пізній час доби («Він прийшов до себе вже надвечір» [53, с. 109], «Він прийшов до тьми в повні сутінки» [53, с.109], «в темну ніч, у темряві» [53, с. 466] і т. д.). Перебування героя в темряві символізує духовну смерть Раскольникова. Часові категорії дня й ранку є символічним утіленням світла і добра, відповідно, вечір і ніч символізують темряву, морок, зло.

Денній частині часу (світла), маркованій позитивно, відводиться менше місця в художньому світі роману Дж. М. Кутзее. Наприклад, прокидається герой-Достоевський «з відчуттям радісного подиву» [208, с. 67], а ранки звично

проводить у кімнаті за письмом: «Слідуючи старій звичці, він проводить ранок за столиком у своїй кімнаті» [208, с. 18], «Ранки він проводить у кімнаті <...>» [208, с. 22]. Удень він разом з Анною Сергєєвною і Матрьошею виходить на прогулянку, під час якої навіть замислюється про майбутнє, про сім'ю з цією жінкою, про дитину. Таким чином, такі компоненти часу доби, як «ранок» і «день», мають семантику «добра», «блага», «джерела життя» і визначають основне смислове навантаження концептуального простору світла [2].

У романі Дж. М. Кутзее більша частина подій відбувається в темний час доби: сутінки, вечори, ночі, – що створює певну атмосферу таємничості й невизначеності. О десятій вечора герой-Достоевський зустрічається з чухонкою, щоб побачити місце смерті Павла (шротоливарну вежу); Нечаєв, ведучи героя в підпілля, зав'язує йому очі, таким чином, головний герой занурюється в темряву; сам Нечаєв лише вночі відкриває своє справжнє обличчя, а вдень ховається під личиною жінки. Очевидно, Нечаєв є частиною темного, демонічного світу, де панує хаос і смерть. Перехідними тимчасовими одиницями, своєрідними точками, які знаходяться на межі між світлом (життям) і темрявою (смертю), у романі виступають сутінки і туман. Туман, що огортає кладовище («у той день був туман» [208, с. 139]), є символом переходу між світом живих і світом мертвих. Саме на кладовищі вперше герою привидівся собака, укритий виразками, що зустрічає й проводить його до причалу. У дуже похмурий день герой-Достоевський виходить із поліцейської ділянки, рухаючись Садовою: «Небо низьке, сіре, дме холодний вітер, земля покрита льодом <...> похмурий день <...> » [208, с. 48-49]. Дорогою додому герой намагається вгадати силует Павла в перехожих, викликати в пам'яті обличчя Павла, а натомість перед ним постає видіння Нечаєва [208, с. 49]. Герой-Достоевський, перебуваючи в перехідному просторі (в сутінках) між світами, кричить до світу інфернального в надії побачити фігуру загиблого пасинка, проте, замість цього, йому бачиться привид біса-Нечаєва, який, будучи в реальному світі, належить світу смерті. Важливо також відзначити, що ізотопи Садової вулиці в романі Дж. М. Кутзее,

семантично ідентичні локусу, яким рухається Свидригайлов назустріч своїй смерті: «Молочний, густий туман лежав над містом. Свидригайлов пішов слизькою, брудною дерев'яною бруківкою» [53, с. 469]. У романі Ф. М. Достоевського туман як символ перехідності вказує на майбутню смерть героя, до якої він так відчайдушно прагне.

Туман і сутінки символізують непроникність, невизначеність, що здатна занурити героя в страх і сумніви. Постійний туман і морок, у якому герой перебуває, та ще й припадки, що виривають його з реальності, – є точками перехідності, хронотопом «порогу» й дають можливість герою-Достоевському переміщатися зі світу реального, живого у світ «потойбічний», а можливо, світ несвідомого. Дивні видіння, спотворені події реальності, трансформовані хворобливою свідомістю художника – своєрідна основа, на якій проростає «новий світ» – світ художнього твору.

І все ж світ, яким блукає герой Дж. М. Кутзее, уявляється йому хитким, хаотичним, а простір швидше нагадує лабіринт, у якому співіснує кілька світів одночасно. Лабіринт є одним з основоположних принципів організації постмодерністського тексту, що виявляється на різних рівнях: лексемного, семантичних полів, фразових і текстових структур [66, с.220]. У кінці роману сам герой вважає, що знаходиться в лабіринті: «Він в старому лабіринті» [208, с. 237]. Образ-символ лабіринту відноситься як до простору Петербурга, вулицями якого блукає герой-Достоевський, так і до нескінченних блукань героя-митця «між світами».

Образ Петербурга в романі Дж. М. Кутзее симулякральний, оскільки будується за принципом безлічі відображень. І. П. Ільїн відзначає: «<...> щоб стати закінченим, «чистим симулякром», образ проходить ряд послідовних стадій: він є відображенням базової реальності; він маскує і спотворює базову реальність; він маскує відсутність базової реальності; він не має ніякого відношення до будь-якої реальності – він є власним чистим симулякром» [66, с. 257]. Перші дві стадії трансформації образу ми спостерігаємо в доробку Ф. М. Достоевського, у творах якого місто міфологізується, одні його

риси інтенсифікуються, а інші йдуть на другий план або взагалі зникають. Третю стадію – маскування відсутності базової реальності – образ Петербурга знає вже в романі Дж. М. Кутзее, оскільки сам образ є рецептивним (автор використовує не реальний прототип міста, а міф міста, створений Ф. М. Достоевським). Тому в романі «Митець Петербурга» образ Петербурга не має ніякого відношення до жодної реальності – це образ, створений Дж. М. Кутзее, переосмислений і оброблений з позиції письменника ХХ-ХХІ століття, це симулякр міста, оскільки «замість реальності пред'являється її примарна, уже відпрацьована копія» [58, с. 11].

Отже, у хронотопі роману «Митець Петербурга» ми виділили тричастинну структуру (відповідно до трьох форм часу і простору, відповідного жанрового різновиду роману про митця), завдяки чому у творі виникає тривимірність: світ персонажів (створений Дж. М. Кутзее), внутрішній світ героя-митця (його творча свідомість), світ «потойбічний» (провали в несвідоме або світ інфернальний). Простір роману вибудовується відповідно до координат, заснованих на бінарних опозиціях: верх-низ – за вертикаллю, право-ліво – за горизонталлю, де «право» й «верх» є еквівалентом таких універсальних категорій, як добро, благо, життєве начало, а «низ» і «ліво» символізують зло, занепад, смерть. Час у романі представлений у вигляді категорій дня (ранку) і ночі (вечора), які є символічним утіленням світла і темряви. Перехідними, межовими точками простору є пороги, двері, сходи, перехрестя, а в системі часових координат – сутінки й туман, що символізують непроницність і невизначеність. Чітке структурування простору не впливає на визначеність позиції головного героя, оскільки всі його пересування подібні блуканням у лабіринті як вулиць Петербурга, так і власної нестійкої свідомості / несвідомого. За результатами аналізу ми дійшли висновку, що образ Петербурга в романі Дж. М. Кутзее є не просто рецепцією міста з романів Ф. М. Достоевського, а стає симулякром Петербурга, який творить герой-Достоевський.



### Висновки до розділу 3

Роман «Митець Петербурга» Дж. М. Кутзее є такою постмодерністською модифікацією роману про митця, як роман-біографія. Жанровий різновид роману про митця генетично сходиться до двох типів: роману випробування (за М. М. Бахтіним) і роману творіння (за Н. С. Бочкарьовою), риси яких виявляються в досліджуваному романі Дж. М. Кутзее. На перший план «Митця Петербурга» виходить життєпис митця, що тягне за собою змішування жанрів, а саме біографії й роману, і приводить до утворення нової гібридної форми. Життя героя-митця в романі представлене як творіння «нового світу», а життєтворчість як процес (створення). Акцент у творі Дж. М. Кутзее переноситься із зовнішніх обставин життя Ф. М. Достоєвського на «внутрішню біографію» письменника, душевні переживання героя-митця, самі ж події, що відбулися з письменником у Петербурзі 1869 року, створюють умови для написання роману «Біси».

Більшість паратекстів «Митця Петербурга» є своєрідними відсиланнями до роману «Біси» й сприяють виникненню прецедентних образів у свідомості читача. Сюжетно-композиційна структура твору організована переплетенням мотивів гри, смерті, бісовщини й пошуку, які підпорядковані й тісно пов'язані в романі з лейтмотивом творчості. Мотив гри алюзивно відсилає нас до азартних ігор, хворобливого потягу Ф. М. Достоєвського, і акторської гри, у якій герой-Достоєвський виступає і актором, і режисером. У гру втягнуто художню свідомість письменника, який у всьому бачить або джерело творчості, або його плоди. Головною пристрастю гравця – героя-Достоєвського – стає сама творчість, яка в романі Дж. М. Кутзее метафорично представлена у вигляді рецептивного мотиву «бісовщини», останній же корелює з «нечаївщиною». Мотив пошуку актуалізується в безперервних спробах героя-Достоєвського повернути загиблого пасинка. Порушуючи природний порядок речей і уподібнюючись Всевишньому Творцю, герой-митець воскрешає Павла в образі Ставрогіна. Наскрізним мотивом роману є мотив смерті. Смерть (загибель Павла)

закидає героя в межову ситуацію, змушуючи його осмислити своє існування, основу якого герой-Достоевський знаходить у творчості.

Основний конфлікт роману «Митець Петербурга» – між життям і мистецтвом (магістральний конфлікт роману про митця) – відбувається в просторі свідомості героя, де стикаються бажання і мораль, і проявляється в нерозв'язних протиріччях Людини і Художника.

Центральним у романі стає образ митця, який розкривається завдяки персонажам-двійникам. Художньою домінантою образу головного героя є самоусвідомлення, подібно образам героїв романів Ф. М. Достоевського. У романі Дж. М. Кутзее свідомість героя-Достоевського є своєрідною призмою, крізь яку переломлюється все, що відбувається. Саме ця свідомість визначає специфіку перебігу романного часу, який психологізується, знаходить суб'єктивну відчутність і тривалість. В основі побудови образу головного героя закладений принцип відсторонення, завдяки чому герой знаходить подвійність, розщепленість, рефлексивність і саморефлексивність. Прийом очу(д)ження так само оголює процес творчості в просторі свідомості головного героя, у якому трансформуються реальні події у фікціональні.

Майже всі другорядні й епізодичні персонажі мають інтертекстуальну природу та є точковими цитатами текстів Ф. М. Достоевського. Персонажі, що оточують героя-Достоевського і сприйняті свідомістю творчої особистості, здатні як перетворитися на майбутні художні образи романів письменника, так і можуть асоціюватися з уже створеними образами романів Ф. М. Достоевського.

Хронотоп твору Дж. М. Кутзее, як і типово для роману про митця, має тричастинну структуру. Завдяки цій структурі в романі «Митець Петербурга» виділяються три сфери художнього світу твору: світ художньої реальності, де знаходяться герої роману; внутрішній світ героя-митця (його творча свідомість) і світ «потойбічний» (світ інфернальний, провали в несвідоме).

Простір роману Дж. М. Кутзее організований відповідно до координат, сформованими на основі бінарних опозицій: верх-низ за вертикаллю, право-ліво за горизонталлю, де «право» й «верх» є еквівалентами таких універсальних

категорій, як добро, благо, життєве начало, а «ліво» й «низ» символізують зло і смерть. Час у романі також представлений у вигляді бінарної опозиції ранку (дня) і вечора (ночі), категорії якої символічно втілюють світло і темряву. Межею між частинами бінарних опозицій у тексті виступає хронотоп «порогу», який є точкою перехідності з одного світу в інший. Такими межовими, перехідними точками простору в романі Дж. М. Кутзее є пороги, сходи, двері, перехрестя, а в системі часових координат – сутінки й туман. Чітка структура організації хронотопу в романі не впливає на визначеність позиції героя-Достоевського, оскільки всі його переміщення між світами (це топос Петербурга або свідомість / несвідоме) подібні блуканням у лабіринті. Образ міста в романі Дж. М. Кутзее є рецептивним, оскільки його локуси мають інтертекстуальну природу, а текстом-донором виступає роман Ф. М. Достоевського «Злочин і кара». Однак у романі «Митець Петербурга» образ Петербурга стає симулякром, оскільки Дж. М. Кутзее використовує для створення образу міста не реальний прототип, а міф Петербурга, створений російським письменником.

Роман «Митець Петербурга» проблематизує співвідношення реальності і вигадки, а художній світ твору привертає увагу до своєї штучності. Саморефлексивність у тексті Дж. М. Кутзее представлена в імпліцитній формі, а основними формами літературної саморефлексії є теоретизування про літературу, обговорення художніх творів, оголення процесу творчості. Текстові «повернення» в кінці роману до попередніх частин, що замикає роман на самому собі, дозволяють говорити про наявність саморефлексивного письма. Роман «Митець Петербурга» є формою літературної саморефлексії (за О. Ю. Анцифоровою), оскільки становить осмислення письменником (Дж. М. Кутзее) художньої практики іншого автора (Ф. М. Достоевського).

## РОЗДІЛ 4.

### ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ МОДИФІКАЦІЇ РОМАНУ ПРО МИТЦЯ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ

#### 4.1. Роман «Фо» як роман про роман

«Із другої половини XIX століття в романі про митця все більше розвивається професійний підхід до творчого процесу, самоусвідомлення не лише особистості художника, а й романного тексту з метою безпосереднього відображення творчого процесу», що сприяє трансформації роману про митця у роман про роман [28, с. 22]. Така модифікація характеризується двоплановістю структури. У творі чітко виділяються плани: 1) розгортання подій (роман героїв); 2) коментування написаного (світ літературної творчості, процес створення «роману героїв») – метаструктурний рівень. Межа між двома «світами» перетинається лише автором-творцем, який може виступати одним із героїв роману [60, с. 15]. Наявність такого метаструктурного рівня у творі, як зауважує Ю. М. Лотман, спричиняє «структурну гру між різними рівнями оповіді: від рівня, на якому розповідь настільки злита з предметом, про який розповідається, що стає повністю нейтральним, непомітним, наче прозорим, до рівня, на якому сама оповідь стає об'єктом оповіді й набуває автономії і свідомості» [106, с. 417]. Так, літературознавець вказує на найважливішу властивість роману про роман, який завжди грає співвідношенням «життєвості» і «літературності», грає на межі життя і роману про нього.

##### *4.1.1. Саморефлексивність як структуротвірний і жанротвірний фактор роману «Фо».*

Під впливом постколоніальних студій, у яких зазвичай розглядається творчість Дж. М. Кутзее, більшість дослідників визначають роман «Фо» як «постколоніальну відповідь» (postcolonial response) на роман Даниеля Дефо «Робінзон Крузо» [199; 203; 251]. Проте, варто зауважити, що найголовнішим

критерієм визначення «постколоніальної відповіді» є наявність «голосу» субординованих, оповідь із точки зору «інших» (за Е. Саїдом), як це відбувається в романі Дж. Ріс «Широке Саргасове море». Також, однією з основних рис такого різновиду є акцентування на образі «Іншого», що і відбувається в романі М. Турньє «П'ятниця, або Тихоокеанський лімб». Не зважаючи на те, що головним героєм твору М. Турньє все ж таки є Робінзон Крузо, велику увагу приділено саме П'ятниці, який у романі відіграє важливу роль у духовному становленні Робінзона, у його внутрішньому перетворенні. Крузо віднаходить себе як істинного, вільного дикуна, переймаючи образ мислення й дій людини іншої раси, на відміну від роману Д. Дефо, у якому Робінзон «підкорює» П'ятницю своїй волі й намагається цивілізувати його. У романі «Фо» Дж. М. Кутзее П'ятниця німий, а отже його версія подій, як і його «голос», не представлені в тексті. Крім цього, П'ятниця в романі «Фо» ані цивілізується під впливом Крузо або Сьюзен, ані сприяє поверненню білої людини до природного начала, він залишається не зрозумілим для європейської людини (ні Фо, ні Крузо, ні Сьюзен так і не змогли збагнути істинного «я» Іншого).

Х. Абуталєбі, Л. Хатчеон і О. О. Павлова вивчають роман «Фо» в межах історіографічної метапрози, основною характеристикою якої вважають переплетення фактуального і фікціонального та переосмислення історії з позиції людини ХХІ століття [128; 235; 239]. Проте, цей жанровий різновид не відображає специфіку роману Дж. М. Кутзее, адже поняття історіографічної метапрози досить розмите. Я. С. Гребенчук вписує твір «Фо» в рамки філологічного роману, критерієм для чого обирає порушену у тексті проблему «реальності й вигадки, правди життя й художньої правди, спілкування між людьми, причому не лише у словесному вираженні» [42, с. 3]. Таку жанрову дефініцію роману Дж. М. Кутзее можна вважати спірною: по-перше, згадані дослідницею ознаки перегукуються з основними рисами історіографічної метапрози, а не вказують на філологічність тексту; по-друге, відмінні риси філологічного роману в тексті «Фо» вона не виводить, концентруючись на вивченні текстів інших постмодерністських авторів; по-третє, основними

типологічними ознаками філологічного роману літературознавиця вважає героя-філолога, наявність різнорідних текстів у тканині роману, осмислення літературознавчих питань й пафос розслідування, пов'язаний із загадками літературного характеру [42, с. 5], що зовсім не притаманно роману Дж. М. Кутзее. Оскільки в романі «Фо» є образ художника (письменника Д. Дефо), який має написати роман, спираючись на розповідь головної героїні Сьюзен Бартон про перебування на острові Крузо, а сама героїня виступає автором-творцем історії, яку ми читаємо, роман Дж. М. Кутзее слід розглядати як жанровий різновид – роман про митця.

Сюжетно-композиційна будова роману «Фо», що притаманно роману про митця, має тричастинну структуру, яка складається з життєпису, творів художника і роздумів про мистецтво<sup>1</sup>. У романі Дж. М. Кутзее на перший план виходить саме твір митця, який стає основним предметом рефлексії та саморефлексії в тексті «Фо». На думку В. Б. Зусевої-Озкан, рефлексію у творі може здійснювати як «екстрадієгетичний наратор» (термін Ж. Женетта), так і персонаж, який виконує функції автора-творця тексту: «найголовніше тут – приналежність до стихії творчого процесу» [60, с. 33]. Абстрактним автором роману (перших трьох частин) виступає оповідач Сьюзен Бартон, яка і є головним «митцем» у тексті. У романі Дж. М. Кутзее також представлений життєпис героїні як творчий шлях художника, митецький акт як творчий процес: намагаючись зберегти правдиву історію про Крузо, Сьюзен сама береться за написання роману (роману, що ми читаємо). Роздуми про мистецтво, хоча і не є яскраво вираженими в романі «Фо», все ж таки присутні в тексті: це й міркування Сьюзен щодо творчого процесу, письменницького ремесла, і висловлювання містера Фо щодо письменництва та мистецтва загалом. Високий рівень інтертекстуальності, яскраво виражений комунікативний аспект, а саме образ реципієнта, сформований метатекстовими включеннями, уведений до тексту коментар написаного та своєрідна композиція, побудована за принципом

---

<sup>1</sup> Див. пункт 2.1.1.1. дис.

«замкнутості тексту на собі», свідчать про постмодерністську трансформацію роману про митця, а саме про його жанрову модифікацію «роман про роман».

Роман складається з чотирьох частин. У першій розповідається про перебування Сьюзен на острові Крузо та причини, що привели її на острів. Друга частина складається з листів та записів для містера Фо, у яких Сьюзен розповідає про своє перебування з П'ятницею в Англії. У третій частині роману описуються зустрічі героїні з містером Фо, під час яких вони обговорюють роман, який він має написати про острів Крузо. Кінцева – четверта – частина роману становить потік творчої свідомості, який належить невідомому нараторові (можливо, авторові-Кутзее). У плутанині цього потоку мерехтять образи з попередніх частин роману (образи Сьюзен, Фо, П'ятниці та образи острова, океану, домівки письменника тощо). Отже, можна припустити, що четверта частина, умовний фінал роману, є певною «заготовкою» роману, «породженою» у свідомості автора, з якої проростає весь твір. Подібно до «китайської коробочки», яка нескінченно поглиблюється, роман «Фо», як і належить роману про роман, починається там, де закінчується. Закінчивши читати останню частину роману, де розповідач занурюється у воду (в потоці якої йому видніються образи Сьюзен і П'ятниці), ми повертаємося до першої сторінки роману, де героїня-наратор «зісковзує у воду».

До постмодерністських ознак роману слід віднести й певні архітекстуальні вкраплення «чужих» жанрів (листів, щоденника, мемуарів), які слугують засобом встановлення в тексті характеристик, що відображає парадигматичні відношення декількох частин тексту з іншими прецедентними жанрами. Як у романі «Робінзон Крузо», так і в романі «Фо», в розповідь влітається жанр щоденника – фіктивного документу, яким начебто доводиться справжність мандрів. Жанровий взаємозв'язок тексту Дж. М. Кутзее існує і з текстом роману «Роксана» Д. Дефо, у якому мемуарна оповідь переплітається з авантюрним сюжетом твору. Перша частина роману «Фо» – історія Сьюзен Бартон про острів має мемуарну форму: оповідь від першої особи – очевидця подій, роздуми оповідача про те, що відбувається, погляд на себе, наче зі сторони тощо.

Оповідь у романі ведеться від першої особи, від головної героїні – Сьюзен Бартон, яка опинилась на острові в останній рік життя Робінзона Крузо. Після повернення до Англії вона намагається «закарбувати» його правдиву історію, для чого звертається до видатного письменника своєї епохи – містера Фо (справжнє прізвище Даніеля Дефо). Мимохідь головна героїня виступає автором тієї історії, з якою знайомиться читач: про перебування на острові Крузо, блукання з П'ятницею Англією, листування та зустрічі з містером Фо, котрий має написати історію про острів. Отже, у романі дієгетичний наратор – Сьюзен Бартон – привласнює собі авторство історії, яка викладається в трьох із чотирьох частин твору. Історія Сьюзен про острів відсилає до свого джерела – роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», «молитовника» Просвітництва. Уведення жіночого наративу до роману, у якому жіночий «голос» мав би бути другорядним або, навіть, відсутнім, створює начебто феміністичний дискурс твору, на що звертали увагу дослідники творчості Дж. М. Кутзее [272]. Однак, іронічна тональність, що супроводжує вчинки Сьюзен, дає змогу припустити, що автор іронізує над феміністичною літературою, адже банальні прийоми та звичні для жіночої літератури форми висловлювання пародіюються. Незалежність Сьюзен від чоловіка робить її повією; роман, який вона пише – за словами самої героїні – «<...> жалісне, плутане оповідання» [207, с. 47]; усі її намагання контролювати свою історію призводять до того, що вона втрачає віру в достеменність свого існування. Отже, можна констатувати, що в романі домінує іронічний модус оповіді, характерний для постмодерністських текстів. Іронія, як спосіб відсторонення автора, підкреслює його невизначену позицію до художнього світу, який він створює, а також до процесу власної творчості. Авторський голос у романі прихований за ненадійним наратором – голосом головної героїні, історія якої піддається сумніву.

На думку Ж. Женетта, наратив із текстом пов'язує паратекстуальність, тому слід виділити зв'язки наратора роману «Фо» з його основним паратекстом – назвою. Оригінальна назва твору Дж. М. Кутзее «Фое», перш за все, вказує на справжнє прізвище Даніеля Дефо й налаштовує читача на інтертекстуальне



прочитання твору Дж. М. Кутзее, відсилаючи до романів англійського письменника епохи Просвітництва. Слово «foe» в перекладі з англійської означає «ворог», «противник», «неприятель». Місіс Бартон можна розглядати як символічного антипода містера Фо, бо вона відстоює своє право контролювати історію, що має стати фавбулою нового роману Фо. Таким чином, паратекстуальна назва роману «Фо» має амбівалентну природу, оскільки наратив роману розпадається на, як мінімум, дві «ворожі» інстанції. Один голос належить Фо, інший, чужий – Сьюзен Бартон.

Наративна структура роману характеризується наявністю метарефлексії (термін В. Б. Зусевої-Озкан, уведений на позначення метаповідних прийомів, що вказують на свідоме формування тексту автором [60, с. 17-32]), яка є проявом саморефлексивного письма. Саморефлексивність у романі Дж. М. Кутзее «Фо» представлена у вигляді *метатексту*, що концентрує увагу на створенні тексту, коментуючи той самий твір, який ми читаємо, та у формі *інтертексту*, який відсилає до інших текстів. Окрім основного «сюжету героїв» (за Ю. М. Лотманом), у досліджуваному романі виокремлюється ціла метаописова структура, сформована рясними метатекстовими включеннями, яка і замикає весь твір на собі. Загалом, у романі «Фо» можна виділити чотири рівні, на яких відбувається саморефлексія твору: 1) рівень «роману героїв» – сюжет, пов'язаний із перебуванням Сьюзен Бартон на острові Крузо та її блукання в Лондоні, після повернення до Англії; 2) рівень метаповіді: рефлексія Сьюзен над особистою історією, яка включає точку зору містера Фо; 3) «рамковий текст» (за Ю. М. Лотманом (рос. мовою «рамочный текст»)) – рефлексія у вигляді «потoku творчої свідомості» автора наприкінці роману; 4) тексти Даніеля Дефо (інтертекст).

Однією з основних ознак метарефлексії тексту є комунікація наратора з уявним реципієнтом твору. Наприклад, Сьюзен наводить типові уявлення читача про безлюдний острів: «У читачів, які виростили на розповідях про пригоди, слова “безлюдний острів” відтворюють в уяві місце з м'яким піском, тінчастими деревами, де є струмки, які здатні вгамувати спрагу потерпілого від аварії

корабля <...>, де більш нічого не вимагається від нього, окрім як проводити дні у напівдрімоті, доки не припливе корабель, який забере його додому» [207, с. 7]. Сьюзен налаштовує читача на прочитання роману-подорожі, повного пригод та екзотичних світів. Однак, незабаром усі очікування читача руйнуються, адже острів Крузо являв собою «скелясту гору з пласкою вершиною й стрімкими урвищами з усіх сторін окрім однієї, що поросла похмурим чагарником, який ніколи не цвів і не змінював листів'я <...> дерева росли чахлі, зігнуті від вітру, а їхні покривлені стовбури рідко були ширші за мою (Сьюзен – примітка наша, М. П.) руку» [207, с. 7, 16]). Сьюзен продовжує спростовувати штампи читацької свідомості: замість Крузо-колонізатора, який підпорядкував собі острів, перед читачем постає підстаркуватий Крузо, що виконує одноманітну працю й постійно плутається у своїх спогадах. Загалом, усі провідні концепти доби Просвітництва підриваються: віра в безмежність й всесильність розумових здібностей європейської людини в романі «Фо» заміщується постмодерністською настановою про ненадійність пам'яті, відносність істини; а діяльність колонізаторів (підкорення нових земель, запровадження своєї мови та релігії на колонізованих територіях) перетворюється на абсурдну працю Крузо. Завдяки такій тенденції конвенціональний сюжет (виживання Крузо на безлюдному острові) переосмислюється, «переосвоюється», набуваючи нового концептуального значення. Така тенденція є характерною ознакою метапрози. Наприклад, П. Во зауважує, що «відкидання» конвенціонального сюжету може супроводжуватись й іншими прийомами: коментуванням написаного; відмовою від спроби втілити реальність; руйнуванням оповідних умовностей із метою показати «реальність» як сумнівний концепт [286, с. 28-34].

У творі Дж. М. Кутзее, вступаючи в діалог із читачем, оповідач начебто залучає його до створення сюжету, однак, потім монополізує текст, вважаючи себе повноправним власником історії про Крузо та його острів. Так, свою оповідь Сьюзен супроводжує ремарками: «Я вже розповіла вам, як <...>; тепер дозвольте розповісти <...>; <...>дозвольте мені повернутись до моєї розповіді; вірогідно, ви запитаєте<...>; я б могла розповісти більше про наше життя <...>; я маю

розповісти про смерть Крузо <...>» [207]. Подібні включення не лише формують образ читача, але й уможливають вступити в діалог із ним. Оповідач запитує, попереджає та не дає забути читачеві, що перед ним – літературний твір, створений автором. Наявність таких ремарок у тексті підкреслює процес написання художнього твору і його «сконструйованість».

У другій частині роману, що включає щоденник та листи Сьюзен, коментар наратора спрямований як на першу частину роману – історію про острів, так і на самі листи та щоденникові записи. Свою оповідь Сьюзен оцінює як «сумну і плутану історію» [207, с. 47]), а у своїх нотатках для містера Фо вона коментує попередні відмітки й ставить питання, які начебто ставив їй Фо, та які могли б виникнути в обізнаного читача, знайомого з романом Д. Дефо (чому Крузо не дістав з уламків корабля знаряддя праці та мушкета, котрий би міг захистити його від людоджерів, або, чому він не побудував човен, щоб спробувати врятуватись з острова? [207, с. 160]). Однак однозначної відповіді Сьюзен не дає, а знову підкреслює, що вона «записала лише те, що бачила» [207, с. 54]. У такий спосіб оповідач створює ілюзію достеменності, відтворюючи реальні події. Історія, яку ми читаємо, не є об'єктивною, адже вона обмежена точкою зору наратора.

Роман Дж. М. Кутзее насичений метатекстовими включеннями (текст про текст, текст про написання тексту). У творі існують постійні повтори, які можна вважати метатекстом, адже завдяки їм «актуалізується ситуація створення цього тексту» [179, с.4]. Так Сьюзен увесь час повторює початок своєї історії, розповідаючи її Крузо, а згодом і містеру Фо, щоб окреслити своє місце в оповіді, як єдиної її власниці: «Зрештою я не в силах була гребти. Руки мої були вкриті пухирями, спина пекла, тіло знемагало від болю <...> я зісковзнула за борт» [207, с. 5, 11, 133]. Такі ж повтори вказують на свідоме формування тексту Сьюзен, яка виконує функцію автора-творця: «я описую темні сходи, порожню кімнату, завішений альков <...>, я переказую ваші слова і мої» [207, с. 133]. Такими ж словами починається третя частина роману: «Злиденні темні сходи. Мій стук наче в порожнечу» [207, с. 113]. Такі метатекстуальні елементи

підкреслюють саме моделювальну природу тексту, концентруючи увагу на його створенні.

Роман мерехтить роздумами з приводу процесу творчості, письменницького ремесла, які можна вважати «теоретизуванням про літературу» – одним із проявів літературної саморефлексії (за О. Ю. Анцифоровою): «<...> письменництво, без сумніву, один із найкращих способів проведення часу» [207, с. 63]; «письменництво виявляється повільною справою» [207, с. 88]; «оповідач <...> має передбачити, які епізоди розповіді мають виявитись повнокровними, визначити їхній таємний зміст і сплести воєдино <...>» [207, с. 88-89]; «таким чином створюється книга: втрата, пошуки, знахідка; початок, середина, кінець» [207, с. 117]. Подібні включення виконують функцію «моделювання моделювання», підкреслюючи певну «штучність», «створеність» роману, що «встановлює між автором і читачем правила гри в літературу» [59, с.30].

Протягом усього тексту «Фо» можна простежити гру протиставленнями й зближеннями реальності (життя) і мистецтва (роману), як і належить роману про роман [59, с. 37]. «Настане коли-небудь такий день, коли ми зможемо написати розповідь без цих дивовижних подій <...> Те, що ми приймаємо в житті, здається неприйнятним в історії» – зауважує Сьюзен [207, с. 67]. Проте, в цьому ж листі до містера Фо трохи раніше, вона пише: «Чи дивує вас, як це дивує мене, ця відповідність між речами, якими вони є, і картинами про них, які малюються в нас у голові?» [207, с. 65]. У рамках системи персонажів ця гра відображається в зіставленні життєвості (справжності) і літературності (штучності).

У центрі роману – історія про острів Крузо, яку Сьюзен намагається не лише зберегти та контролювати, але з її допомогою підтвердити своє існування. Сьюзен відмовляє містеру Фо «вставити в середину (розповіді – примітка наша, М. П.) піратів та людоджерів», адже їй «здається це неприпустимим, тому що це не відповідає істині» [207, с. 121]. Також вона відкидає спроби містера Фо звести «розповідь про острів до епізоду про жінку, що шукає зниклу

дочку» [207, с. 121], уважаючи розповідь про своє перебування на острові повноправною закінченою історією.

Проте містер Фо намагається переконати Сьюзен, що її історія починається ще в Лондоні, коли вона відправляється на пошуки своєї дочки в Баїя. Згодом, втративши надію знайти її там, Сьюзен покидає Баїя й через учинений бунт на судні опиняється на острові. З острова її рятує корабель і доставляє до Англії, де вже дочка знаходить свою матір. Далі Фо підсумовує: «таким чином, історія розпадається на п'ять частин <...> Саме так створюється книга: втрата, пошуки, знахідка <...>» [207, с. 117]), а новизну цій «книзі» забезпечує епізод про острів та зміна ролей матері та дочки, коли мати припиняє пошуки доньки, а на пошуки відправляється дочка. Перш за все, цей уривок є метатекстуальним і ніби «замикає» текст на собі, коментуючи сюжет роману, який ми читаємо. По-друге, указана фабула в епізоді є рецептивною й відсилає читача до роману Д. Дефо «Роксана». У романі Дж. М. Кутзее дочку місіс Бартон звать Сьюзен, а її служницю – Емі, власне, їхні імена і відсилають до роману Д. Дефо «Роксана». Завдяки таким інтертекстуальним елементам, як цитатні персонажі (Емі та дочка-Сьюзен), й відбувається предикація тексту Д. Дефо в романі «Фо» Дж. М. Кутзее. Такий інтертекст у романі утворює «подвійне моделювання» всередині тексту, яке є не лише проявом саморефлексивності, а й стає «генератором» самої історії Сьюзен. Саме інтертекст і художня реальність твору Дж. М. Кутзее нав'язують Сьюзен присутність її дочки і в житті, і в історії, що розповідає Сьюзен. Сама ж місіс Бартон не збиралась розповідати про все це: «я думала, що зможу розповісти вам історію про острів і <...> повернутися до свого колишнього життя» [207, с. 133]. Так само, як містер Фо не бажає «відображати у творі реальність», яку описує Сьюзен, так і Сьюзен відмовляється від зображення «своєї реальності» (життя до острова, пошуки дочки) в тексті. Таким чином, ідеальна романна форма (про яку говорить містер Фо), що вводиться до розповіді як метатекстовий елемент, «оголює» розбіжність реального сюжету «Фо» з очікуваним (який збирається написати Сьюзен). Виникає ефект

«неструктурності», який, за Ю. М. Лотманом, досягається «через межове ускладнення організації тексту» [108, с. 445].

Контроль Сьюзен над своєю історією стає уявним, героїня відкрито заявляє під кінець роману: «<...> зараз усе моє життя переростає в історію, у якій уже нічого не залишається мого» [207, с. 133]. Так межі між текстом і життям Сьюзен взаємопроникають: життя «перетікає» в текст, а текст, який засвідчує правдивість життя Сьюзен, нав'язує їй свої правила організації художнього світу. Ситуація з дочкою примушує героїню замислитись над своїм авторством: «коли я писала ті листи, які ви ніколи не читали, і які не були відправлені, які навіть не були написані, я продовжувала вірити у своє авторство» [207, с. 133], а тепер Сьюзен задається питанням: «Хто говорить мною?» [207, с. 133]. Це питання пов'язане з постструктуралістською концепцією «смерті автора», згідно з якою у творі говорить не автор, а мова, тому читач чує голос не автора, а тексту, організованого згідно з правилами культурного коду свого часу і своєї культури [66, с. 70]. За словами французького філософа ХХ століття Ж. Дерріда, письмо становить дещо непідвладне людям, дещо більш могутнє, ніж той, хто пише: «письмо є, перш за все, і завжди дещо таке, чому слід підкоритись» [216, с. 29]. Ж. Дерріда вводить гіпотезу про існування «прото-письма», що є чимось на зразок «письма взагалі», яке передує усному мовленню і мисленню, й одночасно присутнє в них у прихованій формі. «Прото-письмо» в такому випадку наближається до статусу буття. Воно лежить в основі всіх конкретних видів письма та всіх інших форм вираження. «Письмо», яке є первинним, колись поступилося своїм місцем усному мовленню й логосу. Історія філософії та культури постає як історія репресії, придушення, витіснення, вилучення й приниження «письма». У такому процесі «письмо» все більше ставало чимось вторинним і похідним, зводилося до якоїсь допоміжної техніки. Ж. Дерріда ставить завдання відновити порушену справедливість, показати, що «письмо» володіє не меншим творчим потенціалом, ніж голос і логос [47, с. 24-26].

Саме така ідея «всемогутності» й «первинності» письма реалізується в четвертій частині роману «Фо», яку ми розглядаємо як «рамковий текст»,

точніше, як один із можливих компонентів тексту – післямову. Ю. М. Лотман наголошує, що такий текст варто розглядати як пряме звернення автора до читача, як метатекст, що підкреслює умовність мистецтва. Так, в останній частині роману неперсоніфікований наратор, якого ми ототожнюємо з Дж. М. Кутзее, рухається тими ж «темними злидними сходами» [207, с. 153] (якими блукала нараторка Сьюзен) й опиняється в кімнаті містера Фо, де на столі знаходить рукопис Сьюзен. Цей рукопис починається тими ж словами, що й роман «зрештою я не могла більше гребти» [207, с. 155]. Після цих слів оповідач «робить вдих» і «з ледве чутним сплеском зісковзує за борт» [207, с. 155]). Можна припустити, що так відтворюється потік свідомості автора-Кутзее, який не контролює процес творчості, а записує голос тексту, наче скриптор. Так текст у романі «Фо» має творчий потенціал і «диктує» свої правила створення художнього світу, фікціональної реальності.

Останню частину роману можна розглядати і як певний метатекст до свого передтексту – перших трьох частин. Адже в цій частині «об'єктом зображення стає саме літературне зображення», до того ж абстрактне й «вивернуте навиворіт». Крізь потік свідомості постає нерозбірлива картина: спочатку оповідач наштовхується на майже безтілесну фігуру на сходах (вгадується образ дочки Сьюзен, адже тіло нагадує «фігуру жінки або дівчини»), у кімнаті на ліжку – двоє (певно, Сьюзен і Фо), чії тіла можуть розпастися від одного дотику, а за занавіскою – П'ятниця, чия шкіра тепла, м'яка, а замість дихання з його «вуст вириваються звуки острова» [207, с. 154]. Далі пробіл у тексті і, наче знову, починається четверта частина: оповідач уходить у дім із написом «Даніель Дефо, письменник», у кімнаті на ліжку – пара, П'ятниця – у закутку, на столі – рукопис місіс Бартон. Після прочитання перших рядків, оповідач зісковзує у воду, подібно до того як на початку роману Сьюзен була «не в змозі гребти» і «зісковзує у воду». Образ занурення у воду є втіленням ідеї поглинання текстом автора, яка характерна не лише для останньої частини, а є провідною для всього роману. Сьюзен, яка так намагалась підтвердити правдивість свого існування за

допомогою тексту, втрачає владу над ним, і все її життя «перетікає» в текст, «у якому їй нічого не належить».

Таким чином, роман «Фо» Дж. М. Кутзее є однією з постмодерністських модифікацій роману про митця, а саме романом про роман, структура якого характеризується наявністю двох планів: розгортання подій і коментування написаного. З-поміж тричастинної сюжетно-композиційної структури роману «Фо» на перший план виходить твір мистецтва, який стає основним предметом рефлексії й саморефлексії. Функцію автора-творця (митця) в романі виконує оповідачка – головна героїня – Сьюзен Бартон, якій належить авторство трьох із чотирьох частин твору. Остання частина являє собою певну «заготовку» роману, із якої проростає весь твір, завдяки чому текст ніби «замикається на собі». Наративна структура роману Дж. М. Кутзее характеризується наявністю метарефлексії, яка є проявом саморефлексивності й виявляється у творі у вигляді метатексту. Завдяки метатекстуальним включенням у романі «Фо» виникає метарівень, певна (над)структура, що підкреслює моделювальну природу тексту, його штучність та літературність.

#### *4.1.2. Симулякральність образу митця та дискурсивність інтертекстуальних персонажів.*

Жанрова своєрідність роману про митця передбачає звернення пильної уваги до образу митця, який у цьому творі набуває постмодерністських рис. У романі «Фо» образ Сьюзен Бартон дуже нагадує симулякр, псевдообраз, який виникає внаслідок подвоєнь і безкінечних відображень самого митця в інших персонажах. Більшість персонажів у романі Дж. М. Кутзее мають інтертекстуальну природу, а їхнім текстом-джерелом виявляються романи Д. Дефо.

У кожній із трьох частин роману на перший план висуваються взаємовідносини пари персонажів: у першій частині – Сьюзен і Крузо, у другій – Сьюзен і П'ятниці, у третій – Сьюзен і містера Фо. Найголовнішим у житті для Сьюзен стає історія (story), яку вона разом із цими трьома чоловіками має розповісти. Вона вважає, що правдива історія про життя на острові має



підтвердити її існування, але Крузо і П'ятниця зовсім не бажають залишати після себе жодних слідів. У першій частині Сьюзен засуджує Крузо за те, що він не веде щоденник, не робить зарубки, які б могли стати свідченням його життя на острові: «Чи не будеш ти жалкувати про те, що не зміг взяти із собою якісь записи про свої роки після аварії корабля <...> невже не бажаєш, щоб залишилась якась пам'ятна записка, так щоб наступні мандрівники, які висадяться тут <...> могли прочитати й дізнатися про нас <...>» [207, с. 17]. Крузо не вважає записи й щоденники такими важливими: «Я залишу після себе тераси й стіни <...> цього буде достатньо» [207, с. 18], після чого знову «занурюється в мовчання» [207, с. 18].

У другій частині роману Сьюзен переймається відсутністю мовлення в П'ятниці, який не може висловлюватися, розповісти свою історію, а розповіді Крузо про минуле свого раба суперечливі: упродовж усього роману питання відсутності язика П'ятниці залишається таємницею, так само як і його поява на острові (врятувався він разом із Крузо з корабля чи був знайдений ним на острові). Сьюзен розмірковує над мовчанням П'ятниці: «Розповісти свою історію й змовчати про язик П'ятниці – не краще ніж виставити на продаж книгу, спокійно залишивши її сторінки порожніми» [207, с. 67]. Вона малює картини насильства над людиною, провокуючи відповідь П'ятниці, який байдуже ігнорує їх. Єдина мова, якою він володіє – це музика, мелодія, яку він постійно наспівує, але це так дратує Сьюзен. З огляду на те, що П'ятниця не може сам розповісти свою історію, Сьюзен покладає цю місію на себе як на автора роману. Власне, у самому кінці твору містер Фо доручає їй завдання навчити П'ятницю писати, щоб той зміг хоч колись розповісти свою версію історії про острів. Роман Сьюзен завершується тим, що П'ятниця пише букву «о», а завтра має навчитись писати «а».

Головною особливістю персонажів роману є те, що кожен із них становить собою певний дискурс: Крузо – просвітницький, П'ятниця – постколоніальний, Сьюзен – феміністичний, через що історія, яку намагається писати головна героїня, постійно «розвалюється». Сьюзен намагається втиснути Крузо й

П'ятницю в рамки авторського свавілля, з чого вони вириваються через конфлікт між кодами культури. Саме тому Фо намагається переробити цю історію, підкоривши її єдиному дискурсу (певно що просвітницькому, з огляду на роман «Робінзон Крузо»). Для Сьюзен важливо закарбувати історію про Крузо та його острів у незмінному вигляді, для Фо – щоб книга була цікавою для читача. Так, у романі відображаються протиріччя між правдою і вигадкою, між життям і мистецтвом, які становлять основу конфлікту роману про митця.

Діалектичні відносини між мистецтвом та реальністю є центральною проблемою роману про митця, а особливо роману про роман, у якому герой «напружено прагне до відшукування себе» [59, с. 17]. Між цими двома полюсами й відбуваються пошуки героєм самого себе. Сьюзен вважає, що зможе «знайти себе» саме в мистецтві, і за цим звертається до містера Фо, щоб той написав роман на основі її історії: «Поверніть мені мою сутність, містер Фо, це моє прохання. Хоча моя історія є правдою, вона не передає сутності цієї правди <...> щоб передати правду у всій її повноті, ви повинні мати спокій і зручний стілець <...> далі вміння бачити морські хвилі, коли перед очима поля <...> і слова на кінчиках ваших пальців» [207, с. 51-52]. Оскільки ж містер Фо відмовляється записати її розповідь в незміненому вигляді, бо вона нецікава для читача без авантюри, Сьюзен починає писати сама, щоб підтвердити своє існування: «я представилася вам словами, які, я знаю, були мої <...> коли я писала <...> я думала, я була сама собою <...>» [207, с. 133]. Сьюзен настільки намагається відшукати саму себе у процесі написання, знайти сутність своєї екзистенції в письмі, що в підсумку все її «життя переростає в розповідь (story)» [207, с. 133].

Порушене екзистенціалізмом питання про буття людини (людську екзистенцію) в романі Дж. М. Кутзее переходить у питання про спосіб існування. Оскільки Сьюзен не влаштовують доповнення містера Фо, які спотворюють її історію, вона починає писати роман про себе і Крузо власноруч, і пише його паралельно із подіями у власному житті. Тому проблема існування, поставлена Сьюзен, вирішується в контексті постмодернізму: прагнення знайти екзистенцію в тексті призводить до того, що «буття» Сьюзен переростає в книгу, поза межами

якої вона не існує. Сама ж Сьюзен наприкінці роману вагається щодо справжності свого існування: «Хто говорить мною? Чи я також фантом?» [207, с. 133]. Так, у романі акцент робиться на проблемі буття автора, його існування ще до акту творіння. Р. Барт стверджував, що постмодерністський художник (автор) народжується й живе одночасно з текстом: «<...> у нього немає ніякого буття до і поза межами письма, він аж ніяк не той суб'єкт, по відношенню до якого його книга була б предикатом; залишається тільки один час – час мовного акту, і будь-який текст вічно пишеться тут і зараз» [12, с. 387]. Намагаючись зберегти правдивість свого життя, Сьюзен пише роман, який би мав затвердити її існування. Однак, під кінець роману Сьюзен втрачає владу над своєю розповіддю, власне кажучи, як і над своїм життям, що «переростає в якусь розповідь, у якій їй вже нічого не належить» [207, с. 133]. Таким чином, Сьюзен, немовби бере гору в боротьбі за розповідь, адже вона пише роман так, як бажає, але опиняється в пастці – симулякрі свого життя.

Літературознавиця Г. С. Стовба, спираючись на праці Ж. Делеза, Ф. Гваттарі, Ж. Бодрійяра й Ж. Дерріда, описала моделі й дослідила умови можливості виникнення симулякру, який з'являється в результаті роздвоєння й подвоєння реальності [150, с. 72]. Для кращого розуміння умов виникнення симулякру дослідниця наводить приклад із праці Ж. Дерріда – відображення Нарциса у водах джерела: «Гра відображень, у якій неможливо вловити, де відображення, а де відображуване. “Є речі, є поверхня води, є відображення на воді, безкінечні відсилання одного до іншого, а самого джерела більше не існує. Немає звичайного (першо)початку. Адже все відображене виявляється роздвоєним уже в самому собі, а не лише у своєму образі. На початку відображення лежить відмінність” <...> джерело виявляється аналогом самої реальності, яка криється за усіма відображеннями й роздвоєннями. Ця реальність або наявність є нічим іншим, як системою дзеркальності» [150, с. 71].

У романі «Фо» ми не бачимо реальності, а зіштовхуємось із різними її копіями, відображеннями: 1) з розповіддю Сьюзен про острів Крузо, яку ми читаємо; 2) із твором Фо (Д. Дефо «Робінзон Крузо»); 3) і з самим романом, який

також розповідає про створення копій (роман Сьюзен, роман містера Фо). Спираючись на думку Ж. Дерріда, що в безкінечних відображеннях (роздвоєннях) неможливо вловити істинну реальність, в романі Дж. М. Кутзее важко навіть встановити точку відліку роздвоєнь (відображень). Дж. М. Кутзее, наче дає нам передісторію написання роману «Робінзон Крузо», однак ця передісторія подана крізь оповідь Сьюзен і вже викривляється її точкою зору. Також ми бачимо викривлену правду (історію) в романі Д. Дефо і в результаті перед читачем постає ряд відображень у відображеннях, а дійсної реальності, яка стоїть за ними, читач не може розгледіти.

Найбільш яскравим цитатним персонажем у романі «Фо» є Крузо. Саме ім'я персонажа (в романі Дж. М. Кутзее «Cruso» пишеться без кінцевої «е», на відміну від імені героя роману «Робінзон Крузо») та його перебування на острові відсилають до твору Д. Дефо, у якому розповідається про життя на безлюдному острові моряка – Робінзона Крузо. Звичайно, така схожість не могла не привернути уваги критиків, більшість із яких аналізували образ Крузо в постколоніальному дискурсі. Усі дослідники відзначають протилежність характеристик Крузо Дж. М. Кутзее і персонажа Д. Дефо: «Крузо в Дефо – архетиповий колоніст, у Кутзее – виснажений імперіаліст» – пише Д. Хед [237, с. 63]. У романі «Фо», хоча Крузо і є цитатним персонажем, проте його образ переосмислений із позиції автора-постмодерніста (а не лише постколоніаліста) і йому властиві зовсім інші характеристики – зневірений, старий, хворий, виконуючий абсурдну працю. В образі Крузо у творі Дж. М. Кутзее іронічно змальовано тип людини епохи Просвітництва, яка здатна підкорити собі дику силу природи, вибудувати будь-яку систему й ієрархію, на вершині якої стоїть біла людина з її безмежними розумовими здібностями. Щодо цього Д. Є. Тіян влучно помічає: «Робінзон Кутзее живе за природними законами, він перестає існувати як втілення просвітницького духу. Ми не можемо уявити Крузо Кутзее поза межами острова, тому що ідея торжества розуму більше не актуальна» [157, с. 42]. Життя Крузо поза простором острова неймовірно й з інших причин. Будуючи нікому не потрібні тераси, які ніколи не

будуть плодоносити (бо в Крузо Дж. М. Кутзее немає насіння), Крузо намагається знайти сутність свого існування, а позбавлений своєї праці, він втрачає і свою екзистенцію. За словами Сьюзен: «не маючи гідного предмета для своєї праці, він опустився до перетягування каміння, як мурахи носять назад-уперед піщинки піску, через відсутність кращого заняття» [207, с. 86]. Будівництво терас Крузо, які час від часу руйнуються при найменшому штормі й які він стійко продовжує облаштовувати, нагадують безнадійну працю Сізіфа, який постійно котить камінь угору. Саме над такою працею розмірковував французький екзистенціаліст А. Камю. Філософ уважав, що життя абсурдне, і слід «вписатись» у це абсурдне життя й примиритись із тим фактом, що ми живемо у світі без призначення. Абсурдна людина, за словами філософа, – це людина, яка «нічого не робить задля вічності й не заперечує цього <...> вона віддає перевагу своїй мужності і своїй здатності судження. Перше вчить її вести життя, що не підлягає оскарженню, задовольнятися тим, що є; друге дає їй уявлення про межі її життя. Упевнившись у скінченності своєї свободи, відсутності майбуття свого бунту й у тлінності свідомості, вона готова продовжити свої діяння в той час, який їй відведено життям. Тут її поле, місце її дій, звільнене від будь-якого суду, крім її власного» [74, с. 60]. Крузо, який перетягує каміння, стає «героєм абсурду», який відчуваючи себе піщинкою у Всесвіті, виконує свою маленьку роль, призначену ним самим: «Розчистка землі і таскання каменів – це досить мало, та все ж таки краще, ніж неробство <...> не кожна людина, яка є вигнанцем, є вигнанцем у серці» – зазначає Крузо [207, с. 33]. Очевидні ідеї екзистенціалізму в романі Дж. М. Кутзее трансформуються під впливом постмодерністського дискурсу: образ Крузо набуває рис механістичності та ляльковості. На думку І. А. Морозова, опертя на образ ляльки стає ємним і зручним механізмом символічного опису дійсності, виявляє найбільш яскраві характерні риси і, що найголовніше, роль людини у світі [121]. Механічна праця Крузо, за рахунок якої він намагається підтвердити своє буття й подолати свою «несамоцілісність», вводить мотив ляльковості, фальшивості; усі рухи Крузо виявляються лише подобою рухів реальної істоти, вони занадто

механічні, штучні. Важливо також відзначити, що будівництво терас, яке повинно було затвердити екзистенцію Крузо, стає оманною: справа Крузо не є сенсом його життя. Сам Крузо і його діяння будуть перевернуті Д. Дефо в романі «Робінзон Крузо», а справжність викинутого на безлюдний острів моряка буде втрачена Сьюзен у симулякральній історії. Отже, образ Крузо викривляється, як у романі Фо (Д. Дефо), де він втілює основні настанови доби Просвітництва, так і в романі Сьюзен, яка змальовує його як шукача власної екзистенції в будівництві терас. Обидві точки зору, так чи інакше, спотворюють дійсні інтенції Крузо, справжній Крузо читачеві не являється. Таким чином, образ Крузо в романі Дж. М. Кутзее стає симулякром, відпрацьованою копією, всередині якої, незважаючи на зовнішню схожість, закладено відмінність.

Не менш важливим у романі «Фо» є образ П'ятниці, в якому одразу можна побачити точкову цитату з роману Д. Дефо. Однак, у творі Дж. М. Кутзее образ раба є «мозаїчним» і, завдяки розповідям Крузо про його минуле (які часом суперечать одна одній), асоціюється також із образом Ксурі – темношкірого хлопчика-раба, якого Робінзон визволив із рабства корсарів. Крім того, образ П'ятниці теж набуває рис роздвоєності й нагадує симулякр. Опис зовнішності П'ятниці у романі «Фо» як людини негроїдної раси: «Чорношкірий з шапкою кучерявенького волосся <...> шкіра не чорна, але темно-сіра, суха, наче припорошена пилом» [207, с. 5] (на відміну від роману Д. Дефо, де П'ятниця скоріше – америнд<sup>1</sup>, який зусиллями Крузо говорить англійською та португальською) та відсутність можливості говорити (П'ятниця в Дж. М. Кутзее є без'язиким) становлять основу відмінності, закладеної всередину образу. Образ без'язикового П'ятниці уособлює образ «Іншого» (за Е. Саїдом), а його мовчання «служує вираженням нездатності “інших” бути зрозумілими» і позбавляє їх можливості «розповісти свою версію історії» [152, с. 60]. Завдяки мовчанню темношкірого раба до роману «Фо» вводиться соціально-політичний дискурс ПАР – «мовчання» корінного населення Африки в період політики расової

<sup>1</sup> «гарний хлопець <...> обличчя з м'яким і ніжним виразом європейця <...> волосся в нього було довге й чорне, але не кучеряве <...> колір шкіри не чорний, а смуглий» (Дефо Д. Життя й чудні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка, написані ним самим. Харків, 2004. С.184)

сегрегації, яке є результатом підкорення їх та позбавлення «язика» – рідної мови через нав'язування європейських мов. Дж. Пойнер вважає, що дискурсивна ситуація в романі реалізується саме через мовчання колонізованого: «Німота П'ятниці легко асоціюється з мовчанням корінного населення Південної Африки, яке було позбавлене права свободи й права голосу при вирішенні справ держави» [264, с. 93]. Але, на відміну від колонізованих африканських племен, П'ятниця зовсім не бажає шукати сенс свого існування, і тим більше за що-небудь боротись (за правдивість історії або свободу)<sup>1</sup>. Він задоволений і своїм становищем, і способом спілкування зі світом (музика або танок), а всі спроби Сьюзен дати йому свободу або виправдати його існування виглядають безглуздими. Образ П'ятниці викривлено і в романі «Робінзон Крузо», і в романі «Фо», тому, що біла людина не може зрозуміти істинну природу людини іншої раси й іншої культури, і тому інтерпретує образ «Іншого» згідно зі своїми інтенціями (чи то під впливом просвітницьких настанов, чи то під впливом постколоніальних і постмодерністських концепцій).

Після смерті Крузо без'язикий П'ятниця залишився під опікою Сьюзен, яка вважає себе рабом, що несе свій тягар – П'ятницю, якому вона прагне «повернути мову». Однак, містер Фо, як справжній рабовласник, відкриває її внутрішню суть господаря, яку вона так відкидала: «Ви вважаєте себе віслюком, а П'ятницю – наїзником, але будьте впевнені, якби П'ятниця повернув собі язик, він стверджував би протилежне. Ми засуджуємо варварство тих, хто його скалічив, але хіба в нас, його нових господарів, немає підстав бути потайки вдячними? Поки він залишається німим <...> ми можемо використовувати його на свій розсуд» [207, с. 148]. І дійсно, Сьюзен робить із П'ятниці пралу, садівника, переконуючи себе, що таким чином позбавляє його від неробства. Як результат, Сьюзен відмовляється відправити його до Африки, щоб там його не продали знов у рабство. Крім того, саме П'ятниця робить Сьюзен господарем: і раба, і своєї історії, оскільки він не може розповісти свою версію, він є підтвердженням її розповіді. Стосунки Сьюзен і П'ятниці діалектичні.

<sup>1</sup> На відміну від образів колонізованих у романі Дж. Ріс «Широке Саргасове Море».

В. Ф. Гегель виявив, що відносини раба і господаря набувають несподіваного сенсу: рабство показало, що воно є протилежним тому, чим воно хоче бути; господар більш залежний від раба, ніж раб від нього, бо господарем його робить наявність раба. Раб, у свою чергу, залежить від господаря, завдяки чому в його свідомості існує поняття своєї рабської долі, як факту, однак, крім цього факту, раб більше ні від чого не залежить, а, таким чином, раб стає найвільнішою людиною [40]. Отже, П'ятниця в романі «Фо» є симулякром, бо його образ викривлено і у творі Д. Дефо (як образ ідеального раба), і в розповіді Сьюзен, яка, одержима пошуками власної екзистенції, намагається виправдати існування кожного з героїв, яких включає до свого роману, спотворюючи їхнє справжнє єство. Сама Сьюзен підкреслює «штучність» образу П'ятниці, сконструйованість відповідно до своїх вподобань: «П'ятниця в моїй розповіді не більше ніж образ (або прообраз) <...>» [207, с. 142], підтверджуючи його невідповідність своєму прототипові.

Інтертекстуальна природа притаманна й іншим другорядним персонажам роману «Фо». Служниця Сьюзен Емі й дочка Сьюзен – Сьюзен є цитатними персонажами з роману Д. Дефо «Роксана». У романі Дж. М. Кутзее підкреслено нематеріальність цих героїв. Рідні Сьюзен люди нагадують радше привидів, а не живих людей: «Ця дитина, яка називає себе моїм ім'ям, привид, дійсно існуючий привид <...>, який із незрозумілих причин переслідує мене, і тягне за собою інших привидів» [207, с. 132]. Можливо, вони з'являються в романі Сьюзен через те, що історії про острів недостатньо, і вона має бути включена до більшої розповіді, як стверджував Фо. Так, Сьюзен раптово опиняється в реальності текстів Д. Дефо й спілкується з «паперовими» персонажами з його романів. А, може, сама Сьюзен веде за собою інтертекстуальних персонажів із романів письменника доби Просвітництва, оскільки сама є цитатою з його твору. Саме це оточення підкреслює її нереальність, штучність, симулякральність і ще більше стимулює її до пошуку власної екзистенції.

До речі, у четвертій частині твору, яка становить потік авторської свідомості, підкреслено симулякральність образів, що не існують поза межами роману



Сьюзен: фігури дівчини й жінки, тіла яких «не важчі за солом'яну ляльку», у ліжку – пара, чия шкіра суха наче папір, невидимий оповідач «накриває їх покривалом, затамовує подих, щоб вони не розпались на попіл», за альковом він знаходить П'ятницю, на дотик як деревинка [207, с. 153]. Фігури невагомi, майже непомітні, наче примари, які вважаються автору-митцю під час акту творчості.

Образ Сьюзен також має інтертекстуальну природу, текстами-донорами для якої стають декілька творів Д. Дефо. Її ім'я – Сьюзен Бартон – збігається з іменем головної героїні роману «Роксана» Д. Дефо. До того ж, у романі Дж. М. Кутзее існує значна кількість алюзій та цитацій, пов'язаних з образом Бартон, які вказують на претекст. Так, наприклад, на початку роману «Фо» Сьюзен розповідає, що вона є «<...> одинокою жінкою. Мій батько був французом, він утік до Англії від переслідувань у Фландрії» [207, с. 11]; її ж дочка Сьюзен, знайшовши свою матір у Лондоні, стверджує, що «батько її був пивоваром, що вона народилась у Дептфордi в травні 1702 року» [207, с. 75]. У романі Д. Дефо «Роксана» головна героїня разом із її батьками була змушена покинути Францію й переїхати до Англії, де її віддали заміж «за крупного лондонського пивовара» [49, с. 11], якому вона народила п'ятьох дітей, а старшу «дочку назвали її ім'ям» [49, с. 285]. А отже, поряд із точковими цитатами – іменами персонажів (головної героїні і її дочки), постають алюзії з «Роксани» у вигляді певних фактів із життя головної героїні роману Д. Дефо. Містер Фо розповідає Сьюзен історію про жінку, яка за примхами долі змушена була покинути своїх дітей і порушувати закон (красти, торгувати своїм тілом), щоб вижити. Сюжет оповідання відсилає до роману Д. Дефо «Радощі і прикрощі знаменитої Молл Флендерс», де йдеться про трагічну долю жінки-зłodійки, яка вела неналежний спосіб життя, а перед смертю висповідалась у своїх гріхах. Містер Фо у такий спосіб натякає, що її сумнівне минуле, про яке Сьюзен відмовляється розповідати, може бути історією Моллі. Таким чином, образ Сьюзен у романі Дж. М. Кутзее роздвоєний й має одразу два тексти-донори: роман «Роксана» і «Молл Флендерс». Так, у романі Дж. М. Кутзее створено гіпотетичні події, які б могли слугувати народженню

романів Д. Дефо. А Сьюзен та події її життя стають джерелом для романів англійського письменника.

Містер Фо – образ, прототипом якого став англійський письменник Д. Дефо, – у творі Дж. М. Кутзее є єдиним персонажем, який наділений «голосом», здатним протистояти Сьюзен. Між ними точиться боротьба за контроль над історією про острів у творі Дж. М. Кутзее – голос жінки проти голосу чоловіка. На думку Дж. Пойнер, у цьому протистоянні голосів перемагає Сьюзен, вона зберігає своє «батьківське» право, щоб контролювати розповідь, і символічно демонструє свою владу, оволодівши містером Фо, чим «знижує його до “жіночої” покірності» [264, с. 95]. На думку Дж. Снід, Сьюзен бореться за право контролювати історію про острів, адже відчуває, що «вона втрачає своє місце в романі Фо, не помічаючи, як одночасно втрачає своє життя» [272, с. 5]. Погоджуємося з думкою дослідниці, що Сьюзен, здогадуючись про виключення себе з роману Фо, починає писати роман, який ми читаємо, щоб підтвердити своє існування. Проте, героїня не стільки втрачає своє життя, скільки її існування переходить до іншої площини – до тексту, в якому авторка-творець роману відводить місце й містерові Фо. Таким чином, Фо й Сьюзен як два митці змагаються за істину й контроль над історією. Кожен із них створює симулякр Іншого у своїх романах.

Загалом, образ містера Фо в романі досить знижений: старий, неохайно вдягнений; письменник нічого не пише, а тільки просторікує про мистецтво й творчий процес. Власне, Сьюзен теж нагадує жебрачку: на острові вона ходить в одній лиш подертій спідничці, а в Англії в темному сурдуті, відданому їй капітаном, і в сандалях із мавпячих шкір. Не кажучи вже про спосіб життя, який обидва художники змушені вести: Фо переховується від кредиторів темними кутками віддалених районів Лондона, Сьюзен майже злидарює, перебиваючись винайманими кімнатами, а іноді проводить ночі під відкритим небом. Вони навіть утворюють пару двійників у романі. Містер Фо, розмірковуючи над творчим процесом, сприяє зародженню певних ідей, які Сьюзен як автор-творець втілить у своєму романі. Їх суперництво доходить до того, що вони змагаються за

роль музи одне для одного. Сьюзен приходиться до Фо вночі і, вступаючи з ним у близькість, порівнює себе з музою: «Коли Муза робить візит, це завжди важка дорога <...> вона повинна робити що завгодно, що в її силах, щоб породити свій плід» [207, с. 140]. Проте, роман «Робінзон Крузо» у творі лише домислюється, натомість, перед читачем – роман Сьюзен, на створення якого її надихнув містер Фо, а отже роль музи належить саме йому. Фо називає себе старою хвойдою, яка «має займатись своїм ремеслом лише в темряві» [207, с. 151]. Але з огляду на те, що Сьюзен торгує своєю історією, а згодом і тілом, за дах над головою та їжу, то саме вона асоціюється з повією. Схожість між Фо і Сьюзен увиразнена і їх ставленням до письменництва: «ви і я знаємо <...> яким хаотичним є письменницьке ремесло» [207, с. 135] – заявляє містер Фо, чим підкреслює приналежність Сьюзен до стихії творчості.

У свідомості Сьюзен образи Фо і Крузо зливаються. Вона помічає їхню подібну манеру триматися з жінкою, вічну впертість. Але несвідомо Сьюзен проводить ще одну паралель. Творчість містера Фо вона уявляє у вигляді важкого каменя, який письменник намагається зрушити з місця, а історія про острів, записана ним, здається їй мертвонародженою. Таким чином, творчий процес Фо нагадує абсурдну працю Крузо – перетягування каменів для будівництва терас, які не будуть плодоносити. Для Сьюзен таке зіставлення стає черговим поштовхом для написання власного роману, оскільки письменство Фо за аналогією із заняттям Крузо залишається безплідним.

Отже, основним митцем у романі «Фо» є Сьюзен Бартон, оскільки вона є автором-творцем роману, що ми читаємо. Намагаючись знайти саму себе, затвердити свою екзистенцію, бодай у романі, Сьюзен опиняється в пастці – симулякрі свого життя, поза межами якого вона та всі інші герої не існують. Більшість персонажів мають інтертекстуальну природу й становлять ряд симулякрів, які відображені в симулякрі життя головної героїні – романі Сьюзен Бартон. Таким чином, головний для роману про митця мотив творіння – процес написання роману, який ми читаємо, об'єднує усіх персонажів у єдину систему, підкреслюючи їх інтертекстуальну й симулякральну природу.

#### 4.1.3. Хронологія і система мотивів у романі «Фо».

У романі Дж. М. Кутзее можна виокремити три форми простору (простір героя, його творчості й культури взагалі) і три форми часу відповідно: зовнішній час – час, у який живуть і діють герої (приблизно кінець XVII ст.), внутрішній час – психологічний час героя, обидві форми включаються в третю – час вічності – час творіння, оскільки весь твір – це роман про написання роману. Саме така тричастинна структура часопростору притаманна роману про митця<sup>1</sup>.

Така хронологічна структура дозволяє вирізнити й три сфери художнього світу «Фо»: 1) розгортання подій; 2) дискурс творчості (письменництва, тексту, коментування написаного); 3) світ «навиворіт» (четверта частина) – світ потоку творчої свідомості, з якого «проростають» перші два. У російському перекладі роману в останній частині оповідь ведеться з точки зору Сьюзен, на що вказує дієслівна флексія «-а», і сприймається як сон героїні (як зазначає дослідник Д. Є. Тіян [157]). Проте, в оригіналі таке припущення не можливе, адже, по-перше, в англійській мові дієслова третьої особи не виражають категорії роду; по-друге, оповідач, блукаючи трюмом затонулого корабля, натикається на тіло Сьюзен.

У світі розгортання подій («світ героїв») можна виділити два основні топоси: острів Крузо і острів Британія (Англія). В. М. Топоров зауважував, що характеристики топосів одночасно залежать від емоційно-психічного стану героя та символічно вказують на його психологічний стан [164, с. 234]. Слід пам'ятати, що будь-який топос (локус) сформовано за рахунок наявності в тексті певних семантичних однорідностей – ізотопів, – які в сукупності дають цілісне уявлення про нього. Так, острів Крузо розкривають такі ізотопи, як природа (флора і фауна), запахи, кольори, звуки: «Скеляста гора над морем зі всіх сторін, окрім однієї, на якій росте похмурий чагарник, що ніколи не цвів і не змінював листов'я. Неподалік від берега в морі виднілись купи коричневих викинутих хвилями на море водоростей, які випускали сморід і роїлись роями великих піщаних бліх» [207, с. 7]; острів був наповнений криками мавп і птахів,

<sup>1</sup> Див. пункт 2.1.1.1. дисертації

екскрементами яких були вкриті скелі, й неможливо було сховатись від вітру, який обдував з усіх сторін. Час, проведений на острові, Сьюзен оцінює як «найтемніший час <...> час відчаю і летаргії» [207, с. 35]. Героїня сприймає острів як ворожий і чужий простір, на якому не має навіть гідного заняття через брак інструментів і відсутність природніх умов для землеробства, і мріє про порятунок із нього: «<...> в Англії життя набагато краще, ніж на острові» [207, с. 41]. Потайки Сьюзен знаходить собі затишний куточок, де вона може сховатися від вітру і спокійно виглядати рятівний корабель, адже спасіння, як виявляється, необхідне лише їй: «я знайшла ущелину в скелях, звідки можу дивитися на море <...> з часом я стала думати про це місце, як про свою власну схованку, єдине місце, що належить мені на острові, котрий належить іншому» [207, с. 26]. Через півтора року таки з'являється корабель, який завдяки щасливому випадку прямує до Англії, і забирає Сьюзен, Крузо, охопленого черговим нападом лихоманки, і П'ятницю. На борту судна Крузо вмирає, не стільки від лихоманки, яку неодноразово поборовав на острові, скільки від «туги, відчайдушної туги», адже «з кожним днем він віддалявся від свого королівства<...>» [207, с. 43]. Вирваний зі свого світу і розміщений у світі йому чужому й ворожому, Крузо помирає.

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

за вашим бюро (<...> зараз я за тим самим бюро <...>), дістала чистий аркуш паперу, умочила перо в чорнило – ваше перо, ваше чорнило, я знаю, але якимсь чином, коли я пишу цим пером, воно стає моїм, точно виростає з моєї руки; я написала зверху: «Жінка, потерпіла від аварії корабля. Правда розповідь <...>» [207, с. 66-67] – зізнається в одному з листів до містера Фо Сьюзен. Можна припустити, що, перебуваючи у будинку письменника, узявши його перо, Сьюзен відчуває, як стихія творчості наповнює її, завдяки чому їй тепер так легко даються рядки. Раптово Сьюзен вирішує відправити П'ятницю до його рідної Африки, для чого вони вирушають у дорогу до Бристоля. Шлях англійськими дорогами для двох бідних подорожніх стає випробуванням: вони змушені ховатися в кущах і мокнути під дощем, а для прожитку – продавати книги, взяті з бібліотеки Фо. Останній притулок Сьюзен і П'ятниці – це кімната містера Фо, скромний захисток, залитий сонцем, де письменник ховається від кредиторів. Саме тут за письмовим столом, на аркушах містера Фо, П'ятниця починає писати букву «о». Таким чином, локуси, які належать письменнику, та його творче знаряддя пробуджують писемний потенціал кожного, навіть без'язикового П'ятниці. Можна припустити, що в такий спосіб метафорично зображена місія письменника, який у своїх творах може наділити мовою будь-кого: чи то жінок, голос яких майже не звучав у літературі XVII ст., чи то німого раба, позбавленого можливості говорити.

Постійні подорожі героїні дозволяють вирізнити хронотоп дороги. На думку М. М. Бахтіна, дорога – це «місце, де панують випадкові зустрічі», де можуть перетинатися просторові й часові шляхи всіляких людей (представників усіх станів, віросповідань, національностей, різного віку); це «точка зав'язування і місце здійснення подій. Тут час ніби вливається в простір і тече по ньому (утворюючи дорогу), звідси й така багата метафоризація шляху-дороги: “життєвий шлях”, “вступити на нову дорогу”» [16, с. 392]. Метафоризація дороги, за М. М. Бахтіним, різноманітна й багатопланова, але основний її стрижень – плин часу. Але в романі «Фо» час ідентифікувати дуже складно. Час – невизначений (читачеві важко зрозуміти пору року), позбавлений історичності

(ми лише здогадуємося про епоху завдяки наявності історичної особистості – містера Фо), він лише маркований такими лексемами, як «наступного дня», «пізніше того дня», «одного разу вранці» тощо.

На своєму життєвому шляху Сьюзен зустрічає Крузо й П'ятницю, історію про яких мріє втілити в романі; майже випадково вона зустрічає містера Фо в Англії, видатного письменника свого часу, ласого до розповідей про усілякі пригоди. Проте, найважливішою стає зустріч Сьюзен із містером Фо, оскільки Фо – єдиний повноцінний співрозмовник, утримувач і провокатор. Зустріч із Фо є переломним моментом у житті героїні, саме тому вона відбувається на сходах: «Йшов дощ (ви пам'ятаєте?), ви зупинились на *сходах* (курсив – наш, М. П.) <...> у той момент я також вийшла на вулицю і зачинила за собою двері» [207, с. 48]. Хронотоп сходів має тотожне семантичне навантаження з хронотопом порогу, який поєднаний з мотивом зустрічі й має сутнісне наповнення хронотопу кризи й життєвого зламу [16, с. 397]. З цієї точки починається одержимість Сьюзен славою, розвивається бажання «увійти в історію», стати персонажем роману, який «поверне їй втрачену сутність», що у творі Дж. М. Кутзее відбувається в буквальному смислі слова.

Структура шляху, дороги має включати початкову й кінцеві точки, остання з яких, як правило, тлумачиться як мета шляху. З огляду на те, що подорожі Сьюзен, які не мають мети й виявляються безрезультатними, перетворюються на блукання (вона начебто відправляється на пошуки дочки, але коли та її знаходить, нехтує нею; вона намагається відправити П'ятницю до Африки, а вже в самому порту змінює думку; живучи на острові, Сьюзен мріє повернутися до Англії, а прибувши на Батьківщину, ностальгує за островом тощо), перед нами постає образ безцільних мандрів – один з основних образів постмодерністських текстів поряд із лабіринтом, дзеркалом, книгою тощо [66, с. 220]. Цілеспрямовану подорож у романі «Фо» заміщує мотив утечі, який передбачає рух не до чогось (якоїсь мети), а від чогось, що ускладнює визначення його подальшого спрямування. Утікання (біг) має багату й різнопланову метафоризацію й «часто асоціюється з колом: біг по колу, повернення,

оборотність, безцільне блукання» [150, с. 151] – домінантні структуротвірні образи в романі Дж. М. Кутзее. Нагадаємо, що й композиція роману побудована за принципом кола: закінчивши читати останню главу роману, у якій оповідач пірнає під воду, ми повертаємось до початку твору, де знесилена Сьюзен «зісковзує у воду».

Хронотоп дороги, шляху в тексті долається засобами пересування. У романі «Фо» таким засобом є корабель або його інваріант – човен. Образ корабля постає одним із важливих структурних елементів сюжету роману й має символічне значення. С. С. Аверинцев так розкривав сутність символу: «Смисл символу об'єктивно здійснюється не як наявність, а як динамічна тенденція: він не даний, а заданий. Цей смисл, суворо кажучи, неможливо розтлумачити, зводячи до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити, співвідносячи з наступними символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної якості, але не сягнуть чистих понять <...> смислова структура символу багат шарова й розрахована на активну внутрішню роботу реципієнта» [1, с. 179-180]. І. С. Макарова, вивчаючи еволюцію образу корабля в західноєвропейській літературі, пише: «Образ корабля є одним із найцікавіших у світовій культурі <...> широко представлений у літературі, живописі, архітектурі, музиці і кінематографі, він становить повномасштабний дискурс <...> Здобувши особливе значення в лоні літератури країн Західної Європи, корабель зазнав безліч змін, виступаючи то в ролі тури порятунку людства, то як прогнила посудина, що перевозить на своєму борті дурнів, то як прокляте судно-фатум, біля штурвалу якого стоїть грішник. У кожному епоху на перший план висувався новий корабель, навіть якщо мова йшла про переосмислення класичного образу – на черговому етапі розвитку людського суспільства образ корабля здобував інші якості й властивості, що відображало особливості розвитку свідомості людини, її поглядів на світ і її звичного укладу життя» [109, с. 40]. Таким чином, образ корабля є амбівалентним і символізує як спасіння, так і повну загибель. Саме такий образ корабля виникає в романі Дж. М. Кутзее, однак негативні конотації образу переважають.



Через учинений бунт на кораблі Сьюзен, висаджена на човен, опиняється на острові Крузо, якого туди занесло внаслідок аварії корабля. Велике торгівельне судно рятує героїв з острова й доставляє до Англії. Острів Крузо Сьюзен сприймає як великий корабель, що хитається під час плавання: «хитавиця зберігалась, острів качався, наче він легко розсікав море й нічні блукання <...>» [207, с. 26]. Увесь світ, у тому числі й Англію, Сьюзен уявляє як острів: «<...>Британія теж острів, великий острів» [207, с. 26], «Світ заповнений островами <...>» [207, с. 71]. Виходить, що весь світ – це безліч островів, що гойдаються на хвилях безкрайнього океану, наче кораблі. На сторінках роману Дж. М. Кутзее створено образ світу-корабля, який має багатовікову традицію<sup>1</sup>; він стає відображенням нового сучасного світу, хиткого й ненадійного. У такому світі Сьюзен не відчуває опори, безпеки, справжності й намагається створити власну реальність – історію про себе, і, нарешті, здобути там чітко визначене місце, підтвердити власне існування. Керманичем корабля вона уявляє містера Фо: «Я думаю про вас як про стернового, який керує великим неповоротким домом-кораблем і веде його крізь ночі і дні, вдивляючись уперед, щоб заздалегідь углядіти ознаки шторму» [207, с. 50]. Саме йому Сьюзен віддає функцію створення надійного світу – написання історії – ніби тільки письменникові підвладно приборкати бурхливу стихію океану-творчості. Однак, і Фо, і Сьюзен виявляються неспроможними впоратися з «хаотичним заняттям письменництва», вони – ненадійні митці такого ж хиткого світу. Традиційний образ корабля іронічно переосмислений Дж. М. Кутзее: у творі корабель митця блукає посеред океану, позбавлений будь-яких орієнтирів, а усякі ілюзії і сподівання на спасіння розвінчані. Нам здається, що у вічних блуканнях у романі Дж. М. Кутзее метафорично зображено творчі пошуки митця, а, можливо, і сам процес творчості. Сучасний художник – це вже не той художник, який здатний приборкати світ хаосу й зробити його гармонійним у своєму творінні. Митець ХХІ століття – це капітан корабля, якого несе стихія творчості, він лише скриптор, що записує за голосом непізнаного. Остання частина роману

<sup>1</sup> Образ корабля-світу, корабля-держави є одним із основних образів західноєвропейської літератури і досить детально проаналізовано у роботі І.С. Макарової «Морська трилогія Вільяма Голдінга: образ корабля у західноєвропейському мистецтві» [105]

підтверджує наші міркування. Побачивши рукопис Сьюзен Бартон, невідомий розповідач занурюється у воду, як у стихію творчості, де видіння картин із попередніх частин роману охоплюють його. Мотив занурення у воду є наскрізним у романі «Фо» і сприймається як занурення в стихію творчості, ототожнюється з творчим процесом – творінням. Таким чином, образ корабля, що блукає водами океану, є символом митця, якого несе нестримна стихія творчості в романі «Фо».

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

У романі увирізнено хронотоп дороги, який має багатопланову метафоризацію й трансформується в безцільні блукання головної героїні, що є характерним для постмодерністських текстів. Символічним у творі стає образ корабля, яким долається хронотоп дороги. Постійні блукання корабля безкраїми водами океану метафорично представляють процес творчості, у якому митець – капітан корабля, неспроможний упоратись зі стихією творчості.

#### **4.2. Роман «Елізабет Костелло» як роман-есе**

У сучасній літературі, як зазначають літературознавці (Т. В. Бовсунівська [24], Н. Т. Пахсар'ян [114] та ін.), на яку вплинула зламна соціокультурна ситуація ХХІ століття, простежуються трансформації традиційних жанрів, утворення нових міжжанрових або внутрішньородових форм. Російський філолог О. В. Михайлов влучно помічає: «Ситуація, що склалась у романі ХХ ст.,

безсумнівно, подібна з радикальністю ситуації XVII ст.: як в епоху бароко, у романі нашого часу здійснюється поворот, який зачепить і сутність роману, і сутність оповіді, і сутність слова» [118, с. 451]. Роман як «єдиний ще не готовий жанр» [17, с. 447] відкритий багатьом «нелітературним» формам, що призводить до інкорпорування у роман елементів non-fiction.

Одним із факторів, який приводить до жанрової конвергенції (впровадження в структуру роману інших оповідних типів), є концепція «смерті автора» Р. Барта, як зазначає Я. Г. Гудкова. Дослідниця зауважує: «Автор йде зі свого творіння, перетворюючи процес написання й читання на гру з читачем. Перед творцем черговий раз виникає проблема вираження своєї позиції у творі й одним із способів її вирішення може стати впровадження в одну із традиційних форм елементів іншої або поєднання обох у новому жанровому утворенні» [45, с. 163]. Жанром, який найповніше дозволяє виразити авторську позицію у творі, виявився жанр есе. Л. Г. Кайда у своїй роботі «Есе: стилістичний портрет» пише: «Цьому жанрові притаманне осмислення будь-якого предмета, факту, закону, проблеми в широкому контексті як однотипних, так і не однотипних явищ. Сьогоднішнє вимальовується з минулого й проектується в майбутнє. Особисте розглядається з філософської точки зору, а суспільне завжди проявляється в приватному, у конкретній долі. Іншими словами, особистісний за своєю природою жанр у кінцевому результаті становить насичене фактами й аргументами дослідження <...>» [72, с. 133]. Завдяки своїм жанровим характеристикам – суб'єктивність, наявність конкретних тем (вічних філософських або навіть побутових), відсутність сталої форми, композиції, вільна манера викладення матеріалу, орієнтація на спілкування з читачем [86] – есе не обмежує автора, а, навпаки, дозволяє виразити своє індивідуальне «Я», свою точку зору щодо будь-якого питання, проблеми чи явища. Безумовно, усі риси, які притаманні жанру есе, вплинули й на поетикальні особливості роману «Елізабет Костелло», тому ця жанрова конвергенція й потребує детального аналізу.

#### 4.2.1. Жанрова специфіка роману «Елізабет Костелло».

У літературній критиці, присвяченій вивченню творчості Дж. М. Кутзее, не існує багато дискусій щодо жанрового визначення твору «Елізабет Костелло». Однак жанрова своєрідність роману все ж привернула увагу дослідників. К. О. Струкова розглядає твір Дж. М. Кутзее з точки зору постколоніальної й мультикультурної критики й визначає його як постколоніальний роман [152, с. 103]. О. О. Павлова вписує роман «Елізабет Костелло» разом з іншими романами південноафриканського письменника в межі історіографічної метапрози, спираючись на такі її характеристики, як переосмислення категорій історії й істини, змішування фактуального і фікціонального, співнаявність історичних особистостей поряд із вигаданими персонажами [128]. Я. Г. Гудкова визначає «Елізабет Костелло» як роман-есе – «тип творів, у яких найбільш повно відбивається як епоха, що їх породила, так і світосприйняття авторів» [45, с. 164]. Безумовно, роману Дж. М. Кутзее притаманне тяжіння до метапрозаїчності, яка імпліцитно властива роману як жанру, що й відзначають американські дослідниці Л. Хатчеон [239] й П. Во [286]. У романі «Елізабет Костелло», дійсно, можна відшукати змішування фактуального і фікціонального: є згадки про реальних (Ф. Кафка, Д. Г. Лоуренс, Р. М. Рільке та ін.) та вигаданих письменників; у романі закладено концепцію історії як якогось продукту, штучно створеного людьми. Проте вказані характеристики притаманні багатьом постмодерністським творам, які легко вписуються в межі історіографічної прози, при цьому залишаючись дуже різномірними, що свідчить про досить розмите визначення цього жанрового різновиду. Разом із тим глибокий філософський зміст, онтологічна проблематика (питання про існування художника), проблеми виникнення літератури і мистецтва, які порушуються автором, свідчать про наявність у творі Дж. М. Кутзее рис роману про митця. У творі «Елізабет Костелло» наявні образи художників (дійсно існуючих і вигаданих), у ньому акцентується специфічний конфлікт між життям і мистецтвом, порушується тема творчості, що свідчить про жанрові ознаки «роману про митця». У творі виокремлюється тричастинна сюжетно-композиційна структура (життєпис,

твори митця, міркування над мистецтвом), як і належить роману про митця. Усі ключові поетикальні елементи роману «Елізабет Костелло», які дозволяють визначити жанровий різновид, розглядатимуться в цьому пункті. Зважаючи на есеїстичність твору, особливої уваги потребують саморефлексивність та інтертекстуальність цього роману, які будуть проаналізовані в окремих пунктах.

Головна героїня роману Дж. М. Кутзее, Елізабет Костелло, видатна австралійська письменниця, на схилі віку подорожує світом, виступаючи з доповідями та лекціями. Поряд із розповіддю про Елізабет Костелло, певні біографічні дані та переконання якої збігаються з фактами життя й поглядами Дж. М. Кутзее, через що дослідники вважають її alter ego південноафриканського письменника [45; 57; 256], у романі представлені роздуми про літературу та письменницьке ремесло. Основний сюжет – історію про Елізабет – супроводжують листи, лекції й доповіді самої героїні та її колег по ремеслу. Тож, у центрі роману митець – письменниця, доповіді й лекції якої (есеїстика) присвячені роздумам про літературу (міркування про мистецтво, рефлексія над творами й творчістю як самої героїні, так і дійсно існуючих авторів), що дозволяє говорити про таку модифікацію роману про митця, як роман-есе. Есеїзм роману «Елізабет Костелло» дозволяє авторові, який втратив свою владу над текстом, про що свідчить концепція «смерті автора», викласти свою позицію щодо актуальних тем сучасності й літератури зокрема. Уведений жіночий голос письменниці Елізабет, яка є alter ego південноафриканського письменника, дозволяє Дж. М. Кутзее, ховаючись під машкарою героїні, розмірковувати (філософствувати) з приводу літературознавчих тем (майбутнє роману) та болючих проблем сьогодення (жорстокості й насилля над тваринами).

Важливо також відзначити, що всі вставні тексти в романі «Елізабет Костелло» (есеїстика) становлять роздуми про мистецтво (літературу як таку), що є обов'язковим складником тричастинної сюжетно-композиційної структури роману про митця. Саме цей структурний елемент твору домінує в романі Дж. М. Кутзее й сприяє жанровому зрушенню всередині жанру. В «Елізабет Костелло» наявні й інші два елементи сюжетно-композиційної структури роману

про митця: життєпис і твори митця. Перший із них пунктиром поданий на початку тексту (коротка біографія письменниці та її творчий шлях). Другий же елемент – творіння художника – представлений у тексті радше як обговорення вже написаних романів як самої героїні, так і її колег. До того ж можна сказати, що вставні тексти (доповіді, лекції) також є своєрідними творами художника, перенесеними зі сфери художньої літератури в критичну.

Нагадаємо, що роман про митця з'являється на перетині двох романних типів: роману випробувань (за М. М. Бахтіним) і роману творіння (за Н. С. Бочкарьовою), певні особливості яких наявні в романі «Елізабет Костелло». Ідея випробування на «художню геніальність і життєву придатність» [14, с. 195] митця набуває досить специфічного втілення в романі. Героїня намагається увічнити себе в часі: «коли я, ця смертна оболонка, помру, то дозвольте мені принаймні жити у своєму творінні» [206, с. 17]. Усе життя Елізабет намагалась зрівнятися з великими митцями, випробовуючи себе на «професійну придатність»: «<...> що ж вона робила все своє життя: приміряла себе до майстрів» [206, с. 26]. Однак, як зазначає сама Костелло, доля пожартувала над нею, і замість того, щоб «спочивати на одній полиці» з Карлайлом, Колріджем і Конрадом, її місце виявилось біля Марії Кореллі, письменниці, чия слава затихла одразу після смерті. Так, Елізабет передрікає свою майбутню долю в часі, у вічності. Важливо також відзначити, що Костелло намагається вийти за межі «письменниці одного роману», оскільки її ім'я асоціюється у всіх із твором, що приніс їй славу, – «Будинок на Екклс-стріт», героїнею якого стає «джойсівська Моллі Блум». Героїня заявляє: «ми не можемо продовжувати паразитувати на класиках вічно <...> ми повинні почати винаходити щось своє» [206, с. 14-15]. Так письменниця задає напрям основних тем усіх своїх доповідей: як і що потрібно писати художникам, а Дж. М. Кутзее переосмислює увесь проект Постмодерну.

Домінантою роману творіння є підкорення всієї образної системи роману основному сюжету творіння [28, с. 45]. У романі Дж. М. Кутзее творіння має своєрідне втілення, адже його перенесено з художньої літератури в критичну: усі

доповіді й лекції (вставні тексти) є своєрідними творами про творчість і літературу. В «Елізабет Костелло» есеїстика домінує над сюжетом про героїню, оскільки основний сюжет складають невеликі «преамбули» перед вставними текстами, де вказується місце, інколи й час, де читаються лекції, і обставини, що вплинули на письменницю під час вибору теми доповідей. Я. Г. Гудкова вважає, що вставки обрамляються «описами, пейзажними й портретними замальовками», а єдність роману утримується за рахунок тісного зв'язку змісту лекцій і життєвого досвіду героїні [45, с. 166]. Дослідниця також наголошує на розмежуванні наративної і художньо-есеїстичної ліній роману, які все ж доповнюють одна одну. Нам здається, що саме взаємозалежність цих двох планів (есеїстичного й романного) організовують складну комбіновану художньо-філософську структуру твору, яка дозволяє віднести «Елізабет Костелло» до роману-есе. Якщо ж есеїстика може існувати без «зовнішнього» сюжету, наприклад у вигляді збірки есе, то романний план (розповідь про Елізабет) без вставних текстів втратить свою цілісність.

Основний конфлікт роману Дж. М. Кутзее відповідає головному нерозв'язному протиріччю роману про митця між Життям і Мистецтвом<sup>1</sup>, що відбивається в зовнішньому конфлікті Митця зі Світом (Богом, суспільством, владою тощо). Публічні лекції Костелло вражають громадськість епатажністю, регулярно відбуваються скандали після виступів знаменитої письменниці. Міркуючи про проблему жорстокості й насильства над тваринами, про проблему зла як у житті, так і в літературі, та про майбутнє літератури як мистецтва у своїх доповідях, Елізабет плутається в думках і доказах, тим самим викликаючи подив і невдоволення у слухачів. Наприклад, у лекції «Філософи і тварини» Костелло говорить про жахіття й муки, які терплять тварини за життя і під час смерті, звинувачуючи людей у насильстві над ними, але ще більше в байдужості тих, хто знає, що відбувається на фабриках живої продукції, в експериментальних лабораторіях та на бійнях: «Ми оточені підприємствами деградації, жорстокості і вбивства, які можна порівняти з [жахами], на які міг бути здатний тільки Третій

---

<sup>1</sup> Див. пункт 2.1.1.1. дисертації

рейх <...> нескінченне виробництво <...> живої худоби, яке безперервно наповнює ними світ з єдиною метою – вбивати їх» – заявляє Елізабет [206, с. 65]. Доповідачка звинувачує поляків у байдужості й мовчанні з приводу того, що відбувалося в таборах Треблінки, проводячи паралель із сучасною ситуацією, коли всі все знають і мовчать, бо так зручно. Підсумовує свою доповідь Елізабет вельми дивною фразою: «факти показують <...>: ми можемо робити, що заманеться, залишаючись безкарними» [206, с. 80]. Публіка дивується, до чого ж закликає в результаті нас ця стара жінка. Аудиторія, яка слухає її лекцію, не здатна зрозуміти хід її думки, оскільки ніхто не хоче змінювати звичний порядок речей. У результаті письменницю звинувачують і в расизмі, і в снобізм, а її невістка заявляє привселюдно, що вегетаріанство – «простий спосіб для еліти виділитися» [206, с. 87]. Письменниця порушує питання про моральність людської поведінки, про людську вседозволеність, яка призводить до занепаду суспільства, а натомість отримує випад у свій бік, бо ніхто не хоче ні змінювати свої звички, ні слідувати за людиною, яка «однією ногою стоїть у могилі». З огляду на це, важливим є зауваження К. О. Струкової про те, що Дж. М. Кутзее вказує на недостатність одного лише таланту для того, щоб стати справжнім художником, необхідно ще мати сильний характер, уміння співчувати людям, щоб бути визнаним і ведучим [152, с. 103]. Елізабет – стара, слабка і заплутана у своїх переконаннях; після чергової доповіді на семінарі, присвяченому проблемі зла, один зі слухачів заявляє, що вона «жбан оскуділий», підкреслюючи її нездатність нести тягар художника.

Елізабет Костелло – образ, намальований Дж. М. Кутзее кількома штрихами, позбавлений яскравих індивідуальних особливостей. У героїні підкреслюється її старість, неміч, сумніви. Її антиподом буде африканський письменник Еммануель Егуду – утілення життя й творчого заряду. Протиставлення старого новому простежується протягом усього роману. Елізабет заявляє про зміну самого світу, який нині став хитким і ненадійним, саме тому вона стверджує, що реалістичний метод більше не актуальний і не здатний відобразити реалії нової дійсності. Однак сам образ Елізабет утілює в собі щось застаріле, віджиле для



свого часу, що чітко проявляється на контрасті з молодим письменником Е. Егуду, який є її колегою та співучасником «розважальної програми» на круїзному лайнері. Тема її доповіді звучить як «Майбутнє роману», тема нігерійського письменника – «Африканський роман». Незважаючи на назву своєї доповіді, Елізабет усе більше говорить про минуле, а не про майбутнє, про історію, відчуваючи непевність своїх тверджень і слабкість свого завтра: «... роман є вправою на тему минулого» – каже Елізабет [206, с. 39]. Однак усі ідеї й аргументи доповідачки сприймаються самою Елізабет як щось застаріле й непереконливе. Егуду ж, у свою чергу, розповідаючи про африканський роман, який «знаходиться на самому початку свого шляху», на відміну від роману західного, «що йде на дно» [206, с. 45], вказує на його новизну й успішне майбутнє. Публіка слухає Елізабет дуже розсіяно, оплески – рідкі; доповідь Егуду дуже зацікавила слухачів, які ставлять питання й занадто бурхливо аплодують по закінченню його виступу. Ми бачимо, що суспільство не сприймає ідеї й твердження старої письменниці, хоча «більшість слухачів – люди її покоління», у той час як це суспільство з радістю вітає молодого африканця й дослухається до кожного його слова. Таким чином, головна героїня-художниця – Елізабет – це образ сучасного митця, який сумнівається в істинності своїх переконань, оскільки навколишній світ став дуже ненадійним, непевним, у ньому будь-які твердження піддаються сумніву. У той час як образ африканського письменника вводиться автором для контрасту, щоб відтінити образ Елізабет і продемонструвати моральний стан суспільства, яке із задоволенням приймає щось екзотичне й незрозуміле, і такою ж мірою відкидає традиційне, колись глибоко осмислене.

Композиція роману «Елізабет Костелло» обумовлена його жанровою специфікою (сплетінням романного й есеїстичного) і авторською інтенцією – написати роман про митця епохи постмодерну. Зовнішня композиція роману складається з восьми глав (в оригіналі твір поділений на уроки (lessons)) і постскриптуму – листа леді Чандос. Варто зауважити, що досі ніхто не звернув увагу на те, що в англійському варіанті глави названі уроками, що має

семантичне значення. По-перше, це зумовлено тим, що більша частина лекцій героїні відбувається в навчальних закладах. По-друге, майже всі доповіді Елізабет мають повчальний характер, адже так чи інакше змушують читача замислитись над проблемами, які письменниця порушує у своїх лекціях, то глави можна трактувати як певні уроки для сучасного суспільства. Проте в останній частині відсутні лекції як такі, а ірреальний світ, у який потрапляє героїня, асоціюється зі світом прози Кафки, що дозволяє говорити про притчову основу роману «Елізабет Костелло». Можливо, ці всі уроки призначені для сучасного митця, який має прислухатись до сказаного.

Перші шість глав становлять лекції Елізабет, у яких вона розмірковує про майбутнє роману (глава «Африканський роман»), про художні методи (глава «Реалізм»), про права тварин (глави «Філософи і тварини», «Поети і тварини»), про цензуру творів (глава «Проблема зла»). В останній частині – «Біля воріт» – зображується якийсь інший світ, у якому виявляється Елізабет – світ потойбічний, який дуже нагадує Чистилище, що знаходиться перед брамою Раю. Саме тут визначено місце героїні-художниці після смерті, оскільки всі її прохання пройти всередину відхиляються суддями. Можливо, чистилище є єдиним вдалим місцем для художника, оскільки він, пишаючись своїми творчими здібностями створювати світи (нехай і вигадані), намагається зрівнятися із самим Богом. Ще в епоху пізнього середньовіччя Д. Аліг'єрі в «Божественній комедії» бачив своє місце після смерті саме в Чистилищі через свою гординю.

Також світ, у який потрапляє письменниця, асоціюється в неї з просторами творів Кафки («Стіна, ворота, страж – як із Кафки» [206, с. 209]) і концтаборами, про які вона згадує у своїх доповідях на початку роману. Дивна ситуація й обставини перебування в цьому місці нагадують героїні сюжет якоїсь книги: «<...> барак, з його солом'яними матрацами й лампочкою на сорок ват, ніби взятий із книги, і вся історія із залом суду теж <...> Це все змонтовано заради неї, тому що вона письменниця?» [206, с. 206]. А може, це Елізабет уявляє все «книжним», оскільки її творча свідомість перетворює навколишню дійсність на

художню реальність. Музика, яку вона чує, має «фальшиві ноти» [206, с. 206], а коли вона переховується в баракі, «хто може сказати, що вона не грає свою роль?» [206, с. 206]. Весь навколишній світ перетворюється для Елізабет на театр, де вона «стара комедіантка» [206, с. 207], грає свою роль, подібно до штампу, і «всі навкруги, здається, приймають кліше» [206, с. 207], що так нагадує її літературу: «*надто літературно!*» [197, с. 225] – вигукує героїня. Після смерті письменниці ніби потрапляє до світу літератури, книг, які, «думає вона, зліплені краще, ніж вона сама» [206, с. 208]. Костелло починає сумніватись у своїй «дитячій вірі в митця та його правду» [206, с. 207], який розповідає, «як жила одна людина, одна з мільярдів» [197, с. 207] у книгах, що нічому не вчать. Таким чином, навіть у фінальній частині роману відбивається основна тема твору – тема творчості, яка має в романі кілька своїх інваріантів: сенс творчості, її естетичний бік, доля письменника і його спадщини. У романі Дж. М. Кутзее ми бачимо, що навіть ще модерністська віра в животворящу силу художника заміщується неспроможністю творчості й розчаруванням у митця як творця. Може, саме тому в самому кінці роману Дж. М. Кутзее вміщує лист леді Чандоса, у якому ідеалізується мовчання, адже будь-яка мова не здатна відобразити істину: «*ні латинь, ні англійська, ні іспанська, ні італійська не винесуть слів мого одкровення*» [206, с. 230]. Письменник як художник слова в сучасному світі втрачає будь-яку значимість, оскільки слова більш не здатні відображати істину, недарма Елізабет у найпершій лекції виступає проти реалізму як методу.

У творі «Елізабет Костелло» можна виділити три сфери художнього світу: 1) розгортання подій (подорожі Елізабет по світу); 2) творчого дискурсу (коментування написаного, обговорення процесу творчості); 3) світ вічності, він же світ літератури (остання частина роману), у якому розчиняються перші два. По-перше, у цій частині розповідається про «потойбічне життя» Елізабет з оглядкою на прожиті нею роки; тут її художня свідомість переважає, перетворює весь навколишній світ на художній світ. По-друге, саме тут – у світі вічності й літератури – наратор, який зливається з абстрактним автором, повністю втрачає

свою владу над текстом і є лише скриптором, «секретарем невидимого», як висловлюється сама Елізабет (це підтверджується змінами самої нарації).

Вибудувана тривимірність у романі Дж. М. Кутзее дозволяє виділити три форми простору (простір героя, його творчості й культури) і часу (зовнішній, внутрішній (психологічний) і час вічності), як і належить роману про митця, на думку Н. С. Бочкарьової. Зовнішній час і простір героя в романі – Америка й Африка 1990-х рр., коли Елізабет подорожує країною зі своїми лекціями. Психологічний час героїні пов'язаний із простором її творчості (доповідей), завдяки чому перед читачем ніби відкривається свідомість художника. Може саме тому наратор вирішує говорити про події минулого в теперішньому часі, вказуючи на точність часу («о пів на шосту», «на годиннику – пів на п'яту»), створюючи ефект народження тексту на очах у читача, при цьому постійно коментуючи написане. Він ніби відкриває перед нами внутрішній світ письменниці – її думки, її судження, що уловлюються як із її доповідей, так і з її роздумів. Час вічності в романі Дж. М. Кутзее сплітається з простором культури й чітко відбивається в останній частині твору; потрапивши в потойбічне життя, Елізабет виявляється у світі літератури, де все кишить літературними штампами й кліше. Відбувається дуже комічна ситуація: письменниця так прагнула увічнити себе у своєму творінні (книгах), що після смерті потрапляє у світ творів, де, як видно, і проведе цілу вічність.

Таким чином, роман «Елізабет Костелло» є постмодерністським романом про митця, про що свідчать всі структурно-семантичні елементи твору (конфлікт, образна система, сюжетно-композиційна побудова, тематика, хронотоп). Основний конфлікт роману відбивається в зіткненні Митця з Суспільством, яке, перебуваючи в стані повного занепаду, не здатне приймати високі ідеї першого. Образ художника (Елізабет) метафорично втілює типові риси сучасного західноєвропейського письменника, основними характеристиками якого стають старість, самотність, невпевненість.

У тричастинній сюжетно-композиційній структурі роману про митця в «Елізабет Костелло» на перший план виходять саме роздуми про мистецтво, які

в тексті Дж. М. Кутзее оформлені у вигляді есеїстичних вставок – лекцій і доповідей героїні та її колег. Так, у романі утворюється переплетення двох взаємодоповнюючих один одного планів – романного й есеїстичного, що й трансформує твір Дж. М. Кутзее в роман-есе. Основна тема творчості пронизує всю тканину твору (обидва плани) і втілюється в різних варіантах: сенс творчості, її естетична сторона, доля письменника та його спадщини. Найбільш яскраво в романі втілюється час вічності і простір культури, які зливаються в останній частині – своєрідному суді над героїнею перед брамою Раю. Саме тут письменниця втрачає віру в митця і його творчість, оскільки постмодерністський художник не є творцем як таким, а стає лише «секретарем невидимого», що використовує літературні кліше і штампи.

#### *4.2.2. Наративна структура роману Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло».*

Особливої уваги потребує наративна структура твору, оскільки наративу в романі «Елізабет Костелло» належить провідна об'єднуюча функція: есеїстичні частини змонтовані з частинами сюжету (життя Елізабет).

У романі межі ХХ-ХХІ століття відбуваються певні зміни у способі оповіді, на що вплинули жанрові контамінації. За словами російського літературознавця О. А. Ковальова, «наративні тексти позиціонують себе одночасно як реальність і вигадку», що, у свою чергу, є «результатом наративізації, тільки в одному випадку ми помічаємо штучність, а в іншому схильні ігнорувати її» [78, с. 5]. У постмодерністських текстах ситуація з вигадкою й реальністю набуває ігрового характеру, а наратив характеризується «оголенням прийому», коли оповідач / розповідач навмисно підкреслює штучність створення художнього твору. Саме такий спосіб нарації притаманний роману «Елізабет Костелло». Окрім цього, текстам Дж. М. Кутзее властиве привертання уваги до певної «літературності» та процесу створення художнього твору, що свідчить про саморефлексивний спосіб письма. Нагадаємо, що під саморефлексією, услід за російським філологом О. Ю. Анцифоровою, слід розуміти процес «осмислення

літературою самої себе» [7, с. 4], який «може бути компонентом художнього твору, але може оформлюватися й у вигляді окремих текстів, тематично сфокусованих на ній (саморефлексії – примітка наша, М. П.)» [7, с. 29].

Американський літературознавець Дж. Меффан звернув увагу на певні особливості наративної структури роману Дж. М. Кутзее (недієгетичний розповідач, наявність метакоментарю), а модус оповіді, постійні «зсуви» з плану викладення подій до їх коментування, зміна точки зору залишилися поза його увагою.

Розповідь у романі ведеться від третьої особи, яка часово-просторово не віддалена від подій у тексті, про що свідчить вживання теперішнього часу. На цьому акцентує увагу сам наратор ще в першій частині роману під назвою «Реалізм», коли розповідач, описуючи події минулого, починає вживати теперішній час: «Навесні 1995 року Елізабет Костелло подорожувала, або подорожує (надалі [використовуємо] теперішній час» [206, с. 2]. Саме за допомогою використання теперішнього часу, фіксування часових та просторових координат («Вони зустрічаються у вітальні готелю», «О пів на сьому він стукає», «зараз п'ятнадцять хвилин на четверту» та ін. [206, с. 117, 3, 103]) розповідач риторично відзначає свою владу над текстом і поступово втілюється у творі через персонажів. Часово-просторова точка зору розповідача часто збігається з точкою зору героїв, наратор наче прикріплюється до одного з них і цитує його думки. У першій частині – до Джона, сина Елізабет; у другій – до самої Костелло та до Джона; у третій частині – лише до Елізабет: «він бере її під руку <...> у нього паморочиться в голові. Диференція; протилежні полюси. У Пенсільванії вже північ: яка різниця в часі з Мельбурном?» [206, с. 23], «<...>її перше враження було, що він був позер <...> але позер, зараз вона сумнівається: що це значить? Хтось, хто здається тим, ким він не є? <...> що значить являти собою в Африці, що значить вихвалитися, можливо, лише бути мужнім. Хто вона така, щоб говорити [це]?» [206, с. 36]. Отже, розповідь від третьої особи переривається роздумами персонажів, проте на письмі це графічно не виділено. Все це свідчить про те, що наратор у романі конструюється непослідовно, його

образ коливається. Розповідач виступає як всюдисуща та всезнаюча інстанція, яка відкриває світ думок персонажів. Через таку непослідовність та коливання змінюється й ступінь «виявленості наратора» [189, с. 38], присутність якого помітно відчувається або майже забувається.

На початку роману неперсоніфікований розповідач навмисно підкреслює свою владу над організацією художнього простору, вільно переходячи з плану події до плану коментування написаного (персонажів, змальованих епізодів тощо), про це свідчить наявність метакоментарю. Так розповідач коментує зовнішність головної героїні Елізабет Костелло та її особисті риси: «Синій костюм, засалене волосся, є деталями, знаками помірною реалізму» [206, с. 4], «Щодо неї, вона зовсім не втішна письменниця. Вона навіть жорстока, так, як жінки можуть бути жорстокими, проте такі рідко подобаються чоловікам. Насправді, якого роду вона створіння? <...> Кішка. Одна з тих великих кішок, які спиняються, коли патрають свою жертву, і кидають на тебе свій холодний жовтий погляд з-під вивернутого живота» [206, с. 3]. Кордони між рівнем описуваних подій та їх коментуванням стираються, метакоментар наче розчиняється в розповіді й не намагається пояснити те, що відбувається.

Також у першій частині роману з певним інтервалом наратор постійно звертає увагу на прогалини в описуванні подій та навіть на лакуни в тексті: «ми пропускаємо», «тут сцена в ресторані <...> яку ми пропустимо», «сцену самої презентації ми пропускаємо», «переходимо далі», «ми переходимо далі, пропуск цього разу швидше в тексті, ніж у подіях», «провал» і так далі [206, с. 15, 16, 17, 24, 27, 28]. Перш за все, такі вставки чітко виокремлюють присутність розповідача, який зливається з абстрактним автором, і свідчать про його тотальний контроль над своєю розповіддю. Крім цього, завдяки таким «вторгненням», «метанаративним фразам» можна говорити про наявність у романі метарефлексії (метарефлексія – метаоповідні прийоми (авторські вторгнення, метатекст), що вказують на свідоме формування тексту автором (термін В. Б. Зусєвої-Озкан) [59, с.16]), адже таким чином підкреслюється процес створення художнього тексту. Розповідач демонстративно обирає, *що* має увійти

до його розповіді, а *що* можна залишити поза увагою. До того ж уживання теперішнього часу підкреслює народження твору *hic et nunc*, у процесі його прочитання. В. Б. Зусєва-Озкан відзначає вплив метарефлексії на «стилістичну організацію тексту, композиційні форми мовлення й систему точок зору (перспектив)», завдяки чому «створюються складні й тонко упорядковані суб'єктивні структури <...>, зникають межі між суб'єктом метаструктури і суб'єктами “роману героїв”» [59, с. 17]. Погоджуючись із дослідницею, ми вже згадували, що в романі Дж. М. Кутзее межі між недієгетичним наратором та персонажем, чію точку зору подано, легко перетинаються без усіляких письмових позначень. Читач лише може здогадуватись, що різка зміна тональності та роздуми на абстрактні теми свідчать про належність цих фраз персонажам, а не розповідачу. Крім цього, такі «вторгнення» моделюють образ адресата, наратор наче звертається до читача, підкреслює важливість або дріб'язковість описуваних подій для свого реципієнта.

У романі «Елізабет Костелло» численні розмірковування над літературою та різні види інтертексту (цитати, алюзії, ремінісценції) дають усі підстави вважати, що роман Дж. М. Кутзее є видом саморефлексивної оповіді. Л. Хатчеон уважає, що твір із таким типом оповіді: «...парадоксальним чином вимагає від читача участі, інтелектуальної, творчої та емоційної залученості до процесу свого “співтворіння”» [240, с. 7]. Такий наративний тип у літературознавстві називають «метаоповіддю», де «суб'єкт оповіді обговорює свій статус, сумнівається, у яку саме форму втілити свою розповідь, виставляє про людське око свою владу над розповіддю» [73, с. 44]. У романі «Елізабет Костелло» наратор коментує навіть свій коментар, демонструючи свою можновладність над оповіддю: «Це не дуже хороша ідея переривати оповідь так часто, адже розповідь працює за рахунок заколисування читача або слухача до сонливого стану, у якому час та простір реального світу зникає, заміщується часом і простором художнім» [206, с. 16]. Також у такий спосіб розповідач не дає впасти читачеві в міметичну ілюзію, постійно нагадуючи йому, що перед ним – авторський конструкт.



Спираючись на класифікацію видів літературної саморефлексії О. Ю. Анциферової [7, с. 49], у романі Дж. М. Кутзее можна виділити наявність усіх форм завдяки вставним текстам (есеїстиці). Доповіді, з якими виступає Елізабет та її колеги по ремеслу, так чи інакше, присвячені літературі: «Що є реалізм?», «Майбутнє роману», «Африканський роман», «Свідчення, замовчення і цензура», навіть у лекціях, присвячених тваринам («Філософи і тварини», «Поети і тварини»), наявний аналіз художніх творів – дослідження анімалістичних образів у творах Кафки, Рільке, Г'юза, Блейка, Лоуренса, Хемінгуея та інших. Отже, паратекстуальні форми саморефлексії відтворені у назвах глав, які, у свою чергу, є й назвами доповідей. Так, перша глава роману названа «Реалізм», у якій Елізабет під час інтерв'ю висловлює свою думку з приводу реалізму в літературі; у другій частині «Африканський роман» африканський письменник Емануель Егуду читає однойменну лекцію. У главі «Проблеми зла» Елізабет Костелло виступає з лекцією під назвою «Свідчення, замовчення і цензура», у якій вказує на відповідальність письменника за написане. У вставних текстах викладена літературна рефлексія над творчістю реальних письменників, завдяки чому продемонстровано «критичне осмислення художньої практики інших авторів». Кожна доповідь та лекція, які включені до роману, уже самі по собі є формою саморефлексії, адже вони належать героїні-митцю (Елізабет) або персонажам-письменникам (Егуду), які й теоретизують про літературу. Якщо звернути увагу на те, що Елізабет є певним *alter ego* Дж. М. Кутзее, то ці форми можна вважати авто/само-рефлексивними<sup>1</sup>. Дж. М. Кутзее є автором і власне збірок есе, які, на думку багатьох дослідників, ідейно й тематично пов'язані з художньою прозою письменника (*Trust in Autobiography* (1984), *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa* (1988), *Giving Offense: Essays on Censorship* (1996), *Inner Working: Literary essays* (2000) etc.). Отже, саморефлексивність у творі нагадує кола, що йдуть по воді від кинутого каменя. Цей образ створює певну конструкцію безкінечних посилань,

<sup>1</sup> Під авторефлексією у літературознавстві розуміють спрямованість аналітичної думки письменника на специфіку творчості (найчастіше оформлені у вигляді есе), а також спрямована на вивчення створення твору мистецтва активність, а під саморефлексією – іманентну властивість тексту. Оскільки головна героїня – *alter ego* самого Дж. М. Кутзее, то можна припустити, що думки письменника з приводу творчості вкладені в уста героїні.

яка відтворює теорію «сліду» Ж. Дерріда [47]. На думку французького філософа, між «наявним» («реальністю») і нами існує ціла низка сходинок, кожна з яких доносить до нас лише слід попередньої. Ряд сходинок-слідів такий довгий, що остаточне «наявне» зникає з виду, а залишається лише «прото-слід». Неповнота кожного сліду пов'язана з тим, що світ перед нами постає не в бутті, а в становленні. Саморефлексивність у романі, яка виражена в постійних посиланнях на літературні твори, на вставні тексти, що нагадують «сліди», підкреслює становлення твору, процес його написання.

У тексті також чимало роздумів про роман та процес творчості: «Роман, традиційний роман <...> це спроба зрозуміти в кожному окремому випадку людську долю» [206, с. 38], «Як історія, роман, таким чином, є вправою на тему минулого <...> Так і відбувається, коли хтось пише» [206, с. 39], «<...> означені речі не є хорошими для читання або письма. Щоб висловити свою думку іншими словами: я [Елізабет] серйозно стверджую, що художник дуже ризикує, наважившись проникнути в заборонені місця, особливо ризикує собою, і, можливо, ризикує усіма» [206, с. 137]. Перед нами твір, у якому розповідається про долю митця та його призначення, про його думку щодо літератури. Весь роман разом із вставними текстами – це процес «осмислення літературою самої себе», а отже, такі включення є проявом саморефлексивного модусу. Також завдяки таким вкрапленням у тексті формується образ читача, з яким розповідач, а разом із ним і автор, намагається вступити в діалог, спонукає реципієнта замислитись над процесом творчості. Таким чином, у романі особливо помітним стає комунікативний аспект, адже текстові механізми спрямовані на виокремлення образу читача, хоча автор і не звертається до свого адресата безпосередньо.

Вибір метаоповіді як саморефлексивного нарративного модусу для роману «Елізабет Костелло» відповідає художньо-естетичній задачі, яка випала розповідачу – написати біографію видатної, хоча й вигаданої письменниці. Наратив розповідача тісно пов'язаний із нарративом головної героїні. Разом зі зміною ступеня «виявленості наратора» в романі змінюється й стилістика:

метаоповідь перших частин роману замінюється саморефлексивною розповіддю. На початку твору присутність розповідача помітно відчувається завдяки його в усьому обізнаній позиції та «вторгненням» («метаоповідним фразам»), що демонструють його повну владу та контроль над текстом, а от наприкінці роману «наявність» наратора слабшає. По-перше, наратив більше не «переривається» ані метакоментарем, ані «вторгненнями». По-друге, точка зору розповідача прикріплюється лише до Елізабет, що значно звужує коло зображення подій.

Подібні зміни відбуваються і в «наративах» Костелло: на початку роману лекції Елізабет демонструють чітку позицію письменниці, мають впевнений тон, а думки викладені послідовно й логічно. А от в останній частині роману – «Біля воріт» – головна героїня виявляє хиткість своїх переконань, а можливо, і їхню відсутність. До того ж, намагаючись написати «заяву про переконання» або «сповідь» [206, с. 212], Елізабет починає з опису свого дитинства й раптово переходить на абстрактні роздуми про жабок. Так, вона втрачає контроль і слідує «голосу невидимого», який вона чує саме сьогодні [206, с. 210]. Отже, можна констатувати, що єдність тексту, «складання» роману з окремих лекцій, забезпечує не лише зовнішній сюжет (Я. Г. Гудкова вважає, що зміст лекцій у романі пов'язаний із життєвим досвідом героїні), а й сам спосіб нарації. Завдяки відповідності «основного» тексту і «вставних», можна говорити про «динаміку», або радше «зміну тональності» оповіді: Елізабет розчарована в собі як письменниці і разом із розповідачем все більше втрачає владу над текстом.

В останній частині роману «Біля воріт» Елізабет Костелло заявляє на суді: «<...>Я пишу, що чую. Я – секретар невидимого <...> це моє покликання: секретар диктування» [206, с. 199]. Так у романі відтворена одна з провідних концепцій постструктуралізму, а саме концепція «смерті автора». Як Елізабет наприкінці роману визнає свою вторинність щодо текстів, так і розповідач наче втрачає контроль над твором і слідує правилам, які нав'язує йому сам текст. Розповідач змальовує «гуртожиток» для тих, хто не пройшов ще крізь ворота, як концентраційний табір Третього Рейху, про який Елізабет говорила в лекції «Філософи і тварини». Містечко, у якому перебуває героїня, нагадує топоси,

притаманні творчості Кафки: «(Стіна, ворота, вартовий – прямо з Кафки» [206, с. 209]. Саме до текстів Кафки Елізабет досить часто звертається у своїх лекціях на початку роману. Також героїня під час написання своєї «сповіді» намагається зрозуміти, як звучать слова: «вона стукає по жабках <...> звук, який лунає, чистий, чистий, як дзвіночок. Вона б'є по слову «вірити» <...> звук, який повертає «вірити», не такий чистий, проте досить чистий» [206, с. 222]. Цей епізод повертає нас до другої частини роману, де Емануель Егуду розповідає про африканський роман: «Африканський роман, справжній африканський роман, є усним. На сторінці, де він міститься, лише половина є живою, він [роман] пробуджується, коли голос із глибин тіла вдихає життя в слова, промовляє їх уголос» [206, с. 45]. Елізабет намагається вдихнути життя не лише у своє письмо, а можливо, і у саму себе, адже місто, де перебуває письменниця, «не більш реальне, ніж вона сама» [206, с. 195]. Таким чином, наприкінці роман наче черпає з самого себе, замикається на собі: розповідач основного твору постійно повертається до вставних текстів. Отже, саморефлексивність наприкінці роману проявляється у фіксації (концентрації) тексту, який ми читаємо, за допомогою відтворення попередніх частин твору.

Варто зазначити, що Елізабет Костелло є персонажем і наступного роману Дж. М. Кутзее «Повільна людина» (2005 р.), у якому вона, письменниця, проникає в життя головного героя, шукаючи натхнення та нового сюжету для своєї творчості. Звісно, акцент перенесений із розповіді про життя митця на життя звичайного емігранта в Австралії. Однак роман насичений роздумами про літературу та процес творчості, завдяки чому можна припустити, що «Елізабет Костелло» та «Повільна людина» є певними палімпсестами автора на тему творчості.

Проаналізувавши наративну структуру роману «Елізабет Костелло», ми дійшли таких висновків. Наратив роману Дж. М. Кутзее характеризується «оголенням прийому», завдяки якому розповідач акцентує увагу на штучності створення художнього твору. Ступінь «виявленості наратора» змінюється впродовж усього роману від помітно відчутного (метакоментар, метанаративні

фрази, що переривають розповідь) до майже непомітного. «Елізабет Костелло» характеризується наявністю метарефлексії, що вказує на свідоме формування тексту автором, саме метарефлексія впливає на організацію тексту: кордони між рівнем описування подій та їх коментуванням стираються, а межі між екстрадієгетичним наратором та персонажем, чия точка зору представляється, легко перетинаються без усіляких письмових позначень. Завдяки метарефлексії в романі особливо помітним стає комунікативний аспект, адже текстові механізми (вказівка на пропуски в тексті і наративі, роздуми про творчий процес) спрямовані на виокремлення образу читача, хоча автор і не звертається до свого адресата безпосередньо.

У романі присутні всі види літературної саморефлексії (за класифікацією О. Ю. Анциферової), що вказує на саморефлексивний модус оповіді. У романі існує наративна відповідність між «основним» (історія про Елізабет) та «вставними» (лекції головної героїні та її колег) текстами. А отже, єдність тексту, «складання» роману з окремих лекцій, забезпечує не лише зовнішній сюжет, а й сам спосіб нарації. Як розповідач, так і головна героїня під кінець роману втрачають свою владу над письмом, визнаючи свою вторинність щодо тексту, символічно втілюючи концепцію «смерті автора».

#### *4.2.3. Транстекстуальність й інтертекстуальні референції в романі Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло».*

Найбільш повним дослідженням роману «Елізабет Костелло» є стаття Дж. Меффана, яка оглядово зачіпає практично всі рівні поетики. Дослідник, аналізуючи інтертекстуальне поле твору Дж. М. Кутзее, вважає, що напрямок інтертекстуального прочитання роману задає постскрипtum «Лист Елізабет, леді Чандоса, Френсісу Бекону, яке відсилає до фікціонального листа австрійського письменника межі століть Г. фон Гофмансталя «Лист лорда Чандоса» лорду Бекону. Дж. Меффан стверджує, що лист є ключем до прочитання роману, а кодом, закладеним в листі, – теорія «кризи мови». Ця теорія не приймає «раціоналістичний оптимізм щодо мови як адекватного, істинного медіума, за

допомогою якого можна зобразити світ яким він є, а підкреслює розрив між назвою предмета і самим предметом, тому в художній літературі елементи історичні поєднуються з вигадкою» [256, с. 173]. Так, аналіз Дж. Меффана йде в русло феноменологічного прочитання роману Дж. М. Кутзее, дослідник намагається визначити значення мови, а також роль і місце автора в тексті. Разом із тим літературознавець не зупиняється на транстекстуальних співвідношеннях текстів, численних інтертекстуальних відсилань до творів світової літератури, які розширюють інтерпретаційний потенціал роману. Спираючись на класифікацію взаємодії текстів Ж. Женетта, розроблену в теорії транстекстуальності<sup>1</sup>, слід зазначити, що роман «Елізабет Костелло» є «гіпертекстом», який будується за принципом співіснування двох і більше текстів (інтертекстуальності), а також ґрунтується на відносинах похідності (інших транстекстових відносинах) [229, с. 2-5].

Головним паратекстом роману є заголовок, «ім'я» твору, важливість якого полягає в здатності визначати загальний змістовний план твору (основну тему, ідею, проблему). Назва роману Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло» – ім'я головної героїні, яке, з одного боку, налаштовує читача на прочитання життєпису Елізабет, з іншого боку, не розкриває якихось чітких авторських настанов. Тому вважаємо за доцільне розглядати назву роману разом із такими паратекстуальними елементами, як назви глав. Так, перша глава роману «Реалізм» названа за одним із літературних методів і пов'язана не тільки з назвою доповіді, яку читає Елізабет, «Що таке реалізм», а й апелює до «фонових знань» читача про реалістичні романи. У самій главі згадані «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Харді, «Анна Кареніна» Л. Толстого, а якщо врахувати, що й сам роман Дж. М. Кутзее, і вищезгадані романи названі іменами головних героїнь, у читацькій свідомості легко спливають добре відомі романи: «Емма» Дж. Остін, «Мадам Боварі» Г. Флобера, «Джейн Ейр» Ш. Бронте. Автор зраджує очікування читача прочитати розповідь про життєвий шлях і любовні зв'язки головної героїні, адже Елізабет Костелло – дама похилого віку, яка все частіше

<sup>1</sup> Під транстекстуальністю Ж. Женетт розуміє текстове «нарощування», до якого відноситься все, що перевищує конкретний текст, підключаючи його до всієї літератури загалом, і виокремлює п'ять типів взаємодії текстів. Див. пункт 2.2.1. дисертації

замислюється про смерть і свою спадщину. Таким чином, назва роману стилізована під реалістичні романи, з одного боку, а з іншого – створює якийсь комічний ефект, пародію на роман XIX століття. Зазначений аспект підкреслює ідею Ж. Женетта про незамкненість запропонованих ним типів і демонструє їх взаємопроникність: у цьому випадку паратекстуальність тісно пов'язана з гіпертекстуальністю, яка спрямована на пародіювання реалістичного роману в цілому. Таке припущення підкріплене доповіддю Елізабет, у якій вона заявляє про те, що реалізм як метод застарів, бо сама реальність стала занадто хиткою: «Раніше ми вірили, що якщо в тексті сказано: “На столі стояла склянка з водою”, то насправді був стіл і на ньому стояла склянка з водою, і ми повинні були тільки поглянути в словесне дзеркало тексту, щоб побачити їх. Але все це закінчилося <...> Основа вибита [з-під ніг] <...> важко зберігати належну повагу до чогось, що минуло, до тієї основи, яка вибита – це тепер здається нам ілюзією, однією з тих ілюзій, яка утримується за рахунок пильного погляду кожного, хто перебуває в одній кімнаті. Відведеш погляд на мить – дзеркало падає на підлогу й розбивається вщент» [206, с. 19-20]. Гіпертекстуальність (як осміювання) реалізована й на розповідному рівні твору. Розповідь від 3-ї особи, якою розпочато розповідь у романі, пародіює не тільки процес написання тексту, а й процес його сприйняття уявним читачем. До тексту вводяться іронічні метафори: текст – міст, за допомогою якого читач може «потрапити» в художній світ, створений автором роману: «Перш за все існує проблема початку, а саме: як перенестися звідси, де ми є, на далекий берег. Це просто проблема спорудження мосту, проблема конструювання мосту <...> Припустимо, що міст споруджений і перетнутий, ми можемо викинути це з голови. Ми покинули територію, де перебували раніше. Ми перебуваємо на далекій території, куди прагнули потрапити» [206, с. 1]. Якщо говорити про реалістичну літературу, читаючи яку реципієнт з легкістю може відтворити повну картину того, що відбувається в художньому світі, «злитися» з персонажем, випробувати його почуття, доторкнутися до його «реальності», у чому йому допомагає використання в оповіді теперішнього часу, то в постмодерністському творі це стає неможливим:

фрагментація, зміщення оповідних шарів, інтертекстуальність розривають цілісність твору і призводять до руйнування міметичної ілюзії. На перших сторінках роману Дж. М. Кутзее оповідач заявляє: «Навесні 1995 року Елізабет Костелло подорожувала, краще сказати, подорожує (далі [вживаємо] теперішній час) <...>» [206, с. 2]. Таким чином, наратор намагається спорудити той міст, який сприяє «проникненню» читача в художній світ і допомагає бути присутнім у цьому художньому світі, однак далі свідомо руйнує ілюзію достовірності, уводячи такі лексеми й звороти: «Пропуск», «Лакуна», «Несуттєве ми опустимо» тощо. Ці вставки розривають лінійність оповіді й руйнують ілюзію правдоподібності.

Такі паратекстуальні елементи, як назви глав, у романі Дж. М. Кутзее мають інформативну функцію, оскільки саме «вони вводять деяку інформацію про текст: задають тему, намічають мотиви окремих частин, виявляють концепцію твору, актуалізують смислову домінанту тексту <...>» [38, с. 78-79]. Паратекстуальність, на думку Ж. Женетта, тісно пов'язана з наративом, а оскільки більшість вставних наративів (доповіді та лекції) належать самій Елізабет, варто розглянути відношення між заголовком роману, назвами глав і вставними текстами. Майже всі назви глав стосуються теоретичних аспектів літературознавства («Реалізм», «Африканський роман», «Гуманітарні науки в Африці»), як і більшість доповідей і лекцій героїні («Що таке реалізм», «Майбутнє роману», «Поети і тварини»), адже перед нами роман про творчу особистість, чия стихія – література. Назва роману співвіднесена з назвами глав і доповідей, оскільки більшість із цих доповідей належать самій героїні. Таким чином, усі паратексти (назва роману, назви глав і вставних текстів) сприяють актуалізації смислової домінанти тексту – роману про письменницю (митця).

Завдяки есеїстичним вставкам (доповідям, лекціям, листам) у роман «Елізабет Костелло» проникають елементи non-fiction, які впливають на саму структуру твору. Роман Дж. М. Кутзее є складно організованим текстом, у якому переплетені есеїстичний і романний плани, що свідчить про наявність «діалогу жанрів» [238, с. 55] як «взаємодії конвенційних норм і моделей текстотворення й



відхилень від них, варіацій, трансформацій» [185, с. 108]. Змішування жанрів і зневага до жанрових канонів, як і наслідування прецедентних жанрів, Ж. Женетт називає архітекстуальністю. Архітекстуальні вкраплення «чужих» жанрів (доповіді, есе, листи, інтерв'ю) відіграють важливу жанротвірну роль і стають засобом встановлення в тексті характеристик, що відображають парадигматичні відношення декількох частин тексту з основною розповіддю.

Метатекстуальність у романі «Елізабет Костелло» проявлена у внутрішньотекстовому коментуванні й пов'язана із суб'єктивним чинником (фактором суб'єкта мовлення і його ставлення до сказаного). Оповідач після опису зовнішнього вигляду Елізабет уточнює: «Синій костюм і сальне волосся – деталі, знаки помірною реалізму. Додає особливості, значення яких полягає в появі самих по собі. Такий метод бере свій початок від Даніеля Дефо. Робінзон Крузо, викинутий на берег, озирється навколо, виглядаючи своїх товаришів. Але нікого немає. «Більше я ніколи їх не бачив або якогось їх сліду, – говорить він. – Я знайшов лише три капелюхи, один кашкет і два черевики, та й то непарні». Два непарні черевики <...> Ні тобі вигуків, ні слів відчаю, усього лише капелюхи, кашкети й черевики» [206, с. 4]. Коментар написаного, який демонструє асоціації оповідача щодо деталей, які він перш згадав в описі героїні, доповнений ще й цитацією роману Д. Дефо «Робінзон Крузо». Метатекстуальність і інтертекстуальність в цьому випадку перебувають у відношеннях інтерференції.

Роман Дж. М. Кутзее насичений численними інтертекстуальними референціями: від явного цитування до імпліцитних алюзій і ремінісценцій. Головна героїня роману «Будинок на Екклс-стріт», який приніс всесвітню популярність Елізабет Костелло, є точковою цитатою – ім'ям героїні Моллі Блум з «Улісса» Дж. Джойса. Елізабет, читаючи свої лекції й доповіді, цитує текст Ф. Кафки «Звіт для Академії» і «Подорожі Гуллівера» Дж. Свіфта, рефлексує над віршами Р. М. Рільке і Т. Г'юза. У радіоінтерв'ю «Письменник за роботою» Елізабет Костелло, обговорюючи жіночі образи Д. Лоуренса, Т. Харді, Л. Толстого і, звичайно, «Джойсівської Моллі», які вийшли з-під пера авторів-

чоловіків, говорить про необхідність змінити погляд на призначення жінки в цілому. Рясне цитування в романі, на нашу думку, пов'язане, у першу чергу, з вибором образної системи: головна героїня роману – художник, письменниця, яка розмірковує про питання літератури.

Також ми вважаємо, що більш значущими для розуміння тексту є саме імпліцитні алюзії та ремінісценції. Так, на початку роману оповідач говорить про Джона – сина Елізабет: «Він буде її зброєносцем. Вона буде його лицарем. Він буде захищати її так довго, як зможе. Він допоможе одягнути їй обладунки, посадить на коня, приставить до руки щит, вручить спис і відступить убік» [206, с. 7]. Оповідач ніби відсилає нас до лицарського роману, у якому Елізабет, розчарована життям дама похилого віку, асоціюється з «лицарем сумного образу». Ремінісценція у цьому випадку є відсиланням до роману М. Сервантеса «Дон Кіхот» і розширює межі інтерпретації тексту. Подібно Дону Кіхоту Елізабет протистоїть усьому світу, який не здатний прийняти її й зрозуміти хід її думки. Вона стурбована тим, що відбувається у світі (вбивства тварин, насильство, жорстокість) і торкається всіх актуальних тем сьогодення у своїх доповідях, однак, порівнюючи птахофабрики з концтаборами, а вбивство тварин з винищенням євреїв фашистами, вона викликає явне невдоволення публіки. Костелло наодинці бореться зі злом, як великий ідальго боровся з гігантами-вітряками, але лише вона бачить це зло, інші ж люди живуть у реальності й сприймають вбивство тварин як природний порядок речей.

У романі М. Сервантеса вигаданий світ, у якому живе Дон Кіхот, не збігається з реальним життям. «Дон Кіхот творить своє життя, розігрує власний спектакль, – який є в його очах життям і стає для нього набагато більш реальним і справжнім, ніж навколишня дійсність» [79, с. 13-14]. Виходить своєрідна гра життя з літературою: література (лицарські романи), яка переростає у життя, і життя, яке стає літературою (роман Сервантеса). Створюється абсолютно постмодерністський ефект, який дозволяє зазирнути в безодню культурної реальності. Художній світ у романі «Елізабет Костелло» будується подібно: література – це життя героїні, а життя Елізабет буде відображене в літературі – її

творіннях. Однак ефект перетікання реальності в літературу в романі Дж. М. Кутзее відбувається інакше: в заключній главі роману «Біля воріт» героїня заявляє, що вона письменниця, яка писала під іменем Костелло, що вона «лише наслідує, як сказав би Аристотель» [206, с. 194]. Так Елізабет намагається довести, що її твори відображають реальність, а трохи згодом заявляє, що це місто, де вона перебуває, «не більш реальне, ніж вона сама, але, напевне, і не менше» [206, с. 195]. Елізабет помічає красу світу, нехай навіть якщо він – «це тільки подоба». Так героїня підкреслює свій статус «вигаданості», усвідомлюючи, що вона перебуває в художньому ірреальному світі. Таким чином, Елізабет губиться в цій дзеркальності, де все злито воедино: реальність і художній світ, життя і література. Якщо Дон Кіхот використовує саме літературні коди лицарських романів для «прочитання» навколишньої дійсності – прочитання, з його точки зору, абсолютно адекватного, то Костелло – письменниця ХХ століття, свідомість якої будується за принципом інтертексту, вбирає увесь відомий їй «простір культури». З огляду на свою професію, вона заявляє: «Я дотримуюся точки зору тільки тимчасово <...> я змінюю свої переконання <...> залежно від своїх потреб» [206, с. 195]. Можна зробити висновок, що Елізабет мислить у межах літератури й сприймає життя за допомогою кодів світової літератури, асоціюючи себе то з Червоним Пітером Ф. Кафки, то із «Секретарем невидимого» (вислів, запозичений, за її ж словами, у поета Чеслава Мілоша).

Ремінісценцією на роман Сервантеса є і саме переконання Костелло щодо ілюзорності реальності. Героїня говорить: «був час, коли ми вірили, що ми могли сказати, хто ми є. Тепер ми всі – актори, що програють свої ролі» [206, с. 19]. У романі М. Сервантеса в розмові Санчо і Дона Кіхота у XII розділі другого тому виникає паралель «життя – театр», коли Дон Кіхот розмірковує про те, що в театрі відбувається те саме, що і в житті, і хоч кожен із нас грає свою роль, коли настає розв'язка, тобто коли закінчується життя, усі стають рівними [141]. Безумовно, висловлювання Елізабет про життя як театр викликає також асоціації з монологом Жака з комедії «Як вам це сподобається» В. Шекспіра, а відповідно,

є алюзією. Таким чином підкріплюється ідея уподібнення життя театру, де сама ж Елізабет змушена грати роль, виступаючи перед «глядачем» із доповідями, хоч їй у її віці «гра» – вже тягар.

Отже, роман «Елізабет Костелло» є гіпертекстом, якому притаманна транстекстуальність, оскільки він ґрунтований на відношеннях похідності й побудований за принципом інтертексту. Головним паратекстом є назва роману, який задає основний напрям назвам глав, що походять від назв лекцій і доповідей Елізабет Костелло. Так, усі паратексти – назва роману, назви глав і вставних текстів, сприяють актуалізації смислової домінанти тексту – роману про митця. Найчастіше типи взаємодії текстів мають взаємопроникність, тому паратекстуальність у романі Дж. М. Кутзее тісно пов'язана з гіпертекстуальністю, яка спрямована на пародіювання реалістичного роману. Завдяки есеїстичним вставкам (повіді, лекції, листи) у роман «Елізабет Костелло» проникають елементи non-fiction, що свідчить про наявність «діалогу жанрів», який, у свою чергу, є прикладом архітекстуальності. Метатекстуальність у романі проявлена у внутрішньотекстовому коментуванні й пов'язана з суб'єктивним чинником (фактором суб'єкта мовлення та його ставленням до сказаного). Крім цього, унаслідок наявності в коментарі цитацій, слід говорити про інтерференції між метатекстуальністю та інтертекстуальністю. Роман «Елізабет Костелло» насичений численними інтертекстуальними референціями (явними цитаціями й імпліцитним алюзіями та ремінісценціями), що розширює діапазон інтерпретації тексту. Рясне цитування в романі пов'язане з вибором образної системи: головна героїня – письменниця, яка розмірковує про теоретичні питання літератури. Імпліцитні ремінісценції в романі відсилають до твору М. Сервантеса «Дон Кіхот» і сприяють більш глибокому розумінню тексту. В обох романах відтворено постмодерністський ефект дзеркальності, своєрідна гра життя з літературою: література, яка переростає в життя, і життя, яке стає літературою. Однак у романі Дж. М. Кутзее процес перетікання життя в літературу завершується тим, що героїня наділяє себе статусом «вигаданості» та вважає себе частиною художнього ірреального світу. Подібно до того, як Дон

Кіхот використовує літературні коди лицарських романів для «прочитання» навколишньої дійсності, Елізабет мислить у межах літератури та сприймає життя за допомогою кодів світової літератури. Паралель «життя-театр» знаходить своє відображення як у романі М. Сервантеса, так і в романі Дж. М. Кутзее і підкріплюється алюзією на комедію В. Шекспіра, репродукуючи ідею уподібнення життя театру.

#### Висновки до розділу 4

Роман Дж. М. Кутзее «Фо» є такою постмодерністською модифікацією роману про митця як роман про роман, адже в тексті чітко виокремлюються два плани: 1) «роман героїв» – план розгортання подій; 2) «роман про героїв» – план коментування написаного (світ літературної творчості, процес створення «роману героїв»), метаструктурний рівень. Межі між ними легко перетинає головна героїня твору, оповідач – Сьюзен Бартон, якій і приписується авторство перших трьох частин роману. Незважаючи на те, що назва роману відсилає нас до англійського письменника – Д. Дефо, головним митцем роману є Сьюзен, адже вона виступає автором-творцем тексту, який ми читаємо (окрім останньої частини). З тричастинної сюжетно-композиційної структури роману про митця у «Фо» на перший план висувається саме твір митця, який стає основним предметом рефлексії та саморефлексії. Акцент на витворі мистецтва – створенні роману – є основним генератором трансформації роману про митця в роман про роман. Композиція роману Дж. М. Кутзее будується за принципом «замкнутості на собі», адже остання частина являє собою певну «заготівку», з якої проростає весь твір. Протягом усього тексту «Фо» здійснюється гра протиставленнями і зближенням реальності (життя) і мистецтва (роману), як і належить роману про роман. Роман Дж. М. Кутзее характеризується високим ступенем інтертекстуальності, яскраво вираженим комунікативним аспектом, який виокремлює образ реципієнта, сформований численними метатекстовими включеннями і зверненнями. Наявні у романі «Фо» інтертекст і метатекст є основними формами метарефлексії, яка, у свою чергу, є проявом

саморефлексивності твору. Завдяки метарефлексії у творі Дж. М. Кутзее увиразнюється моделювальна природа тексту, його штучність і надмірна «літературність», концентруючи увагу на його створенні.

Образ митця – Сьюзен – у романі «Фо» будується за принципом симулякра, який виникає внаслідок подвоєнь і безкінечних відображень самого митця в інших персонажах. Більшість персонажів твору Дж. М. Кутзее мають інтертекстуальну природу, а їхніми донорами виступають романи Д. Дефо. Деякі герої роману «Фо» вводять у текст певний дискурс: Крузо – просвітницький, П'ятниця – постколоніальний, Сьюзен – феміністичний, через що історія, яку пише головна героїня, постійно «розсипається», адже відбувається конфлікт між культурними кодами. Саме тому містер Фо намагається написати роман, не дотримуючись правдивої історії, а підпорядковуючи її єдиному дискурсу – просвітницькому. Так, у творі Дж. М. Кутзее відображаються протиріччя між правдою (історією Сьюзен) і вигадкою (романом Фо), між життям і мистецтвом, які становлять основу конфлікту роману про митця.

Відносини між реальністю і мистецтвом є центральною проблемою роману про митця, а особливо роману про роман, у якому герой напружено прагне відшукати себе між цими двома полюсами. Сьюзен так намагається відшукати саму себе за допомогою мистецтва, знайти сутність своєї екзистенції в письмі (романі, який пише сама), що в підсумку все її «життя переростає у розповідь, у якій їй вже нічого не належить». Таким чином, героїня, жадаючи зберегти правдивість своєї історії, що має підтвердити її існування, створює симулякр свого життя, в якому відображаються й інші персонажі (Крузо, П'ятниця, Фо), такі ж симулякри, як і сама Сьюзен.

Хронотоп роману «Фо» має тричастинну структуру, що притаманно роману про митця, завдяки якій виокремлюється три сфери художнього світу: розгортання подій, дискурс творчості (письменництва, тексту, коментування написаного), світ «навиворіт» (четверта частина) – світ потоку творчої свідомості, з якого проростають перші два. Основними топосами роману Дж. М. Кутзее є острів Крузо й Англія, що наділені ізотопами з однаковим

семантичним значенням і мають амбівалентну природу: чужого, ворожого і рідного, свого. Локуси письменника Фо у творі та його творче знаряддя, пробуджують писемний потенціал як Сьюзен, так і без'язикового П'ятниці. Завдяки чому в романі метафорично зображено місію письменника, який у своїх творах може наділити мовою тих, кого було позбавлено голосу (жінок і колонізованих). Постійні мандри Сьюзен підкреслюють наявність у романі хронотопу дороги, який має багату метафоризацію і трансформується в безцільні блукання – один із основних структуротвірних постмодерністських образів. У романі «Фо» хронотоп дороги, шляху долається таким засобом пересування, як корабель, образ котрого є амбівалентним і символізує як спасіння, так і повну загибель. Образ корабля уособлює весь світ, хиткий і ненадійний, який гойдається на водах океану. Також образ корабля, що блукає водами океану, є символом митця, якого несе нестримна стихія творчості. Отже, вся образна система роману підпорядкована магістральному мотивові роману про митця – мотиву творіння.

Роман Дж. М. Кутзее «Елізабет Костелло» є постмодерністським романом про митця, модифікованим у роман-есе через впровадження есеїстичних конструктивів (лекції, доповіді). Вставні тексти (есеїстика) у творі Дж. М. Кутзее являють собою роздуми про мистецтво (літературу), які є обов'язковим складником тричастинної сюжетно-композиційної структури роману про митця. Домінування есеїстики в романі «Елізабет Костелло» сприяє зрушенню всередині жанру і призводить до трансформації роману про митця у роман-есе. Переплетення двох планів – есеїстичного і романного – утворюють складну багатошарову структуру роману.

Основний конфлікт роману «Елізабет Костелло» збігається з головним нерозв'язним протиріччям роману про митця між Життям і Мистецтвом, що відбивається в зовнішньому конфлікті Художника зі Світом (суспільством)<sup>1</sup>, яке не здатне сприймати високі ідеї митця, адже знаходиться в стані повного занепаду. Образ митця в романі представлено як «жбан оскуділий», для якого

---

<sup>1</sup> Див. пункт 2.1.1.1. дисертації

дуже важко нести тягар письменництва. В образі Елізабет проступає образ сучасного художника кінця ХХ століття, котрий сумнівається в істинності своїх переконань, оскільки навколишній світ став дуже ненадійним, непевним, де будь-які твердження піддаються сумніву. У романі Дж. М. Кутзее ще модерністська віра в животворящу силу митця заміщується зневірою, як у творчість письменника, так і в художника як творця. Основна тема «Елізабет Костелло» – тема творчості – пронизує весь роман (обидва плани – романний і есеїстичний) і втілюється в тексті в декількох своїх інваріантах: сенс творчості, її естетична сторона, доля письменника і його спадщини.

У романі Дж. М. Кутзее вибудовується три сфери художнього світу: розгортання подій (подорожі Елізабет по світу), творчого дискурсу (коментування написаного, обговорення процесу творчості), і світ вічності, він же світ літератури (остання частина роману). Елізабет протягом усього життя так прагнула увічнити себе у своєму творінні (книгах), що після смерті потрапляє у світ літератури (творів), де й проведе цілу вічність. Хронотоп роману має тричастинну структуру, простір і час характеризується наявністю трьох форм: простір героїні, її творіння і культури; час біографічний, психологічний і час вічності. Найбільш яскраво в романі втілюються час вічності і простір культури, які зливаються в останній частині – світ перед брамою в Рай, який так «віддає літературщиною».

Роману Дж. М. Кутзее притаманно акцентування певної «літературності» та звернення уваги на процес свого створення, що свідчить про саморефлексивний спосіб письма. Тому, наратив «Елізабет Костелло» характеризується «оголенням прийому», що підкреслює «штучність» створення художнього твору. Роман мережить «метанаративними фразами», які розривають оповідь і не дають читачеві впасти в міметичну ілюзію, постійно нагадуючи йому, що перед ним – авторський конструкт. У романі Дж. М. Кутзее чітко виокремлюється метарефлексія, що вказує на свідоме формування тексту автором, та впливає на організацію тексту: кордони між рівнем описування подій та їх коментуванням



зникають, а межі між наратором та персонажем, чия точка зору подається, легко перетинаються без усіляких письмових позначень.

У романі «Елізабет Костелло» наявні всі форми саморефлексії (за О. Ю. Анциферовою): паратекстуальні форми – назви глав і доповідей, у яких відбувається «критичне осмислення практики інших письменників»; у багатьох вставних текстах порушуються актуальні літературознавчі питання, що є проявом теоретизування про літературу. Оскільки «Елізабет Костелло» – це твір про долю митця та його думки щодо літератури, то весь роман разом із вставними текстами – це процес «осмислення літературою самої себе», що свідчить про саморефлексивність твору.

У романі існує наративна відповідність між «основним» текстом (історія про Елізабет) та «вставними» (лекції головної героїні та її колег), оскільки і розповідач, і головна героїня, під кінець роману втрачають свою владу над письмом, визнаючи свою вторинність щодо тексту. Отож, єдність тексту, «складання» роману з окремих лекцій, забезпечує не лише зовнішній сюжет, а і сам спосіб нарації.

Роман «Елізабет Костелло» є «гіпертекстом», який будується за принципом співіснування двох і більше текстів (інтертекстуальності), а також ґрунтується на відносинах похідності (інших транстекстових відносинах). Типи текстових співвідношень у романі Дж. М. Кутзее досить часто знаходяться в стосунках інтерференції, оскільки є незамкнутими за своєю природою. Так, паратекстуальність у творі «Елізабет Костелло» тісно пов'язана з гіпертекстуальністю, адже назва роману налаштовує на прочитання реалістичного роману про життя й любовні пригоди головної героїні, а сама оповідь руйнує читацькі штампи, осміюючи реалістичний метод та кліше любовного роману. Усі паратексти (назва роману, назви глав і вставних текстів) сприяють актуалізації смислової домінанти тексту – роману про митця. Завдяки есеїстичним вставкам (довідям, лекціям, листам) у роман «Елізабет Костелло» проникають елементи non-fiction, що свідчить про «діалог жанрів», завдяки чому виникає архітекстуальний зв'язок текстів. Метатекстуальність у творі

проявляється у вигляді внутрішньотекстового коментування й пов'язана із суб'єктивним чинником (фактором суб'єкта мовлення і його ставлення до висловленого). Роман Дж. М. Кутзее насичений численними інтертекстуальними референціями: від явного цитування до імпліцитних алюзій і ремінісценцій. Численне цитування в романі пов'язано з вибором образної системи: головна героїня – письменниця, яка розмірковує про теоретичні питання літератури і творчість інших письменників. Найбільш значущими для розуміння тексту є саме імпліцитні алюзії та ремінісценції, які відсилають до роману М. Сервантеса «Дон Кіхот» і розширюють межі інтерпретації тексту. В обох романах відтворюється постмодерністський ефект дзеркальності, своєрідна гра життя з літературою: література, яка переростає в життя, і життя, яке стає літературою. Однак, у романі Дж. М. Кутзее процес перетікання життя в літературу завершується тим, що героїня наділяє себе статусом «вигаданості», «персонажності» і вважає себе частиною світу літератури (текстів). Елізабет, як і Дон Кіхот, використовує літературні коди для «прочитання» навколишньої дійсності, однак письменниця мислить у межах всієї літературної традиції і сприймає життя за допомогою кодів світової літератури, в той час як герой Сервантеса обмежується лише «світом лицарських романів». У романі Дж. М. Кутзее, як і в романі М. Сервантеса, знаходить своє відображення паралель «життя-театр», що підкріплюється алюзією на комедію У. Шекспіра, репродукуючи ідею уподібнення життя театру. Таким чином, у романі «Елізабет Костелло» актуалізується гра між життям і мистецтвом, реальністю та вигадкою, що характерно для роману про митця.

## ВИСНОВКИ

Творчість лауреата Нобелівської премії Дж. М. Кутзее виходить далеко за межі національної літератури ПАР і висвітлює низку проблем, над якими споконвічно розмірковує людство. Рідна Дж. М. Кутзее південноафриканська література розвивається різними мовами, найбільш численною з яких є англійська, а її виникнення припадає на кінець XIX – початок XX століття. Посилення політики расової сегрегації сприяло виникненню «літератури протесту», якій притаманна антиколоніальна та антирасистська проблематика. На відміну від англомовних африканських письменників (П. Абрахамса, Н. Гордімер, А. Пейтона та ін.), творчість яких розвивалась у річищі «літератури протесту», породженої посиленням політики расової сегрегації, Дж. М. Кутзее у своїх творах не закликає до визвольної боротьби, а порушує загальнолюдські питання (жорстокості та насилля над людиною, крихкості людського життя, місця людини в історії, ненадійності пам'яті тощо). На тлі англомовної літератури ПАР творчість Дж. М. Кутзее вирізняється поетикальною експериментальністю, відмовою від реалістичного методу зображуваного та широкою тематикою, яка охоплює не лише проблеми Південної Африки, а залучає актуальні проблеми сьогодення. У літературознавчій критиці існують дві точки зору щодо періодизації доробку Дж. М. Кутзее, проте обидві базуються на «зовнішніх» факторах (режим апартеїду, постапартеїдний період, еміграція письменника до Австралії) і поділяють романи за хронологією. Найбільш прийнятним для групування романної прози Дж. М. Кутзее видається тематичний підхід, адже у творчості письменника можна виокремити низку романів – «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло», написаних у різні роки (час панування режиму апартеїду, постапартеїдний період і роки після еміграції письменника), у яких увиразнена тема творчості, проблема створення художнього тексту, співвіднесеності реальності й художньої вигадки. Головними

героями вказаних творів стають митці, а текстові романів притаманна саморефлексивність й надмірна інтертекстуальність.

Загалом творчий доробок Дж. М. Кутзее неодноразово ставав предметом літературознавчої рефлексії, у якій переважають постколоніальні розвідки, адже в більшості романів письменника висвітлений соціально-політичний дискурс ПАР та проблематика, властива постколоніальним творам (расові й етнічні конфлікти, проблеми еміграції та асиміляції, соціальної нерівності, взаємодії культури домініону і метрополії). Можна виокремити низку робіт, присвячених вивченню жанрової природи творів Дж. М. Кутзее, у яких дослідники помічають схильність автора до метапрозаїчності. Серед наратологічних студій прози письменника домінують розвідки, у яких аналізуються проблеми мови/письма та владного дискурсу (автора/тексту). Деякі літературознавці відзначають сповідальний характер творів та наявність коментарю щодо художньої творчості, тим самим натякаючи на їх саморефлексивність. Романи «Фо», «Митець Петербурга», «Елізабет Костелло» були досліджені з точки зору постколоніальної критики, проте, актуалізована тема творчості та мистецтва й особливості поетики цих творів дозволяють розглядати їх у контексті сучасної англійської літератури, у якому жанровий різновид «роман про митця» стає дедалі частотнішим явищем.

На думку дослідників, роман про митця є жанровим різновидом, який походить від одного з романних типів (роману випробувань (за М. М. Бахтіним), роману творіння (за Н. С. Бочкарьовою), роману виховання (за В. Дільтеєм)). Однак, спираючись на праці М. М. Бахтіна та Н. С. Бочкарьової, ми дійшли висновку, що жоден із типів не існує в чистому вигляді й розширює свої межі завдяки переплетенню з іншими типами. У жанровому різновиді роману про митця можна углядіти риси всіх типів (роману випробувань, роману творіння, роману виховання), що дає змогу визначати роман про митця як самостійний різновид, що проростає корінням у кожен із існуючих типів й всотує певні їх особливості залежно від настанови романіста.

Незважаючи на генологічні розбіжності походження роману про митця, у ньому наявні певні жанрові риси, на які вказує Н. С. Бочкарьова. Естетичну домінанту роману про митця утворюють основні елементи його змістової структури: герой-митець, онтологічний конфлікт між життям (творінням Бога) і мистецтвом (творінням людини), який відображено у внутрішньому (між людиною та митцем) та зовнішньому (творчою особистістю і світом) конфлікті, специфічний хронотоп, який має три форми часу та простору, а також тричастинна сюжетно-композиційна структура, складена з життєпису митця, міркувань про мистецтво та творів художника, останні з яких стають основним предметом рефлексії й саморефлексії автора. Цілісність роману утримується єдністю зображуваного творчого процесу, якому відповідає головний мотив роману про митця – мотив творіння. Роман про митця зазвичай народжується на зламі історичних епох (Відродження, Бароко на межі XIX-XX століть), однією з яких і є доба Постмодерну (XX-XXI ст.). Останнім часом дедалі частіше герой-митець з'являється на сторінках романів англomовних (П. Акройда, Дж. Барнса, В. Голдінга, К. Ісігуро, Дж. Керуака, Дж. Коу, Дж. М. Кутзее, Д. Лессінг, І. Мак'юена, Ф. Рота, С. Русді), франкомовних (А. Володіна, П. Кіньяра, С. Резвані, К. Симона), іспаномовних авторів (Х. Гойтісоло, Х. М. Меріно).

Окреслені в праці Н. С. Бочкарьової художні особливості роману про митця притаманні переважній більшості зазначених творів, однак, постмодерністсько-постструктуралістський комплекс ідей (концепцій «смерті суб'єкта» і «смерті автора», інтертекстуальності, рефлексивності і саморефлексивності тексту), який сформувався наприкінці XX століття, наклав свій відбиток на поетикальні й жанрові ознаки постмодерністського роману про митця, завдяки чому цей жанровий різновид зазнав істотних трансформацій. Зазначені ідеї та тенденції до жанрової конвергенції сприяли утворенню нових гібридних форм (роману-біографії, роману про роман, роману-есе), базованих на домінуванні одного з елементів тричастинної сюжетно-композиційної структури роману про митця, та знаходять своє віддзеркалення в англomовній постмодерністській літературі. Концентрація на життєписі митця породжує форму роману-біографії, акцент на

художньому творі сприяє появі роману про роман, а рясні міркування про мистецтво й творчість трансформують роман про митця в роман-есе. Структурним принципом побудови романів про митця переважної кількості постмодерністських творів стає інтертекстуальність та саморефлексивність, які постають на різних шарах поетики, що спрямувало наше дослідження в річище аналізу міжтекстових зв'язків та саморефлексивного письма.

Слідом за французькими теоретиками (Ю. Крістевою, Ж. Женеттом, Р. Бартом, Н. П'єге-Гро) під інтертекстуальністю ми розуміємо співвіднесеність двох чи більше текстів, предикація яких відбувається за рахунок інтертекстуальних елементів – певних форм (цитації, ремінісценції, алюзії, рецепції), – які виступають вузлами зчеплення між текстом-донором і текстом-реципієнтом. Однією із затребуваних теорій систематизації і класифікацій міжтекстових зв'язків є теорія «транстекстуальності», запропонована Ж. Женеттом, згідно з якою існують два типи міжтекстових зв'язків: зв'язки, які базовані на відношеннях співнаявності двох та більше текстів (інтертекстуальні), і зв'язки, які ґрунтуються на відношеннях похідності (інші типи транстекстових відношень). У системі транстекстуальності виділяється п'ять типів взаємодії текстів: інтертекстуальність (співнаявність двох і більше текстів, реальна присутність одного тексту в іншому за рахунок відсилок – цитат, алюзій, ремінісценцій тощо), паратекстуальність (відношення, що пов'язує написаний текст з наративом, який належить до паратексту – заголовку, назви, передмови, епіграфу тощо), гіпертекстуальність (осміяння або пародіювання одним текстом іншого), архітекстуальність (жанровий взаємозв'язок текстів), метатекстуальність (коментування або критичне посилення на свій предтекст). Усі типи є незамкнутими за своєю природою, тому часто можуть перебувати у відношеннях інтерференції. Метатекстуальність, яка проявляється на оповідному рівні тексту, а також постструктуралістські ідеї про усунення суб'єкта творчого процесу – автора, сприяють виникненню особливого оповідного модусу – метапрози, яка найбільш повно втілилась у постмодерністському романі про митця. Корені такого явища, мабуть, слід шукати в самій специфіці роману про

митця, який на всіх своїх рівнях (сюжетному, мотивному, наративному) звертається до теми творчості та творення, що й зумовлює вивчення поетики постмодерністської варіації роману про митця в річищі саморефлексивного письма та метапрози.

Метапрозою у літературознавстві називають художні твори, у яких викрито процес створення цього твору та звернуто увагу на певну штучність, «літературність» тексту. Досліджуючи метапрозу, літературознавці намагаються виділити певний тип письма, називаючи його несинонімічними термінами: самопороджувальним, самореферентним, самоусвідомлюваним. Вказані визначення найчастіше акцентують певний оповідний прийом й охоплюють лише метарівень твору (план коментування написаного). Найбільш влучним є визначення метапрози як роду саморефлексивного письма (за Р. Імхофом), адже саморефлексія постає не лише на рівні оповіді (метарівень), а й на рівні розгортання подій (імена персонажів, їх внутрішній світ та доля постійно підкреслюють, що твір – штучний авторський конструкт, створений на основі попередніх літературних традицій і конвенцій). Слідом за О. Ю. Анциферовою ми виділяємо декілька форм літературної саморефлексії: паратекстуальні форми (назви, заголовки, передмови тощо); форми, відображені в критичному осмисленні письменником художньої практики інших авторів; авторські палімпсести – розвиток одного тексту з плином часу у свідомості автора; форми саморефлексії, які у творі реалізуються в теоретизуванні художником про літературу. Проте, зважаючи на специфіку романів Дж. М. Кутзее, особливої уваги також потребує так звана внутрішньотекстова форма літературної саморефлексії, яка виступає «елементом художнього світу твору», що включає в себе обидва плани (розгортання подій і їх коментування) і проявляється у вигляді гри межами між двома планами та співвідношенням «життєвості» і «літературності», за рахунок чого підкреслено створеність і фіктивність художнього твору. Особливим наративним типом саморефлексивного модусу стає метаоповідь, що з'являється у вигляді «метаоповідних фраз», які маркують авторську присутність у тексті, не даючи читачеві впасти в «міметичну ілюзію», і

змушують його цілком усвідомити умовність, фіктивність художнього світу. Отже, саморефлексивний модус акцентує оповідь про сам процес оповіді й характеризується наявністю метаоповідних прийомів (механізми, що дозволяють авторові, а разом з ним і читачеві, переходити з рівня розгортання подій на рівень їх коментування), які позначають терміном «метарефлексія», що проявляється у тексті у формі метатексту, інтертексту, металепсису. Завдяки метарефлексії утворюється певна структура (метарівень), яка не лише виходить за основний сюжет, а є всеохоплювальною й поєднувальною, «замикаючи» твір на самому собі (процесі його написання).

Під час аналізу художнього доробку Дж. М. Кутзее ми дійшли висновку, що у його творчості викристалізуються всі три модифікації роману про митця, в яких поєднуються різні жанрові форми. У романах письменника відбувається зсув у структурі сюжетно-композиційної побудови, що призводить до трансформації романної форми: у кожному романі «Митець Петербурга», «Фо», «Елізабет Костелло» відповідно переважає або життєпис (роман-біографія), або творіння митця (роман про роман), або міркування про мистецтво (роман-есе).

У романі «Митець Петербурга» на перший план виходить життєпис митця, тому ми констатуємо взаємопроникнення жанру біографії і жанру роману, і ідентифікуємо утворення нової гібридної форми – роману-біографії. Акцент у творі перенесено з життєвої біографії на процес творчості і творіння «нового світу». У центрі уваги роману «Фо» – творчий акт, процес написання роману, який ми читаємо. У ході аналізу роману нами була виділена двопланова структура: 1) роман героїв (розгортання подій); 2) коментування написаного (світ літературної творчості, процес створення «роману героїв») – метаструктурний рівень, що свідчить про таку романну модифікацію, як роман про роман. Межа між двома «світами» перетинається лише автором-творцем тексту, яким є головна героїня твору – Сьюзен Бартон. У творі «Елізабет Костелло» акцент зміщується на роздуми (міркування) про мистецтво, які оформлено у вигляді вставних текстів (есеїстики), що трансформує роман про митця в роман-есе. Цілісність роману «Елізабет Костелло» утримується переплетенням романного



та есеїстичного планів, які взаємодоповнюють один одного й утворюють складну комбіновану художньо-філософську структуру твору. Слід зауважити, що домінування одного з елементів тричастинної структури роману про митця, яке впливає на трансформацію жанрової форми, передбачає наявність інших двох складників, які є менш вираженими в тексті. Так, у всіх указаних романах Дж. М. Кутзее, які є різними модифікаціями роману про митця, присутні й життєпис письменника, і витвори художника, і роздуми про мистецтво, які мають різні міри свого прояву.

Онтологічний конфлікт роману про митця між Життям і Мистецтвом (Митцем і Людиною, Митцем і суспільством, Богом) у романах «Митець Петербурга», «Фо», «Елізабет Костелло» зазнає змін під впливом концепції «смерті автора», згідно з якою замість самостійного автора джерелом висловлювання стає знеособлений текст. Автор перетворений на скриптора, а головну роль відіграє читач, який об'єднує в процесі читання всі можливі смисли тексту. Таким чином, митець уже не є суб'єктом творчості; художник поступається своїм місцем невідомому, безособовому текстові. У такий спосіб Дж. М. Кутзее у романах репродукує ідею «прото-письма» Ж. Дерріда, яке передує усному мовленню і мисленню, й одночасно присутнє в них у прихованій формі, таким чином «письмо» володіє не меншим творчим потенціалом, ніж голос і логос.

Під впливом концепцій Р. Барта і Ж. Дерріда переосмислено й сам образ митця в аналізованих творах. Художник кінця ХХ століття більше не володіє творчою силою, яка здатна гармонізувати хаос навколишньої дійсності, а є відображенням сучасного світу, набуваючи таких же рис – ненадійність, хиткість, невпевненість. Образ автора (митця) стає цитатою, ремінісценцією, а іноді, навіть, симулякром, який втілює в собі відпрацьовану копію, літературний штамп. Уся система образів має характер штучності, оскільки персонажі постійно підкреслюють свій «книжний» статус, акцентують свою створеність й фальшивість. У центрі уваги в романах опиняється не життя та особистість, а творча свідомість митця, яка зазнає метаморфози, що не залежать від волі автора:

навколишня дійсність трансформована в художній світ, а реальність постає як літературний текст. Процес творчості знеособлено, а сама творчість стає могутнішою за митця й володіє силою, здатною «потопити» художника. У романі «Митець Петербурга» творчість метафорично представлено в образі біса, який захоплює митця, підкорюючи його собі й змушуючи писати картини недозволеного. Метафорою творчості у романі «Фо» стає неприборкана стихія океану, яка хитає своїми водами корабель, капітаном котрого є художник, позбавлений будь-яких орієнтирів. А от у романі «Елізабет Костелло» творчість уособлено у вигляді сили, що може зруйнувати особистість митця, якщо той є «жбаном оскуділим». Сама тема творчості є наскрізною в усіх вказаних романах і втілена в різних своїх варіантах: пошуках смислу творчості, його естетичної сторони, долі письменника і його спадщини, місії художника і його місця в сучасному світі. В аналізованих романах представлена розгалужена система мотивів: пошуку, мандрів, гри, смерті, які підкорені й тісно пов'язані з лейтмотивом роману про митця – мотивом творчості / творіння.

Хронотоп романів «Митець Петербурга», «Фо», «Елізабет Костелло» має тричастинну структуру, як і належить роману про митця (за Н. С. Бочкарьовою), що увиразнено в трьох формах часу (біографічний час героя, психологічний і час вічності) і простору відповідно (простір героя, його творчості і культури). Завдяки такій хронотопічній структурі у творах можна виокремити три сфери художнього світу: світ героїв (розгортання подій), творчого дискурсу (коментування написаного, процес створення художнього твору / розмірковування про творчість та написання творів) та світ вічності (усієї літератури та культури загалом). У романі «Митець Петербурга» на перший план виходить основний топос твору – Петербург, рецептивний образ якого побудовано за принципом симулякра, адже перед читачем відтворений не реальний прототип міста, а його відпрацьована копія. У романі «Фо» увиразнено хронотоп дороги, трансформований у безцільні блукання (один із основних структуротвірних образів постмодерністських творів), у яких метафорично зображено творчі пошуки митця, а, можливо, і сам процес творчості. У романі

«Елізабет Костелло» втілено час вічності і простір культури, представлений у вигляді світу літератури (простір художніх текстів), у який після смерті потрапляє головна героїня твору.

Кожен із романів Дж. М. Кутзее проблематизує співвідношення реальності і вигадки, а художній світ творів привертає увагу до своєї фікціональності, штучності. У творах відчутна певна динаміка розвитку саморефлексивності: від імпліцитного прояву (у романі «Митець Петербурга») до виразно відчутного – коментування написаного в романі «Фо» та коментування самого коментування в «Елізабет Костелло». У вказаних романах відбувається руйнування літературних умовностей за рахунок метарефлексії, яка не дає читачеві забути, що твір – авторський конструкт, штучно створений письменником. У всіх творах присутні текстові «повернення» наприкінці творів до попередніх частин, що замикають романи на собі й дозволяють говорити про наявність саморефлексивного письма. У романах «Митець Петербурга», «Фо» та «Елізабет Костелло» можна виокремити майже всі форми літературної саморефлексії (паратекстуальні форми, критичне осмислення письменником художньої практики інших авторів; теоретизування художником про літературу та форми внутрішньотекстової саморефлексії, що проявлено у вигляді гри межами між двома планами та співвідношенням «життєвості» і «літературності»; авторські палімпсести – розвиток одного тексту з плином часу у свідомості автора (остання з форм представлена лише в «Елізабет Костелло»)), які по-різному втілюються й підкреслюють моделювальну природу текстів.

Помітно зростає інтертекстуальність романів, разом з якою збільшується й роль читача: якщо в «Митці Петербурга» текстами-донорами є твори Ф. М. Достоєвського, образ якого втілено в романі, у романі «Фо», окрім творів письменника Д. Дефо – одного із персонажів роману, літературний інтертекст розширений до меж різнорівневих дискурсів, які вводяться персонажами твору. У романі «Елізабет Костелло» інтертекстуальним джерелом стає весь літературний світ, відомий героїні-письменниці – alter ego самого Дж. М. Кутзее. Завдяки нарощуванню інтертекстуальності в аналізованих романах

простежується зростання транстекстових відносин (за Ж. Женеттом). У романі «Митець Петербурга» окрім інтертекстуальності чітко виокремлюються паратекстуальність, а от у «Фо» та «Елізабет Костелло» можна побачити міжтекстові відносини інших типів (архітекстуальність, гіпертекстуальність, метатекстуальність). Паратекстуальність і гіпертекстуальність у «Фо» і в «Елізабет Костелло» перебуває у відносинах інтерференції, оскільки наративи романів, які пов'язані з основними паратекстами, осміюють та пародіюють певні літературні кліше (просвітницький роман, феміністичну прозу у «Фо» й реалістичний любовний роман у «Елізабет Костелло» відповідно). Проте, лише останній із вказаних романів («Елізабет Костелло») побудовано як гіпертекст, в основі котрого закладено всі типи транстекстових відносин, що, у свою чергу, є одним із основних структуротвірних чинників твору. Отже, романи Дж. М. Кутзее є різними постмодерністськими модифікаціями роману про митця: «Митець Петербурга» – романом-біографією, «Фо» – романом про роман, «Елізабет Костелло» – романом-есе, про що свідчать усі шари поетики вивчених творів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія – Логос: словник / 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Дух і літера, 2004. – 640 с.
2. Азаренко Н. А. Концептуализация света и тьмы в языковой картине мира Ф. М. Достоевского: на материале романа «Преступление и наказание» : автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 – русский язык. Липец, 2007. 20 с.
3. Алехнович А. С. Жанровое своеобразие романа Дж. М. Кутзее «В ожидании варваров» [Электронный ресурс] : Знание. Понимание. Умение / МГУ, Москва, 2010. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhnovich/> (дата звернення: 20.10.2017)
4. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
5. Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Москва: Канон, 1991. 556 с.
6. Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Филология». 2000. Вып. 1. С. 5 – 16.
7. Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: монография. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2004. 468 с.
8. Анцыферова О. Ю. Творчество Генри Джеймса: Проблема литературной саморефлексии: автореф. дисс. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья. Москва, 2002. 35 с.
9. Анцыферова О. Ю. Университетский роман Дж. М. Кутзее: постколониальная модификация жанра // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. Пермь: ПГУ, 2009. № 1. С. 72 – 78.
10. Баевский В. С. Сквозь магический кристалл: поэтика «Евгения Онегина». Роман в стихах А. Пушкина. Москва: Прометей, 1990. 159 с.

11. Байкова С. А. Метатекст [Электронный ресурс] : Энциклопедия гуманитарных наук // Знание. Понимание. Умение. МГУ. Москва, 2010. №3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/metatekst> (дата звернения 13.02.2017)
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр., ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
13. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Ленинград, 1929. 416 с.
14. Бахтин М. М. К исторической типологии романа // Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С.188 – 198.
15. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Худож. лит., 1972. 443 с.
16. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234 – 407.
17. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
18. Беззубцев-Кондаков А. Е. Двусмысленность пустыни. Про творчество Дж. М. Кутзее [Электронный ресурс] : Топос. 2009. URL: <http://www.topos.ru/article/6548> (дата звернения 23.04.2016)
19. Бернадська Н. И. Теория романа как жанра в украинском литературоведении: автореф. дисс. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.06 – теория литературы. Киев, 2005. 36 с.
20. Библиейская энциклопедия / под. ред. М. Терра. Москва: Центурион, 1991. 902 с.
21. Билык Н. Д. Английский реалистический роман о художнике послевоенных десятилетий (основные проблемы и тенденции): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: специальность 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки, Австралии. Киев, 1987. 17 с.
22. Бирон В. Петербург Достоевского. Ленинград: Свеча, 1991. 45 с.

23. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 – література народів Європи, Америки і Австралії. Тернопіль, 2008. 20 с.
24. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
26. Бочаров А. Г. Существует такое качество – публицистичность // Вопросы литературы, 1958. №10. С. 76 – 104.
27. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения» в литературе Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: генезис и поэтика: автореф. дисс. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.03 – Западноевропейская литература. Москва, 2001. 32 с.
28. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творение»: генезис и поэтика: монографія. Пермь: из-во Пермского гос. университета, 2001. 252 с.
29. Бочкарева Н. С., Сулова И. В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века): монографія. Пермь: из-во Пермского гос. университета, 2010. 148 с.
30. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. Москва: Издательский центр Академия, 2004. 352 с.
31. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1987. 165 с.
32. Варецька С. О. Роман про митця: постмодерна варіація (на прикладі романів «Бляшаний барабан» Г. Грасса, «Сестра сну» Р. Шнайдера, «Парфуми» П.Зюскінда) // Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism. 2013. № 88. С. 144 – 156.

33. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
34. Велігіна Н. Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових трансформацій 1980-2000-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
35. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 404 с.
36. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму: монографія. Київ, 2010. 456 с.
37. Влодавская И. А. Два портрета художников в юности (Опыт сопоставительного анализа «Сыновей и любовников» Д. Г. Лоуренса и «Портрета художника в юности» Д. Джойса) // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX веков. Пермь, 1987. С. 49 – 58.
38. Галкина И. В. Паратекстуальность в романе В. Пелевина «Generation “П”» // Вестник ИГЛУ. 2011, С. 78 – 81.
39. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Москва: Просвещение, 1968. 302 с.
40. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа [Електронний ресурс]. СПб.: Наука, 1992. URL: <http://psylib.org.ua/books/gegel02/> (дата звернення 23.03.2018)
41. Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова: автореф. дисс. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Москва, 1992. 18 с.
42. Гребенчук Я. С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байет): автореф. дисс. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.03



– литература народов стран зарубежья (литература стран германской и романской языковых семей). Воронеж, 2008. 18 с.

43. Греймас А.-Ж. К теории интерпретации мифологического нарратива. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1985. – С.109 – 144.

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

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

46. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Я. Свирский. Москва: Раритет, 1998. 480 с.

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

48. Дефо Д. Життя й чудні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка, написані ним самим: роман. Харків: Фоліо, 2004. 496 с.

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

50. Джумайло О. А. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980-2000 [Электронный ресурс] / Вопросы литературы // Журнальный зал. 2007. №5. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2-pr.html> (дата звернення 16.12.2017)

51. Достоевский – художник и мыслитель: сборник статей / под ред. И. Михайловой. Москва: Художественная литература, 1972. 688 с.

52. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Бесы: роман. Москва: Лексика, 1994. 656 с.

53. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 2. Преступление и наказание: роман. Москва: Лексика, 1994. 640 с.

54. Женетт Ж. Литература как таковая // Ж. Женетт. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
55. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
56. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. Труды. Москва: Наука, 1977. 407 с.
57. Залесова-Докторова Л. Мир Джозефа Максвелла Кутзее [Электронный ресурс] / Звезда. 2004. №3. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/3/dok10.html> (дата звернения 10.06.16)
58. Зенкин С. Н. Жан Бодрийяр: время симулякров // Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2000. С. 5 – 40.
59. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография. Москва: Intrada, 2014. 488 с.
60. Зусева-Озкан В. Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида в контексте литературной традиции: монография. Москва: РГГУ, 2012. 232 с.
61. Иванов В. В. Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920-1930-х гг. // Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. Т. 2. Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 596 – 613.
62. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
63. Извекова Т. Ф. Топологические оппозиции в романах Достоевского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук.: спец. 10.01.01 – русская литература. Барнаул, 2003. 19 с.
64. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 201 – 224.
65. Ильин И. П. От модернизма к постмодернизму: логика развития // Человек: образ и сущность. 2006. №1. С. 187 – 202.

66. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН – Интрада, 2001. 384 с.
67. Изотова Н. П. Ігрова тональність романів Дж. М. Кутзее: психонаративні коди // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Лінгвістика: збірн. наук. праць. Херсон: ХДУ, 2015. Вип. 23. С. 161 – 165.
68. Изотова Н. П. Метафікціональна гра в ракурсі когнітивного дейксису (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее) // *Studia Philologica*: збірн. наук. праць. Київ: ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. Вип. 6. С. 71 – 75.
69. Изотова Н. П. Семантика психонаративу в контексті сюжетотворення (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее) // Наукові записки. Серія: Філол. науки (мовознавство). Кіровоград: видавництво Лісенко В.Ф., 2015. Вип. 138. С. 331 – 334.
70. Кабанова И. В. Война в раннем творчестве Дж. М. Кутзее // *Литература и война: век двадцатый: сборн. статей к 90-летию Л. Г. Андреева / под ред. О. Ю. Пановой, В. М. Толмачева. Москва: МАКС Пресс, 2013. С. 275 – 285.*
71. Кабанова И. В. Тема художника и художественного творчества в английском романе 60-70 гг.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки, Австралии. Москва, 1986. 20 с.
72. Кайда Л. Г. Эссе: стилистический портрет. Москва: Флинта: Наука, 2008. 200 с.
73. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
74. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. 415с.
75. Кеба О. В. Проблематизація вербального спілкування як ключовий концепт художньої системи роману Дж. М. Кутсі «Безчестя» // Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: Матеріали міжнародної

науково-практичної конференції, м. Київ, 8–9 грудня 2017 р. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 131 – 133.

76. Кеба О. В. Роман Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга» як фікційна біографія // Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism. 2017. № 96. С. 71 – 93.

77. Кириченко О. Постмодернізм і роман: метаморфози традиційного жанру // Всесвіт. 2004. №11-12. С. 176 – 179.

78. Ковалев О. А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского): монографія. Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2009. 198 с.

79. Коловерова И. Г. Относительная реальность в романе Сервантеса «Дон Кихот» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2011. Вип. 2(2). С. 13 – 19.

80. Константинова Н. В. Лингвистические особенности прозы Дж.М. Кутзее: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 – германские языки. СПб., 2009. 20 с.

81. Корнилова Е. В. Дефо Д. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо [Электронный ресурс] / Русский филологический портал. Москва, 1982. С. 319 – 327. URL: <http://www.philology.ru/literature3/kornilova-82.htm> (дата звернення 04.03.16)

82. Королева О. А. Жанр эссе в творчестве Ч. Лэма (на материале «очерков Элии» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2013. № 1(2). С.137 – 139.

83. Котелевская В. В. Повествовательная структура романов А. Деблина: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья. Ростов-на-Дону, 2002. 220 с.

84. Кривонос В. Читатель и авторская метарефлексия // Studia Rossica Posnaniensia. Poznan, 2012. vol. XXXVII. P. 129 – 137.

85. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1967. № 239. С. 438 – 465.
86. Кройчик Л. Е. Свобода повествования или свобода мысли // Российская журналистика: смена приоритетов. Воронеж: ВорГУ, 1995. 65 с.
87. Крошнева М. Е. Теория литературы: учебное пособие. Ульяновск: УлГТУ, 2007. 103 с.
88. Курбак М. С. Южная Африка и мир глазами Дж. М. Кутзее и Н. Гордимер [Электронный ресурс] / Африка. История и историки // «Новая» Южная Африка глазами Гордимер и Кутзее: иллюзии и реальность. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1031924/60/Afrika. Istoriya\\_i\\_istoriki.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1031924/60/Afrika. Istoriya_i_istoriki.html) (дата звернення 20.09.2017)
89. Кутзее Дж. М. Осень в Петербурге: роман / пер. с англ. С. Ильина. Москва: Эксмо, 2010. 320 с.
90. Кутзее Дж. М. Дневник плохого года: роман / пер. с англ. Ю. Фокиной. Москва: АСТ: Апрель, 2011. 349 с.
91. Лагуновский А. М. Образ Федора Достоевского в повести Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге» [Электронный ресурс] / Официальный сайт А. М. Лагуновского. URL: <http://lagunovskij.ucoz.ru> (дата звернення 16.02.18)
92. Лагутина И. Н. Типология жанра немецкого романа конца XVIII века (Гете, Тик, Новалис): дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.00 – литературоведение. Москва, 1989. 195 с.
93. Лебедева Л. И. Аллюзия // Русский язык: энциклопедия / глав. ред. Ю. Н. Караулов. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. С. 25 – 35.
94. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 256 с.

95. Лейдерман Н. Л. Практикум по жанровому анализу литературного произведения / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2003. 36 с.
96. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО, 2010. 904 с.
97. Лексикон загального та порівняльного літературознавства: словник / гол. ред. А. Волков. Чернівці: Буковинський центр гуманістичних досліджень; Золоті литаври, 2001. 634 с.
98. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под. общ. ред. В. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЕН), 2003. 607 с.
99. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики [Электронный ресурс]. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с. URL: <http://do.gendocs.ru/download/docs-243873/243873.doc> (дата звернення 12.10.17)
100. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература. Ленинград: Сов. писатель, 1981. 214 с.
101. Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука, 1979. С. 235 – 351.
102. Лихачев Д. С. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // Исследования по русской литературе. Ленинград: Наука, 1986. С. 96 – 112.
103. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
104. Літературознавчий словник-довідник / під. ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва. Київ: Академія, 1997. 752 с.
105. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. С. 251 – 293.

106. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Пушкин. Спб., 1997. С. 393 – 462.
107. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. С. 325 – 348.
108. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам / ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1981. С. 30 – 42.
109. Макарова И. С. Мифопоэтический образ корабля в романе Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2015. №4. С. 40 – 44.
110. Макарова И. С. Морская трилогия Уильяма Голдинга: образ корабля в западноевропейском искусстве. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. 144 с.
111. Махмудова Н. А. Своеобразие жанра романа воспитания в творчестве Ч. Диккенса [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 3 (7). С. 106 – 110. URL: [www.gramota.net/materials/2/2010/3/29.html](http://www.gramota.net/materials/2/2010/3/29.html) (дата звернения 12.10.17)
112. Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 208 с.
113. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. М.: Наука, 2000. 589 с.
114. Метаморфозы жанра в современной литературе: сборн. научн. статей / под ред. Соколовой Е. В., Пахсарьян Н. Т. Москва: ИНИОН РАН, 2015. 262 с.
115. Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы : на материале романов Андрея Битова : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.08. – Теория литературы. Текстология. Ростов-на-Дону, 2001. 205 с.
116. Мифы народов мира. Энциклопедия / под ред. С. А. Токарева. Москва: электронное издательство, 2008. 1147 с.

117. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1 / под ред. С. А. Токарева. Москва: Советская энциклопедия, 1980. 671 с.
118. Михайлов А. В. Роман и стиль // Язык культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
119. Михайлюк Н. І. «Роман про митця» в англійській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Наративні стратегії [Електронний ресурс] / Modern directions of theoretical and applied researches: матеріали науково-практичної конференції, 19-30 Березня 2013 р. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-113/literary-criticism-113/17030-113-0787> (дата звернення 10.12.2017)
120. Морозов А. А. Реминисценция // Литературный энциклопедический словарь. Москва: Наука, 1985. С. 162
121. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). Москва: «Индрик», 2011. 352 с.
122. Наказ №302 Про затвердження Правил передачі українською мовою географічних назв і термінів Нідерландів: від 11.08.2014 / Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 21 серпня 2014 р. за № 1002/25779. – 7 с.
123. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
124. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учебное пособие для студ. высш. пед. уч. заведений. Москва: Академия, 2003. 256 с.
125. Никулина Н. А. Мотивная структура романа-эссе Д. С. Мережковского «Иисус Неизвестный»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература. Тюмень, 2002. 183 с.
126. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру: в 2-х т. Т. 1. Москва: Мысль, 1990. С. 57 – 157.
127. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / 2-е изд. Москва: Эдиториал УРСС, 2003. 304 с.



128. Павлова О. О. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья». Москва, 2012. 20 с.

129. Петров В. М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития // Исследование проблем психологии творчества. Москва: Наука, 1983. С. 313 – 325.

130. Петрусь О. В. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04. Дніпроп., 2008. 224 с.

131. Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы в 2-х т. Т. 2. Москва: Культурная революция, 2011. 605 с.

132. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. Москва: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. 330 с.

133. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие / сост. П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев и др.; под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. Москва: Высшая школа, 2006. С. 387 – 395.

134. Пригодич В. Б. «Бесчестье» «Осени в Петербурге», или «Безнравственное безволие» [Электронный ресурс] / Лебедь. 2004. № 396. URL: <http://www.lebed.com/2004/art3927.htm> (дата звернення 13.02.18)

135. Прокопенко Л. Я. Африканская литература [Электронный ресурс]: Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия // Энциклопедия Кругосвет. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kulturaioobrazovanie/literatura/AFRUKANSKAYA\\_LITERATURA.html?page=0,8](http://www.krugosvet.ru/enc/kulturaioobrazovanie/literatura/AFRUKANSKAYA_LITERATURA.html?page=0,8) (дата звернення 12.10.17)

136. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. в память В. Я. Проппа. Москва: Наука, 1975. С. 172 – 183.

137. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

138. Раков Ю. А. Петербург – город литературных героев: учеб.пособие. СПб.: Химия, 1999. 136 с.
139. Саїд Е. Культура й імперіалізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Критика, 2007. 608 с.
140. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*, 1981. Vol. V-VI. P. 151 – 254.
141. Сервантес М. Дон Кихот: роман. СПб: Эксмо, 2014. 980 с.
142. Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. 262 с.
143. Силенко Е. В. «Убийство как изящное искусство» в романе Питера Акройда «Хоксмур» (1985) // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2014. №3. С. 40 – 46.
144. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX в.: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. 360 с.
145. Скуратівський В. Л. Проблеми мистецтва в німецькому романі критичного реалізму XX століття: дис. ... канд. філолог. наук: спец. 10.01.03 – література народів країн зарубіжжя. Київ, 1970. 337 с.
146. Соболевська Г. І. «Російська тема» у романі Дж. М. Кутзее «Осінь у Петербурзі» // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк: Волинський університет імені Лесі Українки, 2011. С. 212 – 218.
147. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / ред.-состав. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. Москва: Интрада – ИНИОН, 1996. 320 с.
148. Современный словарь-справочник по литературе / сост. С. И. Кормилов. Москва: Олимп, ООО «Изд-во АСТ», 2000. 704 с.
149. Стиль и жанр художественного произведения. Стилевые особенности жанровых разновидностей английского и американского романа:

сб. науч. работ / ред. Л. А. Кузнецова, И. В. Викторовская. Львов: «Вища школа», 1987. 127 с.

150. Стовба А. С. Уильям Голдинг: поэтика и проблематика «открытого произведения»: монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. 216 с.

151. Сторощук І. І. Роман про митця у контексті літературних дискусій // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур / Літературознавство. 2012. Вип. 17. С. 217 – 226.

152. Струкова Е. А. Образ творческой личности в творчестве постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья. Москва, 2016. 215 с.

153. Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературе 20-х годов XX века: дисс. ... канд. филол. наук: спец.: 10.01.08 – Теория литературы. Текстология. Пермь, 2006. 174 с.

154. Тмарченко Н. Д. Универсальная модель жанровой структуры // теор. литературы: в 2-х т. Т. 1. Москва: Эпика, 2004. С. 363 – 368.

155. Тмарченко Н. Д. Теория литературных жанров: учебное пособие. Москва: Академия, 2011. 256 с.

156. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти / гол. ред. О. А. Галич. Київ: Либідь, 2001. 486 с.

157. Тиян Д. Е. Особенности интерпретации образа Робинзона в романе Дж. М. Кутзее «Мистер Фо, или Любовь и смерть Робинзона Крузо» [Электронный ресурс] / Студенческий электронный журнал «СТРИЖ», 2015. №4. С. 40 – 43. URL: [www.strizh-vspu.ru](http://www.strizh-vspu.ru) (дата звернення 21.04.18)

158. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник. Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.

159. Тлумачний словник сучасної української мови: Загальноживана лексика: Близько 60 000 слів / За заг. ред. проф. В. С. Калашника. Харків: ФОП Співак Т. К., 2009. 960 с.

160. Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа. Москва: Моск. пед. гос. ун-т, 2003. 56 с.
161. Толмачев В. М., Седельников В. Д., Иванов Д. А. Зарубежная литература XX века: учебное пособие / под общей ред. В. М. Толмачева. Москва: издательский центр «Академия», 2003. 640 с.
162. Томашевский Б. В. Литература и биография // Книга и революция. Москва, 1923. № 4 (28). С. 6 – 9.
163. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тмарченко. Москва: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
164. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва: Худ. лит., 1983. 234 с.
165. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. Москва: Высшая школа, 1973. 318 с.
166. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой Москва: Наука, 1977. 574 с.
167. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
168. Тюпа В. И. Эстетическая функция художественного пространства // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс: Даугавпилский пед. инст-т им. Я.Э. Калнберзина, 1990. С. 1 – 10.
169. Усачев Н. И. Пародийное использование цитаты // Вестник Ленингр. ун-та. 1974. №4. С. 28.
170. Успенский Б. А. «Точка зрения» в плане пространственно-временной характеристики // Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. С. 100 – 138.
171. Ушакова Е. В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 – литература народов стран зрубежья. Москва, 2001. 195 с.
172. Ушакова Е. В. Эволюция жанра биографии в эпоху постмодернизма (на примере творчества П. Акройда) // Литература Великобритании в

европейском культурном контексте: материалы X Международной научной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Нижний Новгород.: НГПУ, 2000. С. 152 – 153.

173. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2007. 208 с.

174. Филиппова Е. В. Семантическая изотопия «еда» в художественном тексте (на материале малой прозы 60–80-х годов XX века): дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 – русский язык. Ставрополь, 2004. 199 с.

175. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.

176. Фролов Г. А., Хадиуллина Р. Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П.Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») // Ученые записки Казанского университета. Казань: Казанский университет, 2012. Т. 154 (кн. 2). С. 183 – 188.

177. Функционирование жанровых систем. (Рассказ, Новелла...): сб. науч. трудов. Якутск: Якутский гос. ун-т, 1989. 154 с.

178. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 2004. 405 с.

179. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: автореф. дисс. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Томск, 2008. 42 с.

180. Хохлова Е. В. Семейный код в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского (Серия «Литературоведение»), 2015. № 2 (2). С. 269 – 274.

181. Храмцев Д. В. Роман Дж. М. Кутзее и Достоевский [Электронный ресурс] / Самиздат. 2009. URL: [http://zhurnal.lib.ru/h/hramcew\\_d\\_w/6789944.shtml](http://zhurnal.lib.ru/h/hramcew_d_w/6789944.shtml) (дата звернения 13.03.18)

182. Целкова Л. Н. Современный роман (размышления о жанровом своеобразии). Москва: Знание, 1987. 61 с.

183. Чащина А. Г. Кутзее, писатель-космополит... [Электронный ресурс] / NextGen. 2009. URL: [http://gazeta29.ru/nextgen/detail\\_articles/polka/index.php?ELEMENT\\_ID=1328](http://gazeta29.ru/nextgen/detail_articles/polka/index.php?ELEMENT_ID=1328) (дата звернения 13.03.18)
184. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.
185. Чернявская В. Е. Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. №1. С. 106 – 115.
186. Шарифова С. Ш. Взаимодействие романа с публицистическими жанрами // Новый филологический вестник. РГГУ, 2011. № 4 (19). С. 33 – 48.
187. Шарифова С. Ш. Соотношение жанрового смешения со «смещением» жанра, «диапазоном» жанра и его переходными формами // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова: Филологические науки. Москва: изд-во МГГУ, 2010. №3. С. 51 – 57.
188. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика: сборник науч. статей. Петроград: 18-я государственная типография, 1919. 173 с.
189. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
190. Шубина А. В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья. СПб., 2009. 183 с.
191. Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени) // Парадоксы новизны. Москва: Прогресс, 1987. 416 с.
192. A Companion to the Works of J. M. Coetzee / edited by Timothy J. Mehigan. New York: Camden house, 2011. 257 p.
193. Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious. Los Angeles: University of California Press, 1975. 248 p.
194. Argand C. L'entretien: Pascal Quignard. Lire, 1998. Fébr. P.86.

195. Attridge D. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 240 p.
196. Attwell D. The Life and Times of Elisabeth Costello: J. M. Coetzee and the Public Sphere // J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 25 – 42.
197. Attwell D. J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing. Berkeley: Paperback, 1993. 160 p.
198. Attwell D. The Naked Truth: A Response to Jean-Philippe Wade // English in Africa, 1995. Volume 22 (Issue 2). P. 89 – 97.
199. Bailey L. Altering a Legacy: Rewriting Defoe in J.M. Coetzee's *Foe*. Hamilton: McMaster University MASTER OF ARTS, 2012. 108 p.
200. Bartlett S. J. Varieties of Self-Reference // Self-Reference. Reflection on Reflexivity. Boston: Springer, 1987. P. 5 – 28.
201. Bell M. What is it Like to Be a Nonracist? Costello and Coetzee on the Lives of Animals and Men // J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 172 – 193.
202. Brenna M. M. Queer Democracy: J. M. Coetzee and the Racial Politics of Gay Identity in the New South Africa // Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies. Spring, 2003. № 1. Vol. 10.
203. Carchidi V. At Sea on a Desert Island: Defoe, Tournier and Coetzee (with review of *Foe* by D. Donoghue "Her Man Friday") // Literature and Quest / ed. by Ch. Arkininstall. Amsterdam: Rodopi, 1993. P. 77 – 88.
204. Christensen I. The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett. Bergen: Scandinavian University Press, 1981. 174 p.
205. Coetzee J. M. *Disgrace*: novel. New York: Vintage, 1999. 220 p.
206. Coetzee J. M. *Elizabeth Costello*: novel. New York: Viking, 2003. 233 p.
207. Coetzee J. M. *Foe*: novel. New York: Penguin books, 1987. 160 p.
208. Coetzee J. M. *The Master of Petersburg*: novel. London: Vintage books, 2004. 250 p.

209. Coetzee J. M. *Boyhood: Scenes from Provincial Life*: novel. London: Vintage books, 1998. 166 p.
210. Coetzee J. M. *Doubling the Point: Essays and Interviews* / ed. by D. Attwell. Harvard: Harvard University Press, 1992. 438 p.
211. Coetzee J. M. From South Africa // in interview with Tony Morphet / in *TriQuarterly* 69, 1987. № 69 (Spring-Summer). P. 454 – 464.
212. Creus T. When Harry Met Zuckerman: Self-Reflexivity and Metafiction in Philip Roth and Woody Allen // *A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. 2006. №51. P. 265 – 282.
213. *Critical Essays on J. M. Coetzee* / ed. by Sue Kossew // *Critical Essays on World Literature Series*. New York: Twayne Publishers, 1998. 256 p.
214. *Critical perspectives on J. M. Coetzee* / ed. by Graham Huggan and Stephen Watson; preface by N. Gordimer. London: Macmillan Press; New York: St. Martin's Press, 1996. 230 p.
215. Davidson J. Coetzee's Siberian Wastes. Rev. of *Youth*, J. M. Coetzee // *Australian Book Review*. L.: Secker & Warburg, June-July 2002. P. 57 – 58.
216. Derrida J. *Force et Signification* // *L'Écriture et difference*. Paris: Seuil, 1967. P. 9 – 50.
217. Dovey T. *The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories*. Johannesburg: Ad Donker, 1988. 434 p.
218. Durrant S. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J. M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press, 2004. 152 p.
219. Dynarowicz E. Narrative strategies in J. M. Coetzee's *In the Heart of the Country*: Commentary on the (Post)Colonial Quilt [Электронный ресурс]. Poznan: Adam Mickiewicz University. URL: [http://www.academia.edu/2945465/Narrative\\_Strategies\\_in\\_J.M.\\_Coetzees\\_In\\_the\\_Heart\\_of\\_the\\_Country\\_Commentary\\_on\\_the\\_Post\\_colonial\\_Guilt](http://www.academia.edu/2945465/Narrative_Strategies_in_J.M._Coetzees_In_the_Heart_of_the_Country_Commentary_on_the_Post_colonial_Guilt) (дата звернення 12.10.17)



220. Egerer C. *Fictions of (In)Betweenness*. Göteborg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1997. 199 p.
221. *Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel* / ed. by B. McDonald. Rochester, N.Y.: Camden House, 2009. 376 p.
222. Federman R. *Self-Reflexive Fiction* // *Columbia Literary History of the USA* / ed. by E. Elliott. New York: Columbia University Press, 1988. – 236 p.
223. Fish S. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, Massachusetts, 1980. 394 p.
224. Flanery P. D. J. M. Coetzee's *Autrebiography*. Rev. of *Summertime* by J. M. Coetzee // *Times Literary Supplement*. N.Y., 2009. Sept. 9. P. 1 – 49.
225. Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes*. Oxford: OUP Oxford, 1982. 368 p.
226. Foxcroft N. *The Power of Non-Verbal Communication in J. M. Coetzee's Foë* // *Material of the European Conference on Arts & Humanities 2013*. Brighton: University of Brighton, 2013. P. 346 – 356.
227. Franco B. *Introduction: Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique*. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2016. 138 c.
228. Gallagher S. *A Story of South Africa: J.M. Coetzee's Fiction in Context*. Harvard: Harvard University Press, 1991. 258 p.
229. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Nebraska.: University of Nebraska Press, 1982. 491 p.
230. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* / transl. by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
231. Gerhard M. *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes «Wilhelm Meister»*. Halle (Saale): Niemeyer, 1926. 176 p.
232. Graham L. *Textual Transvestism: The Female Voices of J. M. Coetzee* // *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 217 – 237.
233. Hall A. *Disability and Modern Fiction: Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel Prize for Literature*. N.Y.: AIAA, 2012. 232 p.

234. Harvey M. In *Australia You Start Zero: The Escape from Place in J. M. Coetzee's Late Novels // Strong Opinions: J. M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction* / ed. by Ch. Danta, S. Kossew and J. Murphet. New York: Continuum Press, 2011. Part 1. (art. 2)

235. Hassan A. Problematizing Representation of the Past and of its Verisimilitude in Historiographic Metafiction // *Spring Magazine on English Literature*. №1 (Vol.2). 2016. URL:

<http://www.springmagazine.net/historiographic-metafiction/> (дата звернення 12.10.17)

236. Hayes P. *J. M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 284 p.

237. Head D. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 117 p.

238. Holthius S. *Intertextualitat*. Staufenburg, 1993. 120 p.

239. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodern: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988. 284 p.

240. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Routledge, 1984. 188 p.

241. Imhof R. *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Winter, 1986. 328 p.

242. *J. M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature* / ed. by Anton Leist & Peter Singer. N.Y.: Columbia University Press, 2010. 408 p.

243. *J. M. Coetzee's Austerities* / ed. by G. Bradshaw and M. Neill. London: Routledge, 2016. 288 p.

244. *J. M. Coetzee in Context and Theory* / ed. by El. Boehmer, R. Eaglestone, K. Iddiols. London; NY: Continuum, 2009. 218 p.

245. Jolly R. *J. Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andr Brink, Breyten Breytenbach, and J. M. Coetzee*. Athens: Ohio University Press, 1996. 196 p.

246. Kawin B. F. *The Mind of the Novel. Reflexive Fiction and the Ineffable.* Princeton, New York: Dalkey Archive Press, 1982. 376 p.
247. Kellman S. G. *The Self-Begetting Novel.* NY: Columbia University Press, 1980. 161 p.
248. Kendall P. M. *The Art of Biography.* N.Y.; London: Norton & Company, 1985. 158 p.
249. Kossew S. *Pen and Power. A Post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and Andre Brink.* Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1996. 264 p.
250. Kusek R. *Thirty Years After ... The Childhood of Jesus by J. M. Coetzee.* Krakow: Jagiellonian University Press, 2013. 310 p.
251. Lane R. *The Postcolonial Novel.* Cambridge: Polity Press, 2006. 146 p.
252. *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present* / ed. by R. Luckhurst, P. Marks. New York: Pearson Educated Limited, 1999. 216 p.
253. Macaskill B. *Charting J. M. Coetzee's Middle Voice: In the Heart of the Country* // *Critical Essays on J. M. Coetzee* / ed. by Sue Kossew. New York: Hall, 1998. P. 66 – 83.
254. Masiero P. Roth's *The Counterlife* and the Negotiation of Reality and Fiction [Электронный ресурс] / *Comparative Literature and Culture.* – Purdue University Press, 2014. №16 (2). P. 2 – 9. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss2/13> (дата звернення 10.12.2017)
255. McDonald P. D. *The Writer, the Critic and the Censor: J. M. Coetzee and the Question of Literature* // *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 3 – 18.
256. Meffan J. *Elizabeth Costello* // *A Companion to the Work of J. M. Coetzee* / ed. by T. J. Megihan. New York: Camden House, 2011. P. 172 – 191.
257. Miller E. *Is Literature Self-Referential?* // *Philosophy and Literature.* Baltimore, 1996. Vol. 20. №20. P. 175 – 186.
258. Motten V. *J. M. Coetzee's Disgrace and Foe: an Analysis of Postmodern and Political Representation.* Gent: Universiteit Gent. Vakgroep Engels, 2009. 61 p.

259. Mulhall St. *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2009. 272 p.
260. Naramore M. S. *Confronting Authority: J.M. Coetzee's Foe and the Remaking of Robinson Crusoe* // *The International Fiction Review*. Nebraska: University of Nebraska-Omaha, 1991. № 18 (1). P. 34 – 40.
261. Nashef H. A. M. *The Politics of Humiliation in the Novels of J. M. Coetzee*. New York: Routledge, 2009. 218 p.
262. Parry B. *Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee* // *Critical Perspectives on J. M. Coetzee* / ed. G. Huggan and St. Watson. London: Macmillan, 1996. P. 37 – 65.
263. Penner D. *Countries of the Mind: The Fiction of J. M. Coetzee*. N.Y.: Greenwood Press, 1989. 120 p.
264. Poyner J. *J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship*. UK: Ashgate, 2009. 204 p.
265. Prentice Ch. *Foe* // *A Companion to the Work of J. M. Coetzee* / ed. by T. J. Mehigan. N.Y.: Camden House, 2011. 257 c.
266. Quayson A. *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. N.Y.: Columbia University Press, 2007. 264 p.
267. Rich P. *Apartheid and the Decline of Civilization Idea: An Essay on Nadine Gordimer's *July's People* and J. M. Coetzee's *Waiting for Barbarians** // *Research in African Literature*, 1984. № 3. P. 12 – 24.
268. Rich P. *Tradition and Revolt in South African Fiction: the Novels of Andre Brink, Nadine Gordimer and J. M. Coetzee*. York: University of York, Centre for Southern African Studies, 1981. Vol. 9. №1. P. 54 – 73.
269. Samolsky R. *Apocalyptic Futures: Marked Bodies and the Violence of the Text in Kafka, Conrad, and Coetzee*. N.Y.: Fordham University, 2011. 90 p.
270. Seret R. *Voyage into Creativity: the Modern Künstlerroman*. N.Y.: Peter Lang Publishing, 1992. 168 p.

271. Silvani R. *Political Bodies and the Body Politic in J. M. Coetzee's Novels*. Portland: Intl Specialized Book Services, 2011. 172 p.
272. Snead J. *Foe vs Foe: The Battle of Narrative Voice in Coetzee's Foe* [Электронный ресурс]. URL: <http://scholarship.rollins.edu/rurj/vol2/iss1/7> (дата звернення 10.10.17)
273. Spires R. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press, 1984. 166 p.
274. Spivak G. C. *Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture* / ed. G. Nelson, L. Grossberg. Chicago: Illinois University Press, 1988. P. 271 – 313.
275. Strode T. F. *The Ethics of Exile: Colonialism in the Fictions of Charles Brockden Brown and J. M. Coetzee*. N.Y.: Routledge, 2005. 264 p.
276. *Strong Opinions: J. M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction* / ed. by Ch. Danta, S. Kossew, J. Murphet. N.Y.: Bloomsbury Academic, 2001. 192 p.
277. *The Cambridge Guide to Literature in English* / ed. by I. Ousby; foreword by D. Lessing. Cambridge: University Press, 1995. P. 379 – 380.
278. *The Cambridge History of Literary Criticism: in 8 vol. Vol. 8. From Formalism to Poststructuralism* / ed. by R. Selden. N.Y.: Cambridge University Press, 2005. 487 p.
279. *The Concise Oxford Companion to English Literature* / ed. by M. Drabble and J. Stringer. Oxford: Oxford University Press, 1996. 238 p.
280. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* / ed. by M. Groden and M. Kreiswirth. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1994. 985 p.
281. *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English* / ed. by J. Stringer. Oxford: Oxford University Press, 1996. 254 p.

282. Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing / ed. by H. Renders and B. de Haan. N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2013. 417 p.
283. Vaughan M. Literature and Politics: Currents in South African Writing in the Seventies // *Journal of Southern African Studies*, 1982. № 9. P. 118 – 138.
284. Viart D. Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain // *Le Roman français contemporain*. Paris, 2002. P. 161
285. Wade J.-P. Doubling Back on J. M. Coetzee // *English in Africa*. Rhodes: ISEA, 1994. Vol.21. № 1,2. P. 191 – 219.
286. Waugh P. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984. 186 p.
287. Wright L. A Feminist-Vegetarian Defense of Elizabeth Costello: A Rant from an Ethical Academic on J. M. Coetzee's *The Lives of Animals* // *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* / ed. by J. Poyner. Ohio: Ohio University Press, 2006. P. 193 – 217.
288. Wright L. *Writing "Out of all the Camps": J. M. Coetzee's Narratives of Displacement*. N.Y.: Routledge, 2006. 164 p.

## ДОДАТОК 1

### ЦИТАТИ З ТВОРІВ ДЖ. М. КУТЗЕЕ

C. 95

«<...> to light a flame» [208, с. 179]

C. 96

«I am behaving like a character in the book» [208, с. 27]

C. 97

«<...>I have ceased to exist, in the same way that a character in a book can be said to cease to exist as soon as the book is closed» [208, с. 147]

«An actor who has forgotten his lines» [208, с. 97]

«<...> two players <...>, and the third person, the watcher <...> does she play her part too?» [208, с. 100]

«Yet he no longer knows <...> whether he is playing with Nechaev or Nechaev with him» [208, с. 190]

«Isn't it time you tried to share the existence of the oppressed instead of sitting at home and writing about them <...>» [208, с. 186]

«<...> you want to hurry home and get this cellar and these children down in a notebook <...>» [208, с. 186]

C. 98

«This girl – can her name really be Sonya?» [208, с. 197]

«But not before he has seen the 7s and the 4s and has thought: Never can I bet on the seven again» [208, с. 8]

«What a Jewish performance!» [208, с. 9]

«Nechaevism is <...> a spirit, and Nechaev himself <...> is under possession by it» [208, с. 44]

«<...> for her very meekness he would like to tear limb from limb» [208, с. 16]

«<...> may be nothing but his own soul flailing its wings» [208, с. 16]

«<...> the writing, he fears, would be that of a madman – vileness, obscenity<...>»  
[208, c. 18]

C. 99

«He thinks of the madness as running through the artery of his right arm down to the fingertips and the pen and so to the page» [208, c. 18]

«The madness is in him, he is in the madness» [208, c. 235]

«This is the spirit in which he sits at Pavel's table <...>» [208, c. 240]

«It runs in a stream; he need not dip the pen<...>» [208, c. 18]

«<...> I follow the dance of the pen» [208, c. 236]

«Yet at the same time that he sits here so calmly, he is a man caught in a whirlwind»  
[208, c. 245]

«It bursts upon him, possesses him, speeds on» [208, c. 58]

«It is for you, not for me, to bring him back to life» [208, c. 140]

«<...> a dog, grey and emaciated <...>» [208, c. 7]

C. 100

«<...> death coming before its time, come not to overwhelm and devour him but simply to be with him. It is like a dog that has taken up residence with him, a big grey dog, blind and deaf<...>» [208, c. 52]

«They are nothing – mouthfuls of his life sucked out of him as if by a whirlwind<...>» [208, c. 69]

«It is impossible that what he has just seen has truly taken place. What he has seen comes not from the word he knows but from another existence. It is as though for the first time he has been present and conscious during a seizure <...>» [208, c. 213]

«<...> a dream comes to him <...>» [208, c. 17]

«<...> he falls asleep» [208, c. 20]

«<...> the clearest of visions comes to him <...>» [208, c. 28]

«<...> an image comes to him that for the past month he has flinched from <...>»  
[208, c. 241]

«<...> these attacks <...> are nothing» [208, c. 69]

«There is a choice before him <...>» [208, c. 234]



«<...> a choice that is no choice» [208, c. 239]

C. 101

«He has no difficulty in imagining this child in her ecstasy <...> she might as well be sprawled out naked» [208, c. 76]

«An image comes to him <...> in the room a child <...> laying naked beside a man <...>» [208, c. 241]

«He is, to a degree, Pavellsaev, though Pavellsaev is not the name he is going to give himself <...> He has passed through the gates of death and returned <...> he is not a god but he is no longer human either <...>» [208, c. 242]

«He gets up, leaving the two pages open on the table» [208, c. 249]

«It is an assault upon the innocence of a child. It is an act for which he can expect no forgiveness <...> Now God must speak <...>» [208, c. 249]

«<...> the old labyrinth. It is the story of his gambling in another guise. He gambles because God does not speak. He gambles to make God speak» [208, c. 237]

«He is writing for himself. He is writing for eternity. He is writing for the dead» [208, c. 245]

«<...> the dance of the pen» [208, c. 236]

C. 102

«The driver reins in his horse; his passenger regards the building <...>» [208, c. 1]

«In the afternoon he returns to Svechnoi Street <...>» [208, c. 18]

«At eleven o'clock by his watch, without announcing himself, he emerges from his room» [208, c. 24]

«At ten o'clock he is at the rendezvous on the Fontanka» [208, c. 114]

C. 103

«In his writing he is in the same room, sitting at the table much as he is sitting now» [208, c. 242]

«<...> wrapped in scarlet velveteen, he finds a picture of a younger Anna Sergeyevna side by side with a man <...> What kind of marriage could it have been for this intense and darkly handsome young woman?» [208, c. 70]

«He takes shelter in a doorway <...> he catches cold easily. Pavel too, ever since childhood. Did Pavel catch cold while he was living with her?» [208, c. 115]

«I am behaving like a character in the book» [208, c. 27]

«<...> I have ceased to exist, in the same way that a character in a book can be said to cease to exist as soon as the book is closed» [208, c. 147]

C. 104

«<...> reading is being the arm and being the axe and being the skull; reading is giving yourself up, not holding yourself at distance and jeering» [208, c. 47]

C. 105

«He cannot think, therefore what? <...> Therefore...Therefore what?» [208, c. 236-237]

C. 108

«How long has he been closeted with Maximov? An hour? Longer?» [208, c. 48]

«He is gone, there is no longer time» [208, c. 68]

C. 108-109

«I am behaving like a character in a book» [208, c. 27]

«If he were a character in a book» [208, c. 97]

C. 109

«In a book, the woman would respond to his grief <...>» [208, c. 27]

«There is a crack running through me» [208, c. 141]

«There is a rush of feeling in him, contradictory <...> an urge to protect her, an urge to lash out at her<...>» [208, c. 23]

«<...> a Jewish performance» [208, c. 9]

«He feel clownish in it» [208, c. 19]

«I am behaving like a character in a book <...> but even jeering at himself does not help» [208, c. 27]

C. 110

«Tragedy is all around us nowadays. Tragedy has become the way of the world» [208, c. 87]

«<...> like an actor who has forgotten his lines» [208, c. 97]

«<...> the game you are playing <...>» [208, c. 97]

«<...> even the costume is right: not a dress but a robe. An imitator; a pretender <...>» [208, c. 103]

C. 111

«<...> is one of himself in the bathroom of the apartment on Lärchenstrasse, trimming his beard in the mirror <...> the face in the mirror, absorbed in its task, is the face of a stranger <...>» [208, c. 9]

«But now, looking in the mirror, he sees only a seedy imposture and, beyond that, something surreptitious and obscene, something that belongs behind the locked doors<...>» [208, c. 71]

«In the mirror on the dressing-table he catches a quick glimpse of himself <...> he could mistakes himself for a stranger» [208, c. 236]

«<...>the sense of someone in the room besides himself persists: if not of a full person then of a stick-figure, a scarecrow draped in an old suit<...>» [208, c. 236]

«<...> the figure across the table <...> from the figure he feels nothing <...>» [208, c. 238]

«<...>he has the sensation of falling into endless darckness [208, c. 71]

«<...> he is gone, there is no longer time» [208, c. 68]

«<...> they are nothing – mounthfuls of his life sucked out of him as if by a whirlwind that leaves behind not even a memory of darkness» [208, c. 69]

«At moments like this he cannot distinguish Pavel from himself. They are the same person <...>» [208, c. 21]

«He did not die, he is here, I am he» [208, c. 76]

«He is, to a degree, Pavellsaev, though Pavellsaev is not the name he is going to give himself» [208, c. 242]

C. 111-112

«He sits with the pen in his hand, holding himself back from a descent into representations that have no place in the world <...> enclosed within a moment in which all creation lies open at his feet <...> restlessly he gets up <...> he begins, a second time, to write» [208, c. 241-242]

## C. 112

«He falls asleep. When he wakes it is dark <...> sleeps intermittently <...>»  
[208, c. 20]

«<...> the clearest of vision comes to him <...> Now there is *sure to be a fit!*»  
[208, c. 28]

«Just a dream, he thinks; at any moment I will awake <...> for an instant he is allowed to believe» [208, c. 71]

«A master blacksmith, a foundry-master» [208, c. 141]

«I am far from being a master <...> there is a crack running through me <...> a cracked bell cannot be mended» [208, c. 141]

## C. 113

«I am behaving like a character» [208, c. 27]

«<...> You misplace me in the story» [208, c. 184]

«We do not write out of plenty <...> we write out of anguish, out of lack» [208, c. 152]

«Poet, lyre-player, enchanter, lord of resurrection, that is what I am called to be»  
[208, c. 152]

«He is writing for himself. He is writing for eternity. He is writing for the dead»  
[208, c. 245]

## C. 114

«It is an assault upon the innocence of a child <...> Now God must speak <...> in this contest of cunning between himself and God, he is outside himself, perhaps outside his soul» [208, c. 249]

«Time is suspended, everything is suspended before the fall» [208, c. 249]

«<...> he had to give up his soul in return» [208, c. 250]

## C. 117

«Nechaev <...> is under possession by it [spirit]» [208, c. 43]

«Shall we call it a demon ?» [208, c. 44]

«<...> there some unpleasantness <...>» [208, c. 45]

«The men<...> were idealists <...> not men of blood» [208, c. 46]

## C. 117-118

«You don't understand the meaning of revolution. Revolution is the end of everything old, including fathers and sons <...> all prisoners are set free, all crimes forgiven» [208, c. 189]

## C. 118

«With a sudden, startling gesture, like a card-player <...> he sweeps a single leaf<...>» [208, c. 33]

«He takes one of the chairs; she sits down opposite him <...> two players across a small table <...>» [208, c. 100]

«Carte Blanche» [208, c. 189]

«You are an artist, a master <...> It is for you <...> to bring him back to life» [208, c. 140]

## C. 119

«Councillor Maximov<...> with the tubby figure of a peasant woman» [208, c. 31]

«<...> eyes have watery gleam; his lashes are pale<...>» [208, c. 32]

«<...> an investigation <...> is a mere formality, perhaps, but called for by the law<...>» [208, c. 32]

«P. P. Maximov» [208, c. 135]

«<...> is under possession by it» [208, c. 44]

## C. 120

«He picks up a hatchet from beside the stove <...> With all the force at his command, shuddering even as he did so, he brought the hatchet down on the man's pale skull» [208, c. 41]

«He could speak to ordinary people <...> ordinary people have a hunger for ideas» [208, c. 26]

## C. 121

«Pavel put himself at risk, to see whether God loved him enough to save him. He asked God a question – Will you save me? – and God gave him an answer. God said: No. God said: Die. <...>If you love me, save me. If you are there, save me. I am going to make my wager – now» [208, c. 75]

## C. 122

«The sister's name was Maria Timofeyevna. She was a cripple. She was also weak in the head <...> The captain, Maria's brother, was unfortunately a drunkard» [208, c. 72]

## C. 126

«<...> in this contest of cunning between himself and God <...>» [208, c. 249]

## C. 129

«<...> a high wind blows scuds of rain before it and whips up the black waters of the canal <...> from roofs and gutters comes the gurgle of water» [208, c. 115]

«<...> via a spiral of iron hoops set in the wall; inside, the air smells of ordure and moldering masonry; comes a soft stream of obscenities» [208, c. 116-117]

«They are in Sadovaya Street, in the heart of the Haymarket. They are deep in the Haymarket now. Through narrow streets jammed with hucksters tables and barrows, through a throng of smelly humanity, Nechaev conducts him» [208, c. 177]

«<...> secrets here: knives, axes, bloodstained clothing <...>» [208, c. 214]

## C. 129-130

«There is death, only death» [208, c. 118]

## C. 130

«There are enough children in the cellars of Petersburg, and enough gentlemen on the streets with money in their pockets and a taste for young flesh» [208, c. 183]

«<...> a cubicle partitioned off from the rest of the apartment <...>» [208, c. 3]

«<...> a cubicle partitioned off from the rest of the apartment <...>» [208, c. 3]

«<...> he bears the folder to Svechnoi Street, to No. 63, up the stairs to the third floor, to his room, and closes the door» [208, c. 148]

## C. 131

«The well of the tower beneath them is swallowed in darkness» [208, c. 117]

«So low <...> the floor is of bear stone the cold creeping through <...> there is a smell of damp plaster <...> sheets of water seem to be descending the walls» [208, c. 178]

«We must use his death to light a flame» [208, c. 179].

«He was sacrificed» [208, c. 181]

«A painted sign warning off trespassers <...> the great nail-studded doors are bolted and locked» [208, c. 116-117]

C. 132

«There is death, only death. Death is a metaphora for nothing. Deathisdeath» [208, c. 118]

«He shuffles down the steps <...> it is like going into a cave» [208, c. 178]

«There is a cry that echoes down the stairwell <...>» [208, c. 68]

C. 133

«He awakes full of surprise» [208, c. 67]

«Following old habit, he spends the morning at the little desk in his room» [208, c. 18]

«He spends his mornings in the room <...>» [208, c. 22]

C. 134

«<...> the mist that day» [208, c. 139]

«The sky is low and grey, a cold wind blows; there is ice on the ground <...>A gloomy day» [208, c. 48-49]

C. 135

«He is in the old labyrinth» [208, c. 237]

C. 144

«<...> a sorry, limping affair» [207, c. 47]

C. 145-146

«For readers reared on travellers' tales, the words desert isle may conjure up a place of soft sands and shady trees where brooks run to quench the castaway's thirst <...>, where no more is asked of him than to drowse the days away till a ship calls to fetch him home» [207, c. 7]

C. 146

«<...> a great rocky hill with a flat top, rising sharply from the sea on all sides except one, dotted with drab bushes that never flowered and never shed their leaves

<...> such trees as there were puny, stunted by the wind, their twisted stems seldom broader than my hand» [207, c. 7, 16]

C. 147

«<...> a sorry, limping affair» [207, c. 47]

«<...> what I saw, I wrote» [207, c. 54]

«At last I could row no further. My hands were blistered, my back was burned, my body ached <...> I slipped overboard» [207, c. 5, 11, 133]

«I describe the dark staircase, the bare room, the curtained alcove <...> I relate your words and mine» [207, c. 133]

C. 147-148

«The staircase was dark and mean <...> My knocked echoed as if on emptiness» [207, c. 113]

C. 148

«<...> writing a better than most of passing the time» [207, c. 63]

«<...> writing proves a slow business» [207, c. 88]

«<...>the storyteller <...> must divine which episodes of his history hold promise of fullness, and tease from them their hidden meaning, braiding these together <...>» [207, c. 88-89]

«<...> it is thus that we make up a book: loss, then quest, then recovery; beginning, then middle, then end» [207, c. 117]

«<...> will the day ever arrive when we can make a story without strange circumstances <...> what we can accept in life we cannot accept in history» [207, c. 67]

«Does it surprise you as much as it does me, this correspondence between thing as they are and the pictures we have of them in our minds?» [207, c. 65]

«<...> to supply a middle by inventing cannibals and pirates» [207, c. 121]

«<...> these I would not accept because they were not the truth» [207, c. 121]

C. 148-149

«<...> to reduce the island to an episode in the history of a women in search of lost daughter» [207, c. 121]



C. 149

«<...> we therefore have five parts in all <...> it is thus that we make up a book: loss, then quest, then recovery <...>» [207, c. 117]

«I thought I would tell you the story of the island and <...> return to my former life» [207, c. 133]

C. 150

«<...> now all my life grows to be story and there is nothing of my own left me» [207, c. 133]

«<...> when I was writing those letters that were never read by you, and were later not sent, and last not even written down, I continued to trust in my own authorship» [207, c. 133]

«Who is speaking me ?» [207, c. 133]

C. 151

«<...> the staircase is dark and mean» [207, c. 153]

«<...>at last I could row no further» [207, c. 155]

«<...> with a sigh, making barely a splash, I slip overboard» [207, c. 155]

«<...> from his mouth, without a breath, issue the sounds of the island» [207, c. 154]

C. 153

«Would you not regret it that you could not bring back with you some record of your years of shipwreck <...> would you not wish for a memorial to be left behind, so that the next voyagers to make landfall here <...> may read and learn about us» [207, c. 17]

«I will leave behind my terraces and walls <...> They will be enough» [207, c. 18]

«<...> he fell silent again» [207, c. 18]

«To tell my story and be silent on Friday's tongue is no better than offering a book for sale with pages in it quietly left empty» [207, c. 67]

C. 154

«Return to me the substance I have lost, Mr Foe: that is my entreaty. For though my story gives the truth, it does not give the substance of the truth<...> to tell the truth in

all its substance you must have quite, and comfortable chair <...> and then the knack of seeing waves when there are fields before your eyes <...> and at your fingertips the words <...>» [207, c. 51-52]

«I presented myself to you in words I knew to be my own <...> when I was writing <...>I thought I was myself <...>» [207, c. 133]

«<...> all my life grows to be story <...>» [207, c. 133]

C. 155

«Who is speaking me? Am I a phantom too?» [207, c. 133]

«All my life grows to be story and there is nothing of my own left to me» [207, c. 133]

C. 157

«Lacking a worthy object for his labours, descended to carrying stones, as ant carry grains of sand to and fro for want of better occupation» [207, c. 86]

«Cleaning ground and piling stones is little enough, but it is better than sitting in idleness <...> not every man who bears the mark of the castaway is a castaway at the heart» [207, c. 33]

C. 158

«<...> a Negro with a head of fuzzy wool <...> the skin not black but a dark grey, dry as if coated with dust» [207, c. 5]

C. 159

«<...> you say you are the ass and Friday the rider, you may be sure that if Friday had his tongue back he would claim the contrary. We deplore the barbarism of whoever maimed him, yet have we, his later masters, not reason to be secretly grateful? For as long as he is dumb we can <...> use him as we wish» [207, c. 148]

C. 160

«Friday in my story any more than a figuring (or prefiguring) <...>» [207, c. 142]

«<...> this child, who calls herself by my name, is a ghost, a substantial ghost <...> who haunts me for reasons I cannot understand, and brings other ghosts in tow» [207, c. 132]

C. 161

«<...> weighs no more than a sack of staw» [207, c. 153]

«I draw the covers back, holding my breath, expecting disturbance, dust, decay»  
[207, c. 153]

«<...>a woman alone. My father was a Frenchman who fled to England to escape  
the persecutions in Flanders» [207, c. 11]

«She says that her father was a brewer. That she was born in Deptford in May of  
1702» [207, c. 75]

C. 163

«It is always a hard ride when the Muse pays her visit <...> she must do whatever  
lies in her power to father her offspring» [207, c. 140]

«An old whore who should ply her trade only in the dark» [207, c. 151]

«You and I know <...> how rambling an occupation writing is» [207, c. 135]

C. 164-165

«A great rocky hill with a flat top, rising sharply from the sea on all sides except  
one, dotted with drab bushes that never flowered and never shed their leaves. Off the  
island grew beds of brown seaweed which, borne ashore by the waves, gave off a  
noisome stench and supported swarms of large pale fleas» [207, c. 7]

C. 165

«The darkest time <...> this time of despair and lethargy» [207, c. 35]

«<...> life in England is better than life ever was on the island» [207, c. 41]

«I found a hollow in the rocks where I could <...> gaze out to sea. In time I grew to  
think of this as my private retreat, the one place reserved for me on an island owned by  
another» [207, c. 26]

«<...> dying of woe, the extremest woe;<...> he was conveyed farther from the  
kingdom he pained for» [207, c. 43]

C. 166

«I sat at your bureau (<...>now I sit at the same bureau<...>) and took out a clean  
sheet of paper and dipped pen in ink – your pen, your ink, I know, but somehow the pen  
becomes mine while o write with it, as though growing out of my hand – and wrote at  
the head: “The Female Castaway. Being a True Account <...>» [207, c. 66-67]

## C. 167

«It was raining (do you remember?); you paused on the step <...> I came out too and shut the door behind me» [207, c. 48]

## C.169

«The rocking persisted, the rocking of the island as it sailed through the sea and the night bearing <...>» [207, c. 26]

«<...> Britain is an island too, a great island» [207, c. 26]

«The world is full of islands» [207, c. 71]

«I think of you as a steersman steering the great hulk of the house through the nights and days, peering ahead for signs of storm» [207, c. 50]

## C. 174

«< ...> if I, this mortal shell, am going to die, let me at least live on through my creations» [206, c. 17]

«<...> what she has been doing all her life: measuring herself against the masters» [206, c. 26]

«< ...> we can't go on parasitizing the classics for ever <...>we've got to start doing some investing of our own» [206, c. 14-15]

## C. 176

«< ...> we are surrounded by enterprise of degradation, cruelty and killing which rivals anything that the Third Reich was capable of <...> an enterprise without end <...>live-stock ceaselessly into the world for the purpose of killing them» [206, c. 65]

«The evidence point in <...>: that we can do anything and get away with it; that there is no punishment» [206, c. 80]

«< ...> simple way for an elite group to define itself» [206, c. 87]

## C. 177

«<...> the novel is thus an exercise in making the past coherent» [206, c. 39]

«< ...> in its very beginning <...>has gone so far down» [206, c. 45]

## C. 178

«The wall, the gate, the sentry, are straight out of Kafka» [206, c. 209]

## C. 179

«< ...> the bunkhouse with its straw mattresses and forty-watt bulb is out of book, and the whole courtroom business too <...> it is all being mounted for her sake, because she is a writer» [206, c. 206]

«< ...> false note» [206, c. 206]

«< ...> who is to say she is playing no part?» [206, c. 206]

«< ...> the old trouper < ...>» [206, c. 207]

«Playing one's part – let it be a cliché <...>everyone else seems to embrace them [cliché]» [206, c. 207]

«Her books are, she believes, better put together than she is» [206, c. 208]

«< ...> childish faith <...> in the artist and his truth» [206, c. 207]

«< ...> how one person lived, on among billions< ...>» [206, c. 207]

«< ...> not Latin nor English nor Spain nor Italian will bear the words of my revelation» [206, c. 230]

C. 182

«In the spring of 1995 Elizabeth Costello travelled, or travels (present tense henceforth)» [206, c. 2]

«They meet in the lounge of the hotel» [206, c. 117]

«At six thirty he knocks» [206, c. 3]

«It is three fifteen» [206, c. 103]

«< ...> he takes her elbow <...> dizzying him. Difference; opposite poles. Midnight in Pennsylvania: what is the time back in Melbourne?» [206, c. 23]

C. 182-183

«< ...> her first impression was that he was a poseur <...> but a poseur, she now wonders: what is that? Someone who seems to be what he is not? <...> in Africa what one takes to be posing, what one takes to be boasting, may just be manliness. Who is she to say?» [206, c. 36]

C. 183

«The blue costume, the greasy hair, are details, sings of a moderate realism» [206, c. 4]

«For she is by no means a comforting writer. She is even cruel, in a way that women can be but men seldom have the heart for. What sort of creature is she, really? <...> A cat. One of those large cats that pause as they eviscerate their victim and, across the torn-open belly, give you a cold yellow stare» [206, c. 3]

«We skip» [206, c. 15]

«<...> there is a scene in the restaurant <...> which we will skip» [206, c. 16]

«The presentation scene itself we skip» [206, c. 17]

«We skip ahead» [206, c. 24]

«We skip ahead again, a skip this time in the text rather than in the performance» [206, c. 27]

«A gap» [206, c. 28]

C. 184-185

«It is not a good idea to interrupt the narrative too often, since storytelling works by lulling the reader or listener into a dreamlike state in which the time and space of the real world fade away, superseded by the time and space of the fiction» [206, c. 16]

C. 186

«The novel, the traditional novel <...> is an attempt to understand human fate one case at a time» [206, c. 38]

«Like history, the novel is thus an exercise in making the past coherent <...> As happens when one writes» [206, c. 39]

«<...> the certain things are not good to read or to write. To put the point in another way: I take seriously the claim that the artist risks a great deal by venturing into forbidden places: risks, specifically, himself; risks, perhaps, all» [206, c. 137]

C. 187

«<...> confessions<...>» [206, c. 212]

«<...> voice<...>from the invisible» [206, c. 210]

«<...> I write that I hear. I am a secretary of the invisible <...> that is my calling: dictation secretary» [206, c. 199]

C. 188

«<...> the wall, the gate, the sentry, are straight out of Kafka» [206, c. 209]

«<...> she gives the frogs a tap <...> the tone that comes back is clear, clear as a bell. She gives the word belief a tap <...> the sound that belief returns is not as clear, but clear enough» [206, c. 222]

«The African novel, the true African novel, is an oral novel. On the page it is intern, only half alive; it wakes up when the voice, from deep in the body, breathes life into the words, speaks them aloud» [206, c. 45]

«<...> is no more real than she» [206, c. 195]

C. 191

«We used to believe that when the text said, “On the table stood glass of water,” there was indeed a table, and a glass of water on it, and we had only to look in the word-mirror of text to see them <...> the bottom has dropped out <...> it is hard to have respect for whatever was the bottom that dropped out – it looks to us like an illusion now, one of those illusions sustained only by the concentrated gaze of everyone in the room. Remove your gaze for but an instant, and the mirror falls to the floor and shatters» [206, c. 19-20]

C. 191-192

«There is first of all the problem of the opening, namely, how to get us from where we are, which is, as yet, nowhere, to the far bank. It is a simple bridging problem, a problem of knocking together a bridge<...> let us take it that the bridge is built and crossed, that we can put it out of our mind. We have left behind the territory in which we were. We are in the far territory, where we want to be» [206, c. 1]

C. 192

«In the spring of 1995 Elizabeth Costello travelled, or travels (present tense henceforth)» [206, c. 2]

C. 193

«The blue costume, the greasy hair, are details, signs of a moderate realism. Supply the particulars, allow the significations to emerge of themselves. A procedure pioneered by Daniel Defoe. Robinson Crusoe, cast up on the beach, looks around for his shipmates. But there are none. ‘I never saw them afterwards, or any sign of them,’ says

he, 'except three of their hats, one cap, and shoes that were not fellows.' Two shoes, not fellows <...> no large words, no despair, just hats, caps and shoes» [206, c. 4]

C. 194

«He will be her squire, she will be his knight. He will protect her as long as he is able. Then he will help her into her armour, lift her on to her steed, set her buckler on her arm, hand her her lance, and step back» [206, c. 7]

C. 195

«<...> do imitations, as Aristotle would have said» [206, c. 194]

«<...> is no more real than she: no more but perhaps no less [206, c. 195]

«I maintain beliefs only provisionally <...> I change beliefs <...> according to my needs» [206, c. 195]

C. 196

«There used to be a time, we believe, when we could say who we were. Now we are just performers speaking our parts» [206, c. 19]



## ДОДАТОК 2

### ЦИТАТИ З ТВОРІВ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО

С. 119

«<...> имевшей в себе даже что-то бабье<...>» [53, с. 229]

«<...> выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми <...> ресницами» [53, с. 229]

«Форма, знаете, во многих случаях, вздор-с. Форма никогда НЕ уйдет» [53, с. 309]

С. 121

«Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен, – говорит Кириллов, – кто победит боль и страх – тот сам бог будет <...> Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего – Своеволие! Если нет бога, то я бог <...> Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить Своеволие» [52, с. 111, 596]

С. 122

«<...> съели идею, а идея съела» [52, с. 541]

С. 129

«Около харчевен в нижних этажах, на грязных и вонючих дворах Сенной площади, а наиболее в распивочных, толпилось много разного и всякого сорта промышленников и лохмотников» [53, с. 61]

С. 130

«Каморка его находилась под самою кровлей высокого пятиэтажного дома <...> имевшая самый жалкий вид <...>» [53, с. 30]

С. 132

«Издругшая собачонка <...> мертво-пьяный» [53, с. 469]

«<...> запертых больших ворот дома» [53, с. 469]

С. 133

«Он пришел к себе уже к вечеру» [53, с. 109]

«Он очнулся в полные сумерки» [53, с. 109]

«<...> в темную ночь, во мраке» [53, с. 466]

С. 124

«Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой» [53, с. 469]

## ДОДАТОК 3

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Пшенична М. С. Поетика інтертекстуальності у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» // Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія». Вип. 74. Харків, 2016. С. 300 – 304.
2. Пшенична М. С. Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» // Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія». Вип. 76. Харків, 2017. С. 276 – 280.
3. Пшенична М. С. Наративна структура роману “Елізабет Костелло” Дж. М. Кутзее // Південний архів (філологічні науки). Вип. 67. Херсон, 2017. С. 74-78.
4. Пшеничная М. С. «Роман о художнике» в постмодернистском литературном дискурсе // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. № 30 (Т.1). Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С. 77 – 80.
5. Пшеничная М. С. Транстекстуальность и интертекстуальные референции в романе Дж. М. Кутзее «Элизабет Костелло» // East European Scientific Journal. #1 (29). Part 2. Warsaw, 2018. P. 21 – 26.
6. Пшенична М. С. Рецепція творчості Дж. М. Кутзее в сучасному літературознавстві // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Сер.: Філологія. Соціальні комунікації. № 1 (Т.28 (67)). Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С.27 – 32.
7. Пшеничная М. С. Художник как персонаж в романе Дж. М. Кутзее «Художник Петербурга» // Держава та регіони. Сер.: Гуманітарні науки. № 2. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2018. С. 23 – 30.

**Додаткові публікації:**

1. Пшеничная М. С. Постмодернистские модификации романа о художнике в англоязычной литературе XX-XXI века // Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: матеріали міжнародної науково-практичної

конференції, м. Київ, 8-9 грудня 2017 р. Київ: Таврійський національний університет імені В.Н. Вернадського, 2017. С. 137 – 141.

2. Пшенична М. С. Соціально-політичний дискурс у творчості Дж. М. Кутзее // Каразінські читання (історичні науки): Тези доповідей 68-ї міжнародної конференції (м. Харків, 24 квітня 2015 р.). Х.: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 82 – 83.

3. Пшеничная М. С. Художественные особенности образа писателя в романе Дж. М. Кутзее «Художник Петербурга» // Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 23-24 березня 2018 року. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2018. С. 53 – 56.

4. Пшенична М. С. Творчість Дж. М. Кутзее у сучасній літературознавчій критиці // Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 16-17 лютого 2018 р. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2018. С. 109 – 112.