

8. Фразеологічний словник української мови : в 2 т. / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. О. Винник та ін. – К.: Наукова думка, 1993. – 980 с.
9. Що не край, то свій звичай : Прислів'я та приказки народів світу. Добірка для школярів / уклад. Л. Вознюк. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 224 с.

*Анотація.* У статті проаналізовано явище лінгвальної репрезентації концепту “серце” на матеріалі фразем.

*Ключові слова:* лінгвалізація, концепт, кордоцентризм, семантика, антропологічний, функція, філософія.

*Summary.* The article deals with the phenomenon of lingual representation of the concept “heart” on the material of phrasems.

*Key words:* lingualization, concept, cordocentrism, semantics, anthropological, function, philosophy.

**УДК 821.111-3.09**

**Шаловал О.Г.**

## **ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ В. ГОЛДІНҐА “ПАПЕРОВІ ЛЮДИ”**

Роман “Паперові люди” є одним із найскладніших творів В. Голдінґа в плані інтерпретаційного аналізу. Опублікований у 1984 році, він і досі не отримав достатньо повного й адекватного висвітлення у літературознавчих розвідках. І у західному, і у вітчизняному літературознавстві роман здебільшого презентується оглядово на тлі загального аналізу творчої спадщини письменника. Варто вказати, що радянському літературознавству був притаманний критичний погляд на “модерністські експерименти” у пізніх творах Голдінґа, і роман “Паперові люди” був сприйнятий як “релігійно-екзистенціалістське сум’яття, ... де виворітною стороною соціального змісту слугують зухвалі містифікації, символічні відтінки та нюанси, псевдо- та антипрозріння, багатозначні та підкреслено туманні іносказання” [2, 24]. Західні науковці у дослідженнях роману концентрують увагу переважно на проблематиці, образній системі, елементах комічного, інтертекстуальності [5; 8; 6]. Питання жанрової своєрідності твору вирішується ними найчастіше як продовження притчової спрямованості ранніх романів письменника (Тайгер В. [11], Кромптон Д. [7], Джиндін Дж. [8]). Іншої думки дотримується українська дослідниця Г.С. Стовба, яка, спираючись на постмодерністську концепцію “відкритого твору” (У. Еко), визначає жанр твору як “філософський роман “відкритого типу”” [4, 5]. Така множинність поглядів дослідників, а також спорадичність звернення до роману спричиняє необхідність його спеціального дослідження і, зокрема, спонукає до постановки проблеми його жанрової специфіки.

Роман “Паперові люди”, який вийшов невдовзі після отримання Голдінґом Букеровської та Нобелівської премій, багато дослідників сприйняли як частину триптиху разом із “Видимою темрявою” та “Ритуалами плавання”, де кожен з головних героїв змальовує в щоденниках, листах, нотатках свої відчуття та духовні стани [7; 5]. Прийом оповіді від першої особи вже неодноразово перед тим використовувався письменником, зокрема для зображення моральних шукань Семюела Маунтджоя (“Вільне падіння”) та Олівера (“Піраміда”). Цікавим видається той факт, що “власним” голосом в романах Голдінґа наділений саме герой-митець і “я-сповідь” англійського письменника Вілфреда Барклі в “Паперових людях” постає своєрідним продовженням розвитку традицій жанру “роману про митця” у творчості автора.

Фабула роману – подорож-втеча головного героя, популярного англійського письменника Вілфреда Барклі, який переживає особистісну та творчу кризу, від нав’язливого переслідування професора американського університету Ріка Л. Таккера, що прагне стати його офіційним біографом. Не бажаючи перетворитись на предмет дослідження, Барклі пише псевдоавтобіографію, яка і є даним романом. Герой-оповідач ретроспективно оцінює події свого життя, що наближує твір до романів мемуарного типу, проте, періодичні коментарі процесу написання, розмірковування над проблемами та своєрідністю літературної творчості та літературної критики, формування образу реципієнта чисельними метатекстовими вставками, а також рефлексія героя-автора над своїм твором як художнім цілим дозволяють виокремити безумовні риси жанру “роману про роман”, або “метароману”. Таким чином, роман “Паперові люди” постає як дворівнева художня структура, де предметом для читача є не тільки “роман героїв”, а й процес його створення

“роман роману”). Образ реципієнта у творі моделюється на лише прямими зверненнями автора до читача, а й метатекстовими вставками (висловлюваннями про висловлювання, або про написання роману). Найчастіше у тексті зустрічається фраза: “Ха і так далі ...” [9, 28, 39, 47, 57, 69, 101, 140], якою Барклі супроводжує власні жарти та ідеї. У тексті також зустрічаються роздуми про професію письменника: “Романісти вигадують своїх персонажів, але вони не є відображеннями справжніх характерів. Це манекени, вирізані з дерева, або з живої плазми ...” [9, 78]; “письменники найчастіше використовують ті риси свого персонажу, які кидаються в очі” [9, 79]. Особливе місце займають роздуми про створюваний роман: “Ця книга не про мої мандри. Думаю, вона про мене й Таккерів – чоловіка й жінку. Навіть про щось більше, хоча я не можу точно сказати, про що саме – слова для цього заслабкі, навіть мої; а вже сильніших за мої, Бог свідок, слів не буває” [9, 50]; “Це не біографія. Не знаю навіть, що це таке ...” [9, 84]. Так у романі “Паперові люди” чітко проявляється загальна ознака метапрози: “одночасно створювати белетристику і робити спостереження відносно створення цієї белетристики” [12, 6]. Російський вчений В.П. Руднев у “Словнику культури ХХ ст.” характеризує дане явище як “текст у тексті”, зазначаючи, що на межі прагматики внутрішнього і зовнішнього текстів відбувається гра, конфлікт двох текстів за володіння більшою істинністю: “Даний конфлікт, – підкреслює Руднев, – викликаний глобальною установкою культури ХХ століття на пошуки втрачених кордонів між ілюзією та реальністю” [3, 308]. У “Паперових людях” ці кордони не просто втрачені – їх взагалі не існує. Зі сторінок фальшивої автобіографії читач дізнається і про самого Вілфреда Барклі, і про його світ, який базується на викривлених уявленнях, брехні та мріях, звідси впливає й те, що оповідь про створення цієї автобіографії не може претендувати на абсолютну істинність.

Закони автобіографічного жанру передбачають повний збіг автора, оповідача і протагоніста, однак, якщо тотожність останніх двох не викликає сумнівів з перших сторінок роману, то ідентичність з ними автора з’ясовується поступово і цілковито встановлюється лише в фіналі, коли прояснюється і прихована структура “роману про роман”. Автобіографія, написана Барклі, виходить далеко за межі класичного типу даного жанру. В тексті знаходимо чітку вказівку на момент виникнення ідеї написати таку книгу: “Я зрозумів, що нетерпимість не подужала мене і що залишається книга, яку я або хто-небудь інший повинен написати – не щоденник, а дещо набагато вагомніше” [9, 164]. Задум виникає у номері римського готелю, де герой переживає своєрідну епіфанію, яка спричиняє кардинальний перелом у його світогляді, зупиняючи хаос думок і марення: “... тому що тепер я знав, куди мені потрібно, вірніше, знав напрямок, до якого мені слід повернутися обличчям і більше не тікати. Я міг повільно йти, і останній відрізок подорожі складеться сам по собі” [9, 161]. Усвідомивши себе “частиною всесвіту” [9, 178], Барклі “повністю примирився з життям” [9, 163] і, перебуваючи в стані щасливого умиротворення, прагне поділитися цим знанням з іншими, і робить це у єдиний можливий для письменника спосіб – пише роман. Отже, запропонована автобіографія – це не історія життя й творчості Барклі-письменника, а спроба показати і проаналізувати шлях, яким він пройшов, для того, щоб стати Барклі-людиною, здатною на “невиправдане милосердя” [9, 192]. Зважаючи на його плани спалити всі інші документи – “паперовий підсумок життя” [9, 191], – стає зрозумілим, що єдиною цінністю, вартою залишитися свідченням його існування, він вважає цей шлях примирення з буттям. Тому його історія починається не з народження, а з виникнення “чорної діри” [9, 2] у свідомості, яка стає відправною точкою на шляху самопізнання.

Автобіографія Барклі далека від фактографічності й характеризується глибоким психологізмом і суб’єктивізмом. Події життя цікавлять автора лише як спосіб показати й пояснити ті чи інші духовні стани, еволюцію світосприйняття. Звідси нерівномірний розподіл уваги до різних фактів та епізодів. Так, опису моменту усвідомлення появи “чорної діри” та епізоду з пострілом у Таккера біля сміттового баку, які тривають не більше години, присвячений весь перший розділ, тоді як події другого розділу охоплюють все наступне десятиліття, від 50-го до 60-го дня народження героя. Всі подальші розділи характеризуються невизначеністю часу і тривалості дії. Лише у десятому Барклі згадує, що у Таккера “чотири роки назад була відпустка” [9, 100]. Враховуючи той факт, що під час відпустки відбувались події у Швиллені та Вайсбальді, можна приблизно вирахувати, що герою-оповідачу на час його перебування на острові Лесбос приблизно 64-65 років. Нарешті, у XIV розділі Барклі говорить про себе як про “людину біля сімдесяти” [9, 151], тобто події III-XIII розділів займають теж майже десятиліття. Дія в останніх двох розділах, після повернення Барклі в Англію, триває не більше місяця, і це саме той час, коли створюється його роман. Отже, те, що текст роману народжується безпосередньо перед читачем, стає відомим лише у фіналі твору, коли читач раптово опиняється в одному часовому вимірі з протагоністом-наратором: “Що переносить нас безпосередньо у день сьогоднішній” [9, 190]. На останніх сторінках з’являється безпосереднє теперішнє героя та його плани на найближче майбутнє: спалити всі інші папери – свідчення його життя, а створений рукопис передати Ріку Л. Таккеру, тим самим врятувавши його і себе. Постріл Таккера обриває рукопис на півслові,

перетворюючи і його самого, і Барклі на дійсно “паперових людей”, що існують лише на сторінках даного роману.

Фактично, коментарі героя-оповідача, із теперішнього для нього часу, з’являються в тексті вже з перших сторінок, але зрозуміти їх смислове навантаження можливо лише ретроспективно, після прочитання всього твору. Так, із безпосереднім теперішнім стикаємось вже на самому початку: “І саме в цей момент – якби я потурбувався переглянути ту купу щоденників, які я збираюсь спалити, то зміг би назвати як точний день, так і час – мене осяйнула думка” [9, 8]. У даній фразі знаходимо переплетення теперішнього і минулого часу: “І саме в цей момент ... мене осяйнула думка” – відноситься, безумовно, до плану минулого, а “купа щоденників” існує у безпосередньому теперішньому героя, про що дізнаємось значно пізніше. У тексті зустрічаємо ще декілька подібних посилань на теперішній час: “Я щойно продивився свої записи в щоденнику за той рік ...” [9, 61]; “... я тепер можу дивитись прямо через галявину з місця, де я сиджу, вірніше, міг би, але не зараз, о третій ночі” [9, 118]; “У лісі за рікою з’являються перші промені світанку...” [9, 129] та інші.

Подібні посилання на теперішнє контрастують зі спогадами героя про далеке минуле, які також спонтанно, позбавлені будь-якої хронологічної послідовності, з’являються в тексті. Першим нагадуванням минулого є фрагмент записки Люсінди, знайдений Таккером серед сміття, що стало приводом для розлучення з дружиною (минуле поєднується з теперішнім, безпосередньо впливає на нього, теперішнє впливає з минулого). Барклі намагається забути минуле, стерти “ті сліди на піску часу, ... що краще було не залишати” [9, 10]. У нього немає світлих спогадів, все своє життя Вілф сприймає як “... рух від одного фарсу до іншого – у різних площинах, життя природного коміка, клоуна з червоним носом, рудою перукою і штанами, що сповзають у найбільш неслухну мить” [9, 49].

Таким чином, у тексті виокремлюємо три хронологічні рівні: 1) безпосереднє теперішнє – час написання автобіографії; 2) найближче минуле – від Таккера у сміттєвому баці до рішення Барклі “чезнути у комфортне місце” [9, 190]; 3) далеке минуле – від дитинства головного героя до того часу, коли він став відомим письменником. У романі ці рівні не просто зміщуються і переплутуються, вони пульсують, за влучним висловом англійського літературознавця Філіпа Редпата, “як систола і діастола серця” [10, 187]: “Ми рухаємось від безпосереднього теперішнього до далекого минулого, до близького минулого, до теперішнього, в якому пишеться про минуле ... ми бачимо як створюється текст і відчуваємо еволюцію письменника в рамках цього тексту” [10, 187]. Варто вказати на відсутність в оповіді будь-якого іншого часу, крім біографічного. Жодного згадування про календарні роки і дати, навіть пори року вдається визначати лише приблизно. Уявлення про історичний час поступово формується натяками та цитатами, які мають певну хронологічну закріпленість, такими як іронічна парафраза відомої промови Черчїлла часів війни: “Я буду боротися з чорною дірою, боротися на узбережжі, в ресторанах і кафе, в клубах і барах, в дорозі і вдома ...” [9, 9] (наведена фраза несе в собі також елемент проспекції: посилання на узбережжя, ресторани, кафе, клуби і бари не лише постає своєрідним анонсом довготривалої “подорожі” Барклі, а й вказує на її мету – “боротися з чорною дірою”). Таке домінування особистісного часу лише підкреслює гранично суб’єктивний характер оповіді, центром якої стає не еволюція творчого задуму, а еволюція духовного світу творчої особистості. Притаманні “роману про роман” ознаки починають працювати на відтворення змін у характері головного героя, стають основою роману психологічного.

Актуалізація психологічного плану пов’язана з оповідною стратегією жанру автобіографії та “роману про роман”: рукопис, який створює герой, формує комунікаційну структуру, що звернена не лише до читача, а й до того, хто пише, а тому є зручним засобом фіксації та аналізу його психологічного стану. У сучасному світі матеріальних цінностей, охопленому процесами стандартизації та нівелювання особистості, людина поступово втрачає потребу у зверненні до духовної, ірраціональної частини власної природи. Так і Вілфред Барклі живе лише за законами рацію: “... у мене немає підсвідомості, проте свідомість відкрита для всього” [9, 89], і цього виявляється більш ніж достатньо для успішного існування у літературних колах. Однак зерно ірраціонального існує всередині нього, його присутність символізує як образ “чорної діри”, так і підвищена схильність Вілфреда до навіюваності. Обидва ці факти жахають Барклі, він сприймає їх як щось чужорідне, як певну хворобу. Розлучення з дружиною стає формальним поштовхом для початку подорожі Барклі, яка пізніше перетвориться на шлях пізнання прихованих глибин його особистості. Подібно до протагоніста “Злодюжки Мартіна”, Вілфред Барклі поступово позбувається всіх нашарувань матеріалістичного світу: благополучна ззовні родина розвалюється, “чудовий старий будинок” [9, 53], де він провів багато років, стає чужим, “друзі перейшли у розряд знайомих ... і скоро зовсім чезли” [9, 28]. Роль Мартінової безлюдної скелі посеред океану тепер виконує все постмодерністське суспільство.

Барклі проходить декілька етапів на шляху до усвідомлення власної сутності. Символом пробудження ірраціонального в героєві стає поява сновидінь. Перший сон приходить після

прохання Ріка Таккера призначити його офіційним біографом. Психологічна “атака”, яку проводить Рік під час розмови, вимушене заглиблення у спогади про минуле, а також почуття, які викликає у Барклі Мері-Лу, пробуджують притлумлену ірраціональність. Образи першого сновидіння (власна свідомість у вигляді льодовика, сам Барклі у ролі метелика на шпильці в колекції Холідея) не лише жахають героя, а й засвідчують підсвідоме бажання “розтопити” раціональну оболонку свідомості та уникнути “класифікації”. Подальший епізод падіння зі скелі, усвідомлення того, що своїм життям він тепер зобов’язаний Ріку, робить загрозу капітуляції вмовлянням Таккера більш ніж реальною і змушує Барклі тікати. Лише тепер його безцільне блукання Європою перетворюється на справжню втечу, яку підживлює страх. Проте, тікаючи від Ріка, він неспроможний втекти від самого себе, від пробудження підсвідомого. Вілфреду починає ввижатися Рік Таккер всюди, куди б він не поїхав, йому вчуваються уявні розмови між Ріком та Мері-Лу, він все більше і більше заплується у сум’ятті алкоголю, страху та видінь. Символом цього періоду стає образ темних окулярів [9, 110, 112, 116, 117], за якими герой ховає обличчя, і які знімає, лише опинившись через певний час у соборі, що позначає його готовність просуватись далі шляхом самоусвідомлення: “отже, я зняв окуляри й штовхнув другі двері ...” [9, 120].

Психологічний стан героя перед одкровенням у соборі передається образами-відчуттями зовнішнього скелета-панцира, під який заповзають “розпечені хробаки” [9, 118], а також внутрішнього жару, який і приводить його до статуї Христа-Плутона з червоними камінцями замість очей, що горять, як і жар всередині самого Барклі. Охоплений жахом герой пізнає свого творця і падає з інсультом: “стиснутий, захлинаючись і загубившись, майже знищений, викинутий у море загальної нетерпимості, з відкритим ротом, що кричить, обробившись, я пізнав свого творця і рухнув донизу” [9, 123]. Барклі приходиться до усвідомлення влади “загальної нетерпимості”: “Я зрозумів, що моє життя було сплановане наперед. Я займаю своє місце у світі. Не має значення, що я робив, або зроблю. Я був створений цією жахливою нетерпимістю у її власній подобі” [9, 123]. Розуміння підпорядкованості людського буття владі нетерпимості супроводжується у героя втратою можливості до комунікації: він змушений знову вчити англійську, тому що говорить тепер невідомою нікому “своєю рідною мовою” [9, 126]. Символом даного етапу самопізнання стає відчуття туги напруженої струни всередині, яка після сцени приниження Ріка перетворюється на “широку стрічку, потім на пасок ... вона стискає мені все тіло, навіть голову, бідну мою голову” [9, 154]. З цього моменту опис подій втрачає послідовність, оповідач зізнається, що пам’ятає лише окремі сцени, які він називає “частинами фільму”. Неконтрольовані прояви ірраціонального заповнюють героя, і він вже не здатен розрізнити свідоме і несвідоме. Барклі переслідують видіння надгробного каменя з датою його народження, спогади про селевий обвал у горах, під час якого приховані коріння дерев символічно прориваються назовні, а також сон, який повторюється знову і знову, і в якому він тікає від Ріка у пустелю. У пустелі він намагається викопати руками яму в розпеченому піску, щоб було місце для ніг, і одночасно дістатися іншого боку землі, щоб уникнути жару, іноді помічаючи, що замість того, щоб копати, він пише невідомою мовою, або малює і “це мало б звільнити місце для обох ніг, і я би прокинувся” [9, 157]. Ірраціональне начало настільки посилюється і виходить з-під контролю, що образи сновидіння переслідують героя і в реальності “в барі або на шосе, де, як би я не намагався, я вже не міг викопати руками яму, а лише привертав до себе зайву увагу” [9, 157]. Спроби докопатися до сутності буття і власної природи призводять до появи нестерпних болів у кистях та ступнях, які Барклі іронічно називає стигматами за аналогією з ранами отця Піо, в існування яких не вірила його надмірно раціоналізована свідомість на початку роману. Зараз же, за переконанням Барклі, “... він отримав їх як покарання за гріхи, а не як нагороду за благочестя” [9, 159]. Поява стигматів стає символом апогею внутрішнього роздвоєння героя, критичної точки конфлікту раціонального та ірраціонального.

Переломним моментом на шляху екзистенційних запитань та відповідей стає видіння, пережите у кімнаті римського готелю. Провісником цієї своєрідної епіфанії стає таємничий містер Холідей, який являється Барклі на даху собору. Містеру Холідею, спонсору-хазяїну Таккера, притаманні риси таємничості, невловимості, всемогутності, а поєднання з мотивами переслідування та жаху надає йому певного демонічного характеру. Поява Холідея у вигляді бога-диявола на даху собору спонукає інтерпретувати символіку його образу як втілення ірраціонального, духовного начала, якого боявся і від якого тікав герой. Лише усвідомивши наявність цієї частини власної природи, прийнявши і примирившись з нею, Барклі набуває здатності бачити гармонію світобудови і місце в ній людини. Для формулювання отриманого знання засобами мови герой-оповідач використовує німецьке слово *Istigkeit* та його англійський еквівалент *isness* [9, 163] (у перекладі російською мовою – “естие” [1, 216]). Вважаємо, що українською мовою як найбільш адекватний у контексті екзистенціальних студій можна використати вираз “тут-буття”, адже Барклі усвідомив інший бік і цінність саме повсякденної



реальності: “Хіба, цитата, реальності, кінець цитати, вам не достатньо? ... Це не та реальність, яка є філософським концептом, але, цитата, тут-буття, кінець цитати, слово з потаємного боку мови для позначення мимовільного акту усвідомлення. Я винайшов його сам, тому що сон примарився не філософу, а мені. Релігійне, наукове, психіатричне, філософське – все виливається звідси!” [9, 163]. Таким чином у романі реалізується традиційна для творів Голдінга тема необхідності людського самопізнання, а образ Вілфа Барклі займає своє місце в галереї екзистенційних героїв письменника, які проходять важкий шлях усвідомлення глибин і суперечностей власної душі. Психологізм у романі утворюється за допомогою мови пластики, асоціацій, метафор і лейтмотивів, які виникають у свідомості протагоніста. Це дозволяє автору передати внутрішній стан героя, стихію його почуттів, внутрішні конфлікти, пов’язані із шляхом самопізнання, яким рухається герой. Однак психологічний план роману не існує самодостатньо, а певним чином, приховується за іншими жанровими складовими, зокрема, сатиричного роману.

Сатирична спрямованість твору не викликає сумнівів, а деякими дослідниками навіть виводиться на перший план. Так, П. Кроуфорд у монографії “Політика та історія у В. Голдінга” стверджує, що у “Паперових людях”, в першу чергу, “висміюється авторитет англійської літературної індустрії, яку Голдінг відкрито і прямо зображає переповною дрібними, обмеженими письменниками та критиками” [6, 146]. На думку літературознавця, даний роман є жорсткою реакцією письменника на певну “кризу” англійської літературної думки початку 1980-х років, центром якої стала дискусія між представниками нових та традиційних літературно-критичних напрямків щодо цінності та обґрунтованості самого поняття “література”, а також критеріїв, за якими потрібно оцінювати ті чи інші літературні твори [6, 147]. У даному контексті роман Голдінга стоїть поруч з іншими творами англійської літератури ХХ століття, в яких сатирично зображується світ академічного, університетського життя, а також літературних та наукових кіл, таких як романи М. Бредбері “Історична особистість” (“The History Man”, 1975), Д. Лоджа “Обмін місцями” (“Changing places”, 1975), “Маленький світ” (“Small world”, 1982) та “Славетна професія” (“Nice work”, 1988).

Літературний світ, зображений Голдінгом, несе на собі очевидний відбиток занепаду та ентропії. Великих письменників замінили “паперові люди”, які зустрічаються не в літературних салонах, а в низькосортному барі “Random” (англ. “випадково”, “навмання”) і займаються всім, що може бути надруковано “... від реклами і дитячих коміксів до таких висот, як порнографія” [9, 18]. Місце творчості зайняло виробництво, спрямоване, як і будь-яка промисловість, в першу чергу, на заробляння грошей: ““Колдхарбор” і досі гарно продавався – він користується попитом і сьогодні, а “Всі ми як барани” взагалі б’є рекорди популярності, так що з грошима проблем не було” [9, 27]. Для написання популярної книги вже “... не потрібно вигадувати, заглиблюватись, страждати ...” [9, 28], потрібно лише знати закони, за якими будуть оцінювати її критики, і тоді достатньо “вкласти в неї не більше п’яти відсотків самого себе – до того ж не найкращі п’ять відсотків ...” [9, 28], адже “кому яка справа, текли б грошенята ...” [9, 27]. Мотив творчого гендлярства звучить також у спогадах Барклі про дворічну поїздку по Штатах, під час якої він “торгував своїми лекціями в академічній каруселі” [9, 27].

З іншого боку “паперового світу” існують науковці та критики, чії дослідження в літературній сфері ґрунтуються на певних переконаннях: “Наприклад, в тому, що можна досягнути ціле, розділивши його на частини. Або що не існує нічого нового. Коли читаєш книгу, постає питання, які інші книги є її джерелами?” [9, 28]. В даній цитаті звучить неприхована недовіра щодо популярних в той час постструктуралістських теорій. Ще більшому осміянню піддаються ті, хто зробив письменників своєю “персональною годівницею” [9, 9], “псевдовчені ... ті, хто винює, підглядає, реконструює, від яких не сховається жодне промовлене слово, жодна тінь ...” [9, 56], які, подібно до Ріка Таккера, долучились до біографічної “золотої лихоманки”, прагнучи першим “позначити” [9, 57] знайдену “золоту жилу” і копати, копати, копати. Робота горе-біографів також сатирично порівнюється з промисловістю, адже “... фабрика з вивчення Шеллі працює не гірше за босуелівську, жодної сторінки не випустить” [9, 59].

Дріб’язковість, обмеженість світу “паперових людей” найяскравіше розкривається образами головних дійових осіб, зокрема образ невдахи-критика Ріка Л. Таккера має відкрито сатиричний, а іноді й фарсовий характер. На початку роману псевдопрофесор, якого Барклі помилково приймає за борсука (гра слів: англ. badger – борсук, to badger – мучити, дратувати, цькувати), з’являється зі сміттевого баку, в якому він шукає папери, викинуті напередодні Вілфом. Всі наступні появи Таккера повертають читача до образу борсука, який мучить оповідача переслідуванням: Рік носить “сорочку з чорними і білими смугами, дуже широкими” [9, 59], а також светр із яскравим написом “OLE ASHCAN” [9, 40] (англ. ash can – бак для сміття), що є іронічною назвою його рідного університету. Цей напис переслідує Барклі всюди; побачивши його, він тікає світ за очі. З мотивом переслідування пов’язане також досить промовисте прізвище Ріка (англ. to tucker – стомлювати до знемоги). Зовнішність Таккера зовсім не відповідає його “паперовій” професії –

це справжній велетень: “Він був величезним – справді величезним” [9, 29], силач: “Такими ручищами можна стиснути ... скласти у кулак та яяк вдарити ... або махати сокирою – але вони ніколи цього не робили. Їх знаряддям була друкарська машинка” [9, 80]. Доки Таккер виконує роль “нападаючого борсука” [9, 5], у сприйнятті Барклі він росте, збільшується, поки не стає “розміром з планету” [9, 120], загрожуючи розчавити особистість оповідача. Частини тіла Таккера підкреслено гіперболізовані: “нігті, як блюдця, могли збирати дощову воду” [9, 80], “... я побачив над собою дві величезні колони-штанини, а на їх перетині – ширінку, спрямовану прямо на мене” [9, 98], але найбільше і найчастіше підкреслюється його надмірна волосатість: “Я вже згадував, що він весь заріс волоссям, буквально лісом волосся – це я бачив зверху донизу. Справжні зарослі під пахвами, їх зменшені копії у ніздрях; ноги в нього, треба думати, волохаті до самих щиколоток – навколо них, мабуть, обвивається грива ...” [9, 79]. Барклі не лише бачить Ріка, він відчуває фізичну відразу до його “сили, тепла, смороду” [9, 93]. Підкреслюючи таким чином фізіологічне, тваринне начало у Таккері, автор іноді прямо уподібнює його до тварини. Спочатку це борсук, пізніше, в епізоді падіння зі скелі, – кінь, навіть “істота” [9, 98], і, нарешті, – собака, на роль якого Барклі обирає Ріка після розмови з Джонні (приятель-гомосексуаліст з кола “паперових людей”) на острові Лесбос про кохання та прихильність (хоча б до собаки). У такий спосіб Вілф вирішує помститися Таккеру, не лише змалювавши його у своєму романі, а й зробивши покірним собакою. І Рік починає зменшуватись, його волосся стає рідким, статура всихає, а замість впевненої посмішки на обличчі застигає гримаса здивування: “Так, це був Рік ... так само великий, але в чомусь інший. Може, зсохся у грудях” [9, 137], “Отже, професор Р.Л. Таккер наполовину вкоротив свої патли і зробив зачіску в стилі афро. Волосся тепер кучерявилось і стало набагато рідкішим, ніж раніше” [9, 137]. Переймаючи роль собаки, Рік не лише хлебче з блюдця на підлозі вино [9, 145], а й одягає на ший золотий ланцюжок із амулетами [9, 177], і, навіть, кусає свого “господаря” за щиколотку [9, 181]. Рік Таккер іде дорогою втрати свободи Семюела Маунтджоя (“Вільне падіння”), прийнявши рішення віддати “все – абсолютно все” [9, 20] за право стати біографом Барклі, він не гребує ніякими засобами: бреше про свій науковий ступінь, краде папери із сміття, шпигує та переслідує, упадає за дочкою Барклі та підсовує йому свою красуню-дружину Мері-Лу, яку жадає старіючий Вілф, і, нарешті, стає вбивцею. На шляху до мети за усіляку ціну залишаються непотрібними притаманна йому здатність чути і розуміти звуки природи та музику [9, 97] і талант вченого-фонетика [9, 140], адже в цьому “немає майбутнього” [9, 140], тобто можливості побільше заробити.

Сатиричний план роману поступово розширюється, викриття здрібнілості та деградації “літературної індустрії” переростає у трагічне відчуття занепаду всієї західної культури. Лише у здатності людини до пізнання своєї внутрішньої суті Голдінг вбачає єдину силу, яка може протистояти загальній ентропії. Дана ідея втілюється у жанровій структурі твору взаємодією сюжетних конструкцій сатиричного і психологічного роману. І, якщо у фіналі зовнішньої сюжетної лінії героя очікує смерть, то розвиток психологічного плану завершується набутим відчуттям умиротвореного щастя. Таким чином, жанрова природа роману “Паперові люди” обумовлюється багатозначністю змісту і постає як багаторівнева структура, в якій взаємодіють жанрові начала “роману про митця”, метароману, сатиричного і психологічного роману.

#### Список використаних джерел

1. Голдинг У. Бумажные людишки / Пер. с англ. Б.Г. Любарцева / У. Голдинг. – М.: ООО “Издательство АСТ”; Харьков: Фолио, 2001. – 256 с.
2. Муравьев В.С. Уильям Голдинг. Бумажные людишки / В.С. Муравьев // Современная художественная литература за рубежом. – 1984. – № 5. – С. 20-24.
3. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: “Аграф”, 2001. – 608 с.
4. Стовба Г.С. Пізні романи В. Голдінга: поетика і проблематика “відкритого твору”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04. “Література зарубіжних країн” / Г.С. Стовба. – Сімферополь, 2008. – 20 с.
5. Baker J.R. Critical Essays on William Golding / J.R. Baker. – Boston, 1988. – 197 p.
6. Crawford P. Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down / P. Crawford. – Columbia and London: University of Missouri Press, 2002. – 261 p.
7. Crompton D. A View from the Spire: William Golding’s later novels / D. Crompton. – N.Y.: Blackwell, 1985. – 211 p.
8. Gindin J. William Golding / J. Gindin. – Basingstoke (Hants); L.: Macmillan, 1988. – IX. – 124 p.
9. Golding W. The Paper Men / W. Golding. – New York: Farrar-Straus-Giroux, 1984. – 191 p.
10. Redpath Ph. William Golding: A Structural Reading of his Fiction / Ph. Redpath. – L.; Totowa (N.J.): Vision: Barnes & Noble, 1986. – 210 p.

11. Tiger V. William Golding. The Unmoved Target / V. Tiger. – London: Marion Boyars, 2003. – 398 p.
12. Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. – London and New York: Methuen, 1984. – 176 p.

*Анотація.* Стаття присвячена аналізу жанрової специфіки роману В. Голдінга “Паперові люди”. Виявляються домінуючі жанрові складові “роману про митця”, метароману, сатиричного і психологічного роману, досліджується їх взаємодія і функціонування. Робиться висновок про багаторівневість жанрової структури твору.

*Ключові слова:* жанр, “роман про митця”, метароман, сатиричний роман, психологічний роман.

*Summary.* The article deals with the generic analysis of W. Golding’s “The Paper Men”. The genre components of the novel about the artist, metafiction, satirical and psychological novels are defined here as dominant. The character of correlation and interaction of these components on different levels of the artistic text enable to determine its multileveled generic structure.

*Key words:* genre, novel about the artist, metafiction, satirical novel, psychological novel.

**УДК 811.161.2'38**

**Шатілова Н.О.**

## **ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ В ІДЮСТИЛІ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА**

*... сто раз я їх [збірники народних пісень, прислів'їв і приказок – Н.Ш.] читав, учився – і характер нашої народної пісні так серцю присвоїв, що лиш в тім тоні співати знає і борше заміє, як єго лишиться...*

*Сидір Воробкевич (Данило Млака)*

Мова фольклору, як відомо, є невичерпним джерелом художньої образності, адже в ній віками відбиралося і нагромаджувалося все краще, притаманне мові кожної нації. Вона “відображає колективне світобачення народу, спільне й найважливіше з погляду інтелектуально-моральних та емоційних оцінок, передає його відшліфованими усталеними виражальними засобами” [8, 136]. Серед майстрів українського художнього слова важко відшукати таких, хто б у своїй творчій праці не звертався до безцінних надбань усної народної творчості. Між мовою народної поезії та мовою художньої літератури простежуємо тісний зв’язок, про що свідчать численні фольклорні елементи, що їх влітають письменники у художню тканину своїх творів. Рівень засвоєння і опрацювання усної творчості свого народу, на наше переконання, є одним з чинників формування індивідуального стилю письменника, який ґрунтується на специфічному поєднанні авторських елементів із традиційними. Тому актуальним постає вивчення мови фольклору з огляду на її значення для мовотворчості окремого письменника.

Дослідження фольклорно-літературних взаємин має давню традицію. Питання співвідношення фольклору й літератури, вплив фольклору на літературну творчість, входження фольклорних елементів в авторський текст цікавили свого часу багатьох учених (О. Потебня, М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський, І. Білодід, В. Ващенко, В. Бойко, О. Вертій, П. Будівський, С. Єрмоленко, А. Поповський, С. Росовецький та ін.). Взаємодія фольклорної народної традиції з індивідуальною творчістю, дослідження усного колективного та писемного індивідуального не втрачає своєї актуальності й досі.

У сучасній науковій парадигмі фольклорні елементи не отримали чіткої дефініції. У літературознавстві їх наявність у художньому тексті детермінують як *фольклоризм*, що проявляється на різних функціональних зрізах: через сюжетне запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів [6, 699]. У лінгвістичній науці статус фольклоризму, його дефініції та різновиди залишаються дискусійним питанням. В енциклопедичному виданні “Українська мова” знаходимо словникову статтю “Фольклоризм”, однак автори не подають визначення цього