

4. Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения / Виктор Максимович Жирмунский // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXX. – Вып. 3. – М., 1971. – С. 185–197.
5. Житие и страдание святого священномученика Киприана и святой мученицы Иустины // Жития святых по изложению святителя Димитрия, митрополита Ростовского. Месяц октябрь. – Барнаул : Изд-во преп. Максима Исповедника, 2003–2004. – С. 23–31.
6. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Поль Зюмтор; [пер. с фр. И. Стаф]. – СПб.: Алетейя, 2003. – 544 с.
7. Карсавин Л. П. Культура средних веков / Л. П. Карсавин. – К. : Символ @ AirLand, 1995. – 208 с.
8. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте / Юрий Михайлович Лотман // О русской литературе. – СПб: Искусство-СПб, 1997. – 848 с.
9. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури : [навч. посіб.] / В. С. Полікарпов. – К. : Знання, 2000. – 359 с.
10. Струкова А. С. Концепция философа-чудотворца в произведении Флавия Филострата «Жизнь Аполлония Тианского» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : //http://www.centant.pu.ru/sno/publ/Struck1.htm. – Загл. с экрана.

Summary. The article deals with «The Life of St. Cyprian» as a landmark product of the era of transition from pagan antiquity, glorify the absurd figure of the magician, to the Christian understanding of spiritual beings and their important task.

Key words: hagiography, magic, heroism, genre assignment.

Отримано: 12.06.2012 р.

УДК 821.111-31.09

О.Г. Шаповал

РОМАН В. ГОЛДІНГА «ЗЛОДЮЖКА МАРТИН»: ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ І ПОЕТИКИ

У статті досліджується своєрідність проблематики та особливості поетики роману В. Голдінга «Злодюжка Мартін». Особлива увага приділяється проблемам композиції, хронологу, мотивній організації тексту.

Ключові слова: композиція, хронолон, мотив, притча.

Творчість Вільяма Джеральда Голдінга, лауреата Нобелівської премії з літератури 1983 року, з повним правом може бути віднесена до найбільш яскравих, складних і неоднозначних явищ світової культури другої половини ХХ ст.. Третій роман письменника, «Злодюжка Мартін», є одним з найскладніших для інтерпретації у творчому доробку автора. Опублікований у 1956 році, він і досі не отримав достатнього висвітлення у літературознавчих розвідках. І у західному, і у вітчизняному літературознавстві роман здебільшого вивчається у контексті загального аналізу творчої спадщини письменника (С. Бойд, А. Грегор, Дж. Бейкер, В. Івашова, Г. Анікін, В. Тимофеев, М. Кечерукова та ін.). Між тим, дослідження своєрідності проблематики і поетики даного твору значно розширює уявлення про жанрову еволюцію творчості Голдінга, що спонукає поставити питання про окреме його вивчення і обумовлює актуальність нашої статті.

Роман «Злодюжка Мартін» підтвердив та закріпив за Голдінгом славу письменника, що поєднує «алегоричну манеру оповіді з психологічним аналізом» та ставить своїх героїв «у виняткові обставини, які виявляють корінні проблеми людського буття» [1, 189]. Головний герой роману опиняється у ситуації вимушеної ізоляції на рифі, і все, що відбувається, передається його точкою зору, що відразу ж створює певні труднощі у сприйнятті тексту, оскільки перед нами свідомість помираючої людини, яка періодично втрачає зв'язок з реальністю і неадекватно її оцінює. Використовуючи джойсівський метод «потoku свідомості», автор виразно відтворює судорожні зусилля згасаючого розуму зберегти свою цілісність та ідентичність, фіксує химерність думок і відчуттів, найдрібніші деталі його поступового перетворення на клубок сліпих інстинктів, які живуть у приреченій плоті [5, 19].

Слід зауважити, що традиційний сюжет «робінзонади» дозволяє змоделювати зовнішній рівень оповіді, що якнайкраще відповідає задуму письменника. Екстримальна ситуація, ізоляція на безлюдному острові, необхідність самостійно створювати хоча б мінімум умов, гарантуючих виживання, створює той специфічний буттєвий, емоціонально-психологічний стан індивідуума, який проявляє все найкраще і найгірше, його здатність, чи, навпаки, нездатність, продемонструвати духовність свого світосприйняття [4, 352–354]. У «Злодюжці Мартіні» традиційна сюжетна модель зазнає значної трансформації. На відміну від Робінзона, який своїми руками змінює навколишній світ, повторює процес підкорення природи і виникнення матеріальної, раціональної цивілізації, Крістофер створює рятівне буття своєю свідомістю, адже риф посеред океану – відчайдушна спроба втримати життя, а сім днів боротьби за виживання насправді виявляються шляхом очищення від усіх нашарувань цивілізації до глибинного «центру», пошуком істинної сутності природи людини.

На наш погляд, зовнішній, «робінзонадний» вимір оповіді, який можна назвати «нарративним теперішнім», показує боротьбу раціональної свідомості задля збереження ідентичності, пристосування розумом фізичного світу для потреб власного існування. Але в романі існує й інший вид нарративного часу, який ми вважаємо «нарративним минулим», що порушує лінійну будову оповіді, розгойдуючи і знищуючи той раціональний зв'язок із фізичним світом, який Мартін неспроможний утримати. Існування двох вимірів часу у романі передбачає сприйняття «двох стихій часу» Семюелом Маунтджоєм, героєм «Вільного падіння»: «Одна – пасивне споглядання, природне людині ... Інша – пам'ять, розуміння нерівнозначності наших минутих днів, ... того, що цей день займає інше місце, ніж той, тому що важливіший, що ця подія лише відображає ту, а оті три стоять осторонь, не вміщуючись на проведену нами пряму» [2, 6]. Спалахи пам'яті з'являються у час, коли Мартін спить, або марить, тобто коли контроль раціональної свідомості найслабший. Ці спогади (які Мартін називає «моментальними знімками» та «кіноанонсами») проникають у нарративне теперішнє зі зростаючою частотністю і настільки заважають розвитку оповіді-виживання, що при першому прочитанні «Злодюжка Мартін» може здатися хаотично побудованим і навіть незрозумілим.

Спогади про минулі вчинки та людей, через яких Крістофер Мартін переступав у реальному житті, викривають справжню його природу, що ховається за «героїчними» спробами вижити на скелястому рифі. Він спить з коханою Альфреда і отримує втіху, повідомляючи про це, розігрує відданість і покірність, щоб отримати офіцерське звання на флоті; шахрує у велосипедній гонці; гвалтує Мері, отримавши від неї відмову. Кожен з цих епізодів викриває хіть Мартіна та жаду захапувати якнайбільше. Деякі з'являються як блискавичні спалахи і змінюються як моментальні знімки (госпіталь, розмова з коханкою, спогади дитинства); інші – як коротенькі кіноанонси нагадують про огидні вчинки в реальному житті (шахрайство у велосипедній гонці, співбесіда з капітаном, розмова з Альфредом, гвалтування Мері), проте всі вони пов'язані єдиним мотивом «пожирання». Мартін жив за принципом «їсти» все, що трапляється на його шляху, і не випадково Піт, обманутий чоловік і його театральний продюсер, обирає для нього маску Жадібності, оскільки той: «загарбує найкращу роль, найкраще місце в театрі, найбільший заробіток, найкращу афішу, найкращу жінку. Він народився на світ із роззявленим ротом, розкритою ширінкою і розставленими руками – щоб зручніше хапати. Космічний тип мерзотника, що завжди зуміє і гріш зберегти і чужий кусень зжерти» [7, 66].

Найважливішим серед епізодів даного ряду ми вважаємо сцену в барі, де Піт пропонує всім приєднатися до «Клубу брудних личинок» і роз'яснює суть мотиву «пожирання» у притчеподібній фантазії про приготування китайцем вишуканої страви з однієї личинки: у скриньку кладеться риба, яку поїдають личинки, потім вони знищують одна одну і залишається «єдина величезна щаслива личинка» [7, 76]. Мартін завжди жив за цими правилами, тому беззастережно приймає аналогію Піта як «універсальний процес»: «з'їсти ближнього можна не лише ротом. З'їсти можна застосувавши і фалос, і кулаки, і голос. Навіть підбиті цвяхами черевики. Купуючи і продаючи, одружуючись і народжуючи потомство, або наставляючи комусь роги» [7, 79].

За такими принципами існує не лише Мартін, «їдять» один одного майже всі у сучасному світі. Слова дружини продюсера підтверджують це правило виживання: «Я би тебе з'їла. Я з радістю дала б тобі роль. Як я можу тобі щось дати, поки тебе не з'їла» [7, 85]. Мартін, відповідно, теж вбачає в ній об'єкт «пожирання»: «... вона дружина продюсера. Товста. Біла. Як личинка з малесенькими чорними очами. Я би тебе з'їв» [7, 80].

Метафора «пожирання» у різних формах лейтмотивом проходить через роман і об'єднує всі рівні оповіді. Скеля, на якій Мартін знайшов притулок, і сусідні рифи здаються йому зубами у роззявленій пащі всесвіту. Місце спасіння набуває парадоксальних рис хижака, космічного шлунку, готового поглинути людину. Крістофер все життя «з'їдав» ворогів або просто людей, що стояли на його шляху, і тепер чекає аналогічної поведінки від скелі, що сильніша за нього. Йому залишається лише «думати про жінок і про те, як і кого з'їв. Як поїдав жінок, чоловіків, як з

хрускотом згриз Альфреда, і ту дівчину, і того хлопчину» [7, 80]. Він став заручником «тунелю пройденого життя, де залишилися лише недоїдки» [7, 80]. «Тунель життя» перетворився тепер в щілину невеликої скелі, а Мартін – з сильного хижака – на «істоту, втиснуту у щілину, легку закуску для зубів, що сточилися за довге життя від створення світу» [7, 80].

Все життя жадаючи ролі єдиної личинки, Мартін на острові отримує її – і в цьому його кара і сам гріх. Виникає усвідомлення себе як личинки у скриньці, а ударів грому – як наближення смерті: «Часом розпадина ставала більша за скелю, більша за всю Землю, перетворювалась у бляшанку, таку величезну, що удари клинка по стінкам видавались розкатами віддаленого грому» [7, 75]. Цей же грім і дощ породжують нові ірреальні спогади: обличчя, що плачуть – і ними Мартін, як сходами, підіймається вгору, ламаючи їх на своєму шляху. Пінчер, який все життя виживав за рахунок «пожирання» інших людей, опиняється в ізоляції, і це прирікає його на загибель: «Якби в цій проклятій коробці можна було б ще кого-небудь зжерти, я би вижив» [7, 91].

Варто відзначити, що хижачька особистість Мартіна в реальному житті (і на скелі) підкреслюється постійним рухом вгору, в той час як спогади дитинства показують протилежний напрямок. Відкинута Крісом духовна частина свідомості непізнаною темрявою підвалу постійно слідує за ним: «Ти йшла за мною з підвалу по всім машинам, ліжкам, пивним, а я біг, біг від тебе все життя!» [7, 110]. Спогади не лише допомагають пізнати природу особистості Мартіна, а й повертають його обличчям до втраченої духовності: «двері підвалу розчахнулися за спиною маленького хлопчика, якому потрібно зійти вниз – вниз і заснути, щоб зустрітися з тим, від чого він відвернувся в момент народження» [7, 108].

Раціоналістичний розум все ще відмовляється сприйняти неминуче наближення цієї зустрічі, і схильний розглядати вторгнення ірреального скоріше як «божевілля», ніж як невідомі глибини власної свідомості: «Завжди залишається божевілля – як рятівна щілина у скелі. Залишившись без захисту, людина може заховатись у божевіллі, як ці, у панцирах, які відразу ж пірнають у водорості ...» [7, 107].

Гра Мартіна у божевілля – це зміна ще однієї акторської маски, за якими він намагається заховатись від наближення неминучої зустрічі зі своїм alter ego. Актор у житті, він стає на острові і режисером, і сценаристом. Від ролі Робінзона (непохитна віра у всемогутність розуму) він переходить до ролі прикутого до скелі богоборця Прометея (боротьба за власну ідентичність), а пізніше – до божевілля шекспірівських Бідного Тома та Ліра (перехід від світу реального в ірреальний). Ми ж вважаємо, що головна роль Мартіна на острові – це роль Творця, адже, на думку багатьох дослідників, семиденне перебування на скелі безумовно викликає паралель з біблійним Тиждем Творіння [8, 135–153]. Рятуючись від смерті, Мартін послідовно створює себе, повітря і воду, скелю, і, нарешті, самого Бога. Але ця ілюзія реального світу поступово зникає, наративне минуле, ірреальне займає його місце і справжнім виявляється неосяжний Всесвіт, де панують Чорна блискавка, Баба-скеля, Омари-руки, галюцинація-Бог.

Втративши все набуте у фізичному світі, Кріс постає перед тим, чого він так старанно уникав все життя – своєю духовністю. Темрява підвалу наздогнала його і матеріалізувалась у галюцинацію-тінь, «проекцію свідомості» [7, 111], Бога, його alter ego. Духовне й фізичне стоять одне проти одного, і Мартін повинен знову зробити вибір. Він визнає свою гріховність і звинувачує в ній Бога, парадоксально ним самим і створеного: «... я викараскався з підвалу тілами тих, кого використав і згубив, щоб створити собі сходи і втекти від тебе, але за що ти мучиш мене? Хай я їх зжер, але ж хто дав мені рот?» [7, 113]. Крістофер знову відкидає духовний світ, відстоюючи власний шлях: «Ти сам дав мені право вибору, і все життя скрупульозно вів мене до цих страждань, тому що це і є мій вибір» [7, 113].

Отже, якщо (за переконанням Мартіна) існує тільки фізичний світ, то смерть, – лише «чорна блискавка, що руйнує все, що ми називаємо життям» [7, 35], і після неї залишається тільки вічне Ніщо. Все, що створила свідомість Мартіна, поступово щезає, світ розвалюється: «Не залишилось нічого, крім центра і клішень. Вони були величезні, сильні, вогняно-червоні. Вони з'єднались» [7, 116]. Чорна блискавка, приготувавшись знищити центр раціональної свідомості і покласти край фізичному пеклу, опустила на молитовно складені руки – «клешні» «... з тим співчуттям, яке не знає ні часу, ні жалю» [7, 116], тим самим залишаючи відкинутій духовній сутності Мартіна шанс на спасіння.

За трактуванням англійських дослідників Марка Кінкед-Вікса та Яна Грегора, Мартін на острові – це друга, домінуюча частина його душі – Пінчер, а в фіналі роману «Божественна любов, яка може проявитися лише як безжальна, чекає, щоб повернути Мартіна собі, знищивши Пінчера» [8, 135]. Ми ж вважаємо, що єдиною абсолютною силою, здатною творити і знищувати, постає сам Мартін, поєднуючи в собі риси Творця і творіння, героя і антигероя, ката і жертви, створюючи пекло і небеса, самотійно вирішуючи свою долю. Двоїстість природи людини постає її мукою і спасінням водночас: існування лише в одному зі світів і заперечення іншого є «не просто пеклом, а єдиним можливим прокляттям; дією людини, що проклинає сама себе» [7, 201].

Інтерпретація існування Мартіна на острові як спокутування гріхів у чистилищі дозволяє розглядати роман або як теологічну притчу [8, 47], або як «алегорію боротьби душі з богом» [3, 309]. Проте, за словами самого письменника, його метою було дослідити «людину в граничній ситуації, що потопає як у справжньому морі, так і в морі власного невігластва» [6, 199]. Крістофер Мартін – перший серед героїв Голдінга, яким доводиться долати шлях від «невігластва» до самопізнання, але, на відміну від Семюела Маунтджоя («Вільне падіння») та Джосліна («Шпиль»), він не зазнає ніяких змін – це сталий «портрет» свідомості людини, чия раціоналістичність помилково прийняла фізичний світ за єдино існуючий.

Образ Мартіна створюється за законами притчової поетики: він позбавлений портретної характеристики, складного внутрішнього світу, духовного розвитку, в його основі – авторська концепція буття та особистості. На нашу думку, власне спогади і стають тим засобом психологічного аналізу, який, збагачуючи притчу, дозволяє простежити діалектичний взаємозв'язок між раціональним фізичним світом і пригніченим духовним. Традиційний для ранніх творів Голдінга «gimmick» – «трюковий фінал» – значно ускладнюється в даному романі й перетворюється на художній прийом, який не лише має ключове значення для втілення філософського задуму письменника, а й виступає своєрідним «перемикачем» жанрового регістру твору, змушуючи читача ретроспективно переосмислити приватну історію з життя Крістофера Мартіна як універсальну притчу-вкриття природи людини й суспільства ХХ століття.

Отже, проведене дослідження вказує на те, що, зберігаючи всі ознаки притчового твору, роман «Злодюжка Мартін» відзначається наявністю досить розвинутого психологічного елемента, співзвучного ідеї, проблематиці та авторській концепції дійсності. Своєрідність і вагомість цього психологічного елемента збагачує жанрову структуру роману, розширюючи можливості сучасної притчі.

Список використаних джерел

1. Аникин Г. В. Философско-аллегорический роман У. Голдинга / Г. В. Аникин // Современный английский роман (пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета). – Свердловск : УрГУ, 1971. – 310 с.
2. Голдинг У. Свободное падение : [пер. с англ.] / Уильям Голдинг. – СПб.: Азбука, 2000. – 320 с.
3. Ивашева В. В. Английская литература. XX век / В. В. Ивашева. – М. : Просвещение, 1967. – 476 с.
4. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [монография] / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
5. Чамеев А. А. Уильям Голдинг – сочинитель притч / А. А. Чамеев // Бог-скорпион. Клонк-клонк. Чрезвычайный посол : [пер. с англ.] / У. Голдинг. – СПб. : Азбука, 2001. – С. 5–30.
6. Golding W. A Moving Target / W. Golding. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 202 p.
7. Golding W. Pincher Martin / William Golding. – L.–Boston, 1984. – 208 p.
8. Kinkead-Weeks M., Gregor I. William Golding: A Critical Study / M. Kinkead-Weeks, I. Gregor. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 292 p.

Summary. The article studies the peculiarities in range of problems and poetics of W.Golding's «Pincher Martin». The problems of composition, chronotope and motive organization of the text are being analyzed here.

Key words: composition, chronotope, motive, parable.

Отримано: 18.08.2012 р.

УДК 83.0; 82.09

И.М. Шлапак

ИМПЛИЦИТНЫЙ СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ АНТРОПОЭТОНИМОВ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Увага акцентується увага на інтертекстуальній природі антропоетоніма, який виводить за межі художнього твору, до світової літературної або національної традиції. Як явище з високим ступенем інформативності, антропоетонім являє собою «згорнутий» текст. Виявлення імпліцитної семантики ІС дозволяє відкрити нові грані в давно відомих текстах.

Ключові слова: традиція, текст, смисл, комунікація.