

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ КЛОУНА В РОМАНІ ГЕНРІХА БЕЛЛЯ “ОЧИМА КЛОУНА”

Таміла КИРИЛОВА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті представлений аналіз роману Генріха Белля “Очима клоуна” (*“Ansichten eines Clowns”*, 1963) через розкриття персоносфери твору, зокрема у спробі охарактеризувати складну і багатозначну фігуру блазня в образі головного героя Ганса Шніра. У монологі протагоніста, спостережливого й іронічно-чутливого комічного актора, демаскуються оманливі умовності суспільного життя, пронизаного ідеологічними псевдоідеалами повоєнної ФРН 1950-1960-х рр. Глибокий критичний погляд клоуна сягає політики, економіки, релігії та мистецтва, демонструючи цинізм цивілізації загалом і лицемірство німецької повоєнної дійсності зокрема. Натомість невіруючий Ганс відстоює справжню християнську позицію любові, людяності і милосердя, ухиляючись від показових фальшивих норм пристойності й моралі.

**Ключові слова:** блазень, клоун, комік, клоунада, ідеологія, суспільство.

В статье представлен анализ романа Генриха Белля “Глазами клоуна” (*“Ansichten eines Clowns”*, 1963) посредством раскрытия персоносферы произведения с попыткой охарактеризовать сложную и многозначительную фигуру клоуна в образе главного героя Ганса Шнира. В монологе протагониста, наблюдательного и иронично-чувственного комического актера, демаскируются обманные условности общественной жизни, пропитанной идеологическими псевдоидеалами послевоенной ФРГ 1950-1960-х гг. Глубокий критический взгляд клоуна касается политики, экономики, религии и искусства, демонстрируя цинизм цивилизации вообще и, в том числе, лицемерие немецкой послевоенной действительности. Сам же неверующий Ганс выступает с истинно христианской позицией любви, человечности и милосердия, уклоняясь от показательных фальшивых норм приличия и морали.

**Ключевые слова:** шут, клоун, комик, клоунада, идеология, общество.

The article analyzes Heinrich Böll’s novel *Ansichten eines Clowns* (1963) through identifying the system of characters aimed at characterizing the complicated and polysemantic figure of the protagonist Hans Schnier. In his monologue, the

observant and ironically-perceptible comedian unmasks deceptive conventions of public life impregnated with ideological quasi-ideals of post-war FRG in the 1950s and 1960s. The clown's penetrating look touches upon politics, economics, religion and art demonstrating the cynicism of civilization as a whole and the hypocrisy of the German postwar reality, in particular. Irreligious Hans himself speaks from truly Christian position of love, humaneness and mercy avoiding generally accepted norms of propriety and morality.

**Keywords:** jester, clown, comic, clownery, ideology, society.

Лауреат Нобелівської премії 1972 р. Гайнріх Белль належить до найвизначніших класиків повоєнної німецької літератури, так званої “літератури руїн” (“*Trümmerliteratur*”). Національне і світове визнання у царині художньої прози автор здобув завдяки глибині й чуттєвості текстів. Г. Белль належить до найбільш поважних представників “*групи 47*”. Її письменницьке покоління докорінно змінює літературну тактику, урізноманітнюючи виразний політичний ангажемент німецької літератури [6, с. 958–959]. Якщо попередники у зображенні націонал-соціалізму вдавалися до міфологізації, демонізації, складної символізації (приміром, Т. Манн “*Доктор Фаустус*”, 1947), то нове літературне угруповання відходить від містичного фаталізму. Натомість для літератури Західної Німеччини притаманною стає детабуїзація ідеологічних умовностей через документально-реалістичне зображення, сексуалізацію або навіть порнографічність у зображенні минулого і теперішнього життя країни.

Так, у своїй праці “*Инсценивание та дискурсивність сексуальності в німецькому романі після 1945*” (“*Inszenierung und Diskursivierung von Sexualität im deutschen Roman nach 1945*”, 2010) німецька дослідниця Кірстен Ессер відмічає появу в 2003 р. роману Тор Кункель “*Завершальний етап*” (Thor Kunkel “*Endstufe*”), в якому непристойно зображується порно-середовище часів НС-диктатури [4, с. 10]. Така відверто груба художня версія сексуальності у Третньому Райху була названа критиками та літературознавцями як несмак.

Разом з тим, як відмічає дослідниця, подібний спосіб літературної інтерпретації історії не новий, а сягає 1959 р., коли світ побачив роман Г. Грасса “*Бляшаний барабан*” із численними непристойними сценами для іронічно-гротескної ілюстрації німецької історії. Після з’яви твору Грасса піднімається питання, наскільки далеко має заходити мистецтво,

репрезентуючи табуйовану сексуальність, що й до тепер вважається дражливою, трансгресивною (тобто такою, що ухиляється від дискурсу) та субверсивною темою. А отже, тексти з подібним змістовним наповненням представляють дискурс спротиву будь-яким ідеологіям. Виразна субверсивність текстів з подібним змістовним наповненням потверджує концепції М. Фуко (“*антидискурс*”) та Ж. Дельоза (література як субверсія офіційного знання про життя) [5, с. 213].

На думку К. Ессер, у діахронічному аспекті німецька література після 1945 р. представляє виразний дискурс сексуальності у гетерогенних формах, що зумовлюється політичним кліматом. Теоретичний контекст настільки усеохопний, що концепт сексуальності варіюється від суто біологічного уявлення про тіло до багатофункціональної, багатоступеневої сфери тілесного [4, с. 23]. У художній літературі стає помітною поява численних романів із критичними висловлюваннями проти політичної системи, зокрема завдяки інтенсифікації провокативних тем: уже згаданий роман Г. Грасса “*Бляшаний барабан*” (“*Der Blechtrommel*”, 1959), М. Вальзер “*Шлюби у Філіппсбурзі*” (“*Ehen in Philippsburg*”, 1957), Г. Цверенц “*Казанова або маленький пан на війні і в мирі*” (“*Casanova oder der kleine Herr in Krieg und Frieden*”, 1966).

Радикалізація сексуальності притаманна й романам Г. Белля, а саме: “*Потяг прибув вчасно*” (“*Der Zug war pünktlich*”, 1949) та обраний для аналізу центрогеройний роман “*Очима клоуна*” (“*Ansichten eines Clowns*”, 1963), в якому описується перший сексуальний досвід підлітків, наголошується на природніх потребах чоловіків, не оминаються стороною гомосексуалісти тощо. Головний герой різко засуджує консервативність влади і погляди католицької церкви на шлюб та тілесний вимір любові. Налаштований проти соціальних інституцій протагоніст розкриває історію свого позашлюбного життя з коханою Марією, вважаючи таку форму стосунків законним шлюбом.

Без перебільшення провокативний для свого часу твір “*Очима клоуна*” через його змістовне наповнення спричиняє запеклі дискусії в інтелектуальному середовищі повоєнної ФРН. Гостро іронічний і такою ж мірою романтично-витончений погляд головного героя Ганса Шніра демаскує приховані сторони німецької минувшини та сучасності 1950-1960-х рр.

Оптика клоуна, який на образному рівні має глибокі генетичні зв’язки з фігурами дурня і блазня, підкреслює багатогранність і

семантичну насиченість тексту. У фундаментальній праці М. Бахтіна *“Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике”* (1937–1938) вчений підкреслює важливість сценічних ролей блазня і дурня, а нині комічних акторів, які виступають носіями особливої життєвої форми, реальної та ідеальної водночас. Вони перебувають на межі життя і мистецтва. Це не просто диваки чи дурні, а маски, за допомогою яких трансформуються образи царя і бога. Тому блазень – це безправний носій істини у стані інакомовлення, який озвучує заборонені теми, особливо такі, що утверджують вітальність – статеві зв’язки, їжа та пиття [1].

У тексті роману Ганс зазначає: *“Я приймаю життя таким, яким воно є, але пам’ятаю і про стічну канаву. У Марії зовсім інші ідеї в голові. Вона постійно говорить про якусь “Благу вість”, що б я не робив; «я такий світлий душею, по-своєму невинний і благочестивий» і так далі. Це просто жах, що відбувається у католиків у головах. Вони навіть не можуть ніколи випити хорошого вина, аби при цьому не вдатися до якихось викривлень, будь-якою ціною їм треба усвідомлювати, наскільки хороше вино і чому”* [3, с. 46] (переклад мій – Т. К.).

Саме тілесне начало у житті героя посідає чільне місце. Шнір постійно звертається до теми тілесного комфорту. Не завжди гонорари Шніра дозволяють йому гарно повечеряти, випити дорогого коньяку чи купити цигарок. Але гострою необхідністю є готельна кімната з ванною та гарячою водою. Шнір відверто говорить про свою сексуальну чутливість, що час від часу загострюється до інтенсивного потягу, особливо після болісного розставання з Марією. Хоч цілком природні потреби людини строго регламентовані офіційним порядком, як соціально-політичним, так і релігійним, чоловік завжди може замовити повію. Проте повій протагоніст відвідувати не хоче, оскільки поряд із двома головними недугами, меланхолією і мігренями, Ганс має ще й природжену моногамію.

Неосіdle життя героя у межових локусах Франкфурта, Ганновера, Бохума, Кьольна, Кобленца, Майнца чи Оснабрюке прикрашають лиш гарненькі покоївки, кава з кон’яком та заспокійливі для нервів гарячі ванни. Після цього Шнір наспівує хорали, псалми чи секвенції, особливо *“Вірую”* та літанію Діви Марії. Хоч сам він далекий від релігії і не ходить до церкви, проте батько і мати переконані протестанти, які терпляче ставляться до католиків тільки тому, що віротерпимість на часі в моді.

Натомість Марія – переконана католичка. Проте без неї навіть релігійні наспіви Шніра не рятують його від загострення душевних недугів.

Отже, для зображення повоєнної доби різкої зміни настроїв від націонал-соціалізму до фальшиво-показових гуманізму й релігійного пафосу Г. Белль демонструє особливу літературну манеру, поєднуючи форму соціально-критичної документалістики з любовним епосом закоханого в Марію Ганса. Упродовж усього твору 27-річний професійний клоун Ганс Шнір розкриває ретроспективу свого життя, приїжджаючи до рідного Бонна. На самому початку роману головний герой представляється: *“Я клоун, офіційна назва професії: комік, я не належу до жодної церкви, мені двадцять сім років, і один з моїх номерів називається «Прибуття та від'їзд», така (напевне, занадто довга) пантоміма, в якій глядачі до останнього плутають прибуття і від'їзд?”* [3, с. 12].

Ритм і логіку рухів пантоміми Ганс відтворює і в кочівному повсякденні: вокзали, потяги, валізи, готелі. Проте у Бонні Шнір ніколи не виступає, бо тут його рідне місто та подарована дідусем квартира, що розташована лише за дві хвилини від залізничного вокзалу. Як зізнається герой, він до певної міри спланував падіння на сцені у Бохумі, пошкодивши коліно, аби мати привід повернутися до Бонна і відшукати Марію, названу героєм своєю дружиною без укладання офіційного шлюбу.

Герой телефонує до батька та матері, до брата Лео, до знайомих Фредебойлів, до Кінкелів, аби дізнатися адресу коханої. З кожною телефонною розмовою протагоніст пригадує і розказує свою непросту життєву історію, обвинувачуючи власну родину та коло знайомих і друзів, зрештою суспільство загалом, у тому, що Марія змушена була під тиском громадської думки піти від нього, аби вже офіційно взяти шлюб із Цюпфнером. Попри замасковане бунтарство Шніра за маскою блазня, герой прагне звичайного обивательського щастя: сім'ї з Марією, купи дітей, прогулянок містом, купівлі дитячого одягу, роботи, де він себе впевнено почуває. Проте суспільство диктує інші закони, ламаючи долі людей.

Останні три місяці без Марії комік з лірично-іронічною веселістю, як його мистецтво визначають критики, пиячить. А коли він напідпитку, то не тільки робить неточні рухи на сцені, а й допускає найгрубішу помилку професійного клоуна – сміється із власних жартів. Аби не боятися виходити на сцену, Ганс завжди пив трохи коньяку перед виступами. Йому

треба впевненість і сила залишатися маріонеткою, оскільки для професійного клоуна неприйнятно виходити із ролі і ставати самим собою.

Постійні влучні коментарі клоуна поступово увиразнюють картину життя в Західній Німеччині, розкриваючи глибину роздумів протагоніста на світ і людину загалом. Проте світогляд Шніра не оформлюється в комічні мініатюри, що герой лишає тільки для сцени, чи їдку сатиру. Меланхолійний Ганс, страждаючи від головного болю, наділений природженою підвищеною чутливістю.

Особливо ілюстративними є дві події в житті Ганса. Перша з них – це загибель сестри Генрієтти у лавах націонал-соціалістичної армії під час Другої світової війни. Другою знаковою подією є любов до Марії, з якою героєві так і не вдається створити щасливу родину.

Ціла низка зовнішніх обставин згадується у викривальних роздумах протагоніста. Ганс оприявнює тотальне цинічне лукавство німців, які поспіхом відкрілися від Третього Райху і почали відчайдушно будувати економічне диво у Федеративній Республіці. Суспільна мобільність щодо вічних людських цінностей очевидна вже у самій родині Шнірів – успішних і заможних індустріальних магнатів, особливо шанованих за свої статки серед прихвоснів, які претендують на серйозних вчених, геніальних митців, успішних політиків, віруючих святенників тощо. Переважна більшість, починаючи з батька та матері – це лицемірні пристосуванці системи, які ще вчора були затятими націонал-соціалісти, а нині – щиро віруюча в Бога добропорядна еліта. З дитинства спостережливий Ганс помічає фальш, а згодом різко засуджує будь-яку ідеологію, зокрема націонал-соціалізм, капіталістичний суспільний порядок і католицизм. Натомість протагоніста захоплюють любов, милосердя, природність у всьому. Тому він так цінує родину Деркумів, батька і доньку, закохуючись зрештою в Марію і втікаючи з нею напередодні випускних іспитів у школі. Із детальних споминів про подальші стосунки Ганса і Марії конструюються основні об'єкти критичних роздумів героя. До них належать суперечливі політика, релігія, економіка та зрештою породжена ними суспільна мораль подвійних стандартів.

Теоретичне пояснення романтично-іронічних ідей клоуна можна знайти у філософії діалектики просвітництва представників Франкфуртської школи М. Горкгаймера та Т. Адорно. Надрукована в 1947 р. праця, коли крах націонал-соціалізму стає очевидним, відображає критичне мислення

інтелектуалів щодо руху цивілізації, культури, прогресу в бік тоталітаризму. Його перверзивна форма можлива лише через збочення людей, коли проявляється діалектика сплетіння цивілізації з катуванням, неоднозначність зв'язку прогресу з жорстокістю і визволенням [2, с. 211]. Для інтеграції індивіда у варварський колектив конструюється ідеології міфу про абсолютну істину і викорінення абсолютного зла, що порушує квазігармонію націоналістичного суспільства. Тому консервативні просвітницькі ідеали, такі як свобода мислення, суспільство, культура, власне родина містять саморуйнівний потенціал. Вони конструюють міф про гуманізм, витісняючи залишки свободи і реального гуманізму. Репрезентативним прикладом подібних трансформацій є антисемітизм, коли в сучасній дійсності цивілізація стрімко повертається до варварства [2, с. 6–14].

Так, Ганс щедро ділиться спогадами про своє дитинство, що припало на часи Другої світової війни. Підміну значень у націонал-соціалістичній ідеології спостережливий та кмітливий хлопчик бачить повсюдно. Фанатична віра в безглузді ідеї націонал-соціалізму очевидна вже в родині Шнірів. Віддані громадяни своєї країни, у якій вони володіють великим капіталом, прагнуть захистити чи то країну, чи то власні статки від євреїв. Мати Ганса відчайдушно працювала на центральний комітет для примирення расових протиріч. Батько також проявляв повний конформізм із ідеологією. Як пригадує герой, поряд із сім'єю Шнірів відвертими нацистами були вчителі, католицькі священики, митці, вчені та багато інших лицемірів, які часто з'являлися на вишуканих прийомах у Шнірів. Та найбільш болюче Ганс сприймає те, що 17 років тому батько з матір'ю відправили на війну рідну доньку. Вони принесли жертву в ім'я священної німецької землі, аби боротися проти жидівських янкі. Відтоді ані Ганс, ані брат не вибачили батьку й матері смерті Генрієтти, яку навіть не відомо, де поховано.

У повоєнні часи капіталістична ФРН відстоює цінності демократії, ретельно відстежуючи при цьому ціни на акції. На повну силу новий порядок захищає пригноблену попередниками єврейську націю, відтепер найрозумнішу, найталановитішу спільноту геніїв. Пані Шнір як головуюча Центрального бюро організації "*Пом'якшимо расові протиріччя*" запрошує на свої прийоми рабинів. До того ж соціально-політичні процеси в країні супроводжує стрімкий економічний розквіт країни, зокрема родини Шнірів. Пан Шнір вміє рахувати гроші та накопичувати капітал,

навіть ціною жебрацтва власних синів. Для високоповажного багатія, якого запрошують на радіо й телебачення як найкращого спеціаліста з фінансових питань, бізнес якого стрімко розростається, все в життя має бути тільки найвищого рівня: найкраща освіта, найкращий лікар тощо. Разом з тим, у всьому правильний пан Шнір не відмовляє собі й у коханці.

Вочевидь, гроші так і не приносять щастя родині. Обидва сини, Шнір-богослов і Шнір-клоун, відмовляються йти шляхом батька, з чим він не може змиритися, не розуміючи їх протесту проти цинізму і лицемірства в родині. Лео Шнір вчиться на католицького священика, що є для батька-протестанта підступною зрадою. А невдаха Ганс – неодружений низькопробний клоун, який відмовляється від навчання та лиш гає час із біднячкою Марією Деркум, замість того, аби отримувати найкращу освіту. Певна річ, магнат розглядає можливість спадку лише на його умовах, шантажуючи цим вже дорослих дітей, тоді як сини уникають спілкування з родиною і навіть не просять щорічного скромного утримання.

Питома вага роздумів та спогадів Шніра присвячена релігії, зокрема протестантизму і католицизму, а також церкві як ідеологічному інституту, що трактує людину, схильну до полігамії. Герой щоразу підкреслює лицемірство віри. Промовистим прикладом є його приватне життя з Марією, пристрасною католичкою, яка привела Ганса в *“коло прогресивних католиків”*. Для Марії це був шанс здобути соціальне і релігійне прощення за їх позашлюбні стосунки з Гансом, спосіб повернення до унормованого соціального порядку. Тоді як для Ганса було не сила витримати нікчемність і награність католицьких зібрань, які завершувалися розпиванням вина та розмовами про гроші.

Та найбільше Ганс страждав від того, що в богословських трактатах, які читала Марія, тілесний потяг помилково називався *“плотською хиттю”*. Протагоніст категорично відхиляє сексуальну католицьку мораль, яка тисячоліттями страждає від розподілу любові на тілесну та духовну складові. Він не може змиритися з тим, що суспільство висуває суцільні заборони, ламаючи долі людей. Як пригадує Шнір, це так природно зайти до меншої на два роки дев'ятнадцятилітньої Марії і зробити те, що роблять чоловік із жінкою наодинці. Для Шніра прекрасною була природність жіночого тіла. За щастя для нього було буденне життя з Марією, яка ще підлітком вразила його своєю красою. Він до безтями кохав свою названу дружину, весь час мріючи про звичні побутові сцени



сімейного повсякдення: прання простирادل, кавник на кухні, приготування бутербродів та прибирання.

Проте для релігії любов могла бути навпаки тільки чимось високим. Важко бути віруючим та читати містичні книги, в яких найчастіше згадується “порожнеча” і “ніщо” [3, с. 14]. Марія часто читала Гансу Біблію, але для клоуна-початківця корисним бум Кьєркегор. А коли вона пішла від Ганса до Цюпфнера, то герой уявляв собі, як вона у Римі просить аудієнції у Папи для прощення гріхів, називаючи Марію “*first Lady*” німецького католицизму [3, с. 218]. Марія, залякана релігією, відчуває страх, сором та провину перед батьком, Богом, церквою, суспільством за те, що вони з Гансом живуть поза шлюбом. Їй соромно реєструватися в готелях, вона часто плаче, переживає кілька викиднів і неприємних візитів до лікаря, нещадно картаючи себе за ненароджених дітей, які не потраплять до раю, бо непохрещені.

Ганс щиро не розумів, чому суспільство і церква називають його бажання бути з Марією “*фізіологічними потребами чоловіка*” чи “*плотською хиттю*”. Так, у телефонній розмові з Кінкелем, котрий називає Шніра романтичним інтелігентом з божевільною для ХХ ст. ідеєю викрадення Марії, але небажанням взяти з нею шлюб офіційно, Ганс обвинувачує суспільні уявлення про природу речей: “*Ще б пак*”, сказав я, “*у тринадцятому столітті я був би милим придворним блазнем, і жодного разу навіть кардинали не переймалися б питанням, чи одружений я з нею, чи ні. А тепер кожний католик-аматор закликає до її бідної совісті, наражає її на розпусне життя шлюбної зради тільки через дурний шмат паперу*” [3, с. 115–116]. Тут же Шнір нагадує, що сам доктор Кінкель, який донедавна тренував гітлерюгенд, приховує крадені у церквах Баварії та Тіроля барокові картини із зображенням Мадонни.

За таких життєвих обставин Ганс обирає роль блазня. Клоунада – це його ідеальний спосіб протистояти фальші суспільства високих культурних смаків та ідеалів, яке б пожалкувало навіть пачку цигарок за картини Вінсента ван Гога, якби не три покоління таких же пустомель не переконували у геніальності художника. На фоні пафосних розмов про мистецтво, релігію, гуманізм Шнір вважає себе пересічним обивателем, який прагне простих радощів повсякдення: близькості з Марією, розмов про всіляку нісенітницю, побутового клопоту на зразок розкладання валіз після чергового переїзду тощо. Нікчемність розмов про національ-

ну і релігійну толерантність, раціональний підхід до життя, гуманізм і любов до ближнього чи велич мистецтва Чапліна, Кафки, Беккета або Йонеско викликає у Ганса огиду і спротив суспільній думці та загально-прийнятій моралі пристойності. Бунтар із гримом клоуна точно підмічає невідповідності ідеологічно заангажованого світоустрою: від фатальної арієзації та кривавого вирішення расового питання до утвердження єврейської геніальності, від демократичності повоєнного клімату до втручання політики й капіталу в особисте життя, від християнської моралі католицизму до заборони любові церквою.

Розуміння від родини й оточення Ганс так і не знаходить. Натомість після численних телефонних розмов із докорами і обвинуваченнями Ганса він відчув себе брудним і смердючим, як біблійний Лазар. Твір завершується патетичною картиною в Бонні. На залізничному вокзалі під час карнавалу самотній клоун без копійки в кишені з болем в коліні, з подушкою та гітарою зливається з натовпом іспанських туристів, перевдягнених до карнавалу аматорів. На думку Ганса, у натовпі любителів для професіонала найліпше заховатися. Герой сідає на східцях та грає на гітарі, наспівуючи імпровізовану пісеньку замість улюбленої католицької літанії уславлення Діви Марії: “*Бідний papa Іоанн, він не слуха християн, він не віслюк для Мюллера і не його корова*” (“*Der arme Papst Johannes, hört nicht die CDU, er ist nicht Müllers Esel, er will nicht Müllers Kuh*”) [3, с. 302]. Йому не вистачає лише пляшки коньяку, що слугує не для насолоди і вивільнення слова клоуна. Зазвичай міцний напій декорує сірість життя, а головне – притлумлює милосердя Ганса. Вдягнувши маску клоуна, герой вкотре торжествує над світом фальші і водночас втікає від цього світу.

Відтак, клоун Г. Белля не є ярмарковим дурисвітом, який у пародійно-ігровій формі викликає веселощі та здоровий сміх натовпу. Місія сумної клоунади Шніра — це переведення високого, вченого, складного у доступне, повсякденне, побутово-матеріальне, демаскуючи оманливі умовності людських стосунків. Образ головного героя – клоуна широкого профілю, значно глибший і складніший, аніж фігура майданного простака і його здорового нерозуміння інституціалізованих умовностей. Маргінальна точка зору коміка Шніра розкриває неофіційну правду життя у повоєнній Західній Німеччині у той спосіб, коли художнє узагальнення досягається не через комічність, а завдяки реалістичному, матеріалістично-тілесному наближенню до світу. При цьому, зна-

чно розширюючи межі своєї конвенційної ролі, Ганс моделює набагато людянішу позицію, аніж оточуюче його суспільство. Не дарма епіграфом до роману, попри його назву та атеїстичну позицію головного героя, слугує цитата з Біблії, а саме слова із послання римлянам святого апостола Павла, котрий наводить пророцтво пророка Ісаї і нагадує людям про істинні духовні основи християнської віри: *“Кому не звіщалося про Нього, побачать, і ті, хто не чув, зрозуміють!”* [3].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа до видання: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bahtin-hronotop.htm>
2. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно ; [пер. с нем. М. Кузнецова]. – М., СПб. : Медиум, Ювента, 1997. – 311 с.
3. Böll, Heinrich. Ansichten eines Clowns : Roman / Heinrich Böll. – Köln u.a.: Kiepenheuer & Witsch, 1963. – 303 S.
4. Esser Kirsten Inszenierung und Diskursivierung von Sexualität im deutschen Roman nach 1945. – 1. Auflage. – Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2010. – 237 S.
5. Geisenhanslücke, Achim Foucault und die Literatur : Eine diskurskritische Untersuchung / von Achim Geisenhanslücke. – Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwissenschaften, 1997. – 228 S.
6. Wellbery, David E., 1947- [Hrsg.] : Eine neue Geschichte der deutschen Literatur / hrsg. von David E. Wellbery .... – 1. Aufl.. – Berlin : Berlin Univ. Press, 2007. – 1219 S.