

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему: **СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У РОМАНІ ДОННИ
ТАРТТ «SHIGOL»**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0357-а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно)
перша–англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Яроцька Єлизавета Сергіївна

Керівник д.ф.н. проф. Ботнер В.С.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша -
англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«_____» _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ЯРОЦЬКІЙ ЄЛИЗАВЕТІ СЕРГІЙВНІ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) The Artistic World Peculiarity in the Novel “The Goldfinch” by Donna Tartt

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Ботнер В. С. доц. к.ф.н.

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 27 грудня 2019 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) Кеба О. Роман доби модернізму: творення суб’єктивності нового типу; Клочек Г. “Художній світ” як категоріальне поняття; Кравченко Я. К истории становления категории “художественный мир” в литературоведческом дискурсе; Лепьохін Є. “Граничні ситуації”: роль і значення у літературі екзистенціалізму; Манойлова О. Художній предмет як наукова проблема; Михилев А. Современные тенденции художественного творчества; Савельева В. Художественный текст и художественный мир; Чернец Л. Мир произведения;

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) теоретичні засади художнього світу роману;
2) своєрідність жанрової природи роману Донни Тартт “The Goldfinch” (“SHIGOL”);
3) поетика роману “The Goldfinch” в контексті екзистенційної парадигми.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Ботнер В. С., доц.	05.05.2019	05.05.2019
Розділ 1	Ботнер В. С., доц.	15.06.2019	15.06.2019
Розділ 2	Ботнер В. С., доц.	05.09.19	05.09.19
Висновки	Ботнер В. С., доц.	15.10.19	15.10.19

6. Дата видачі завдання 05.05 2019

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2019	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3	Написання вступу	червень 2019	виконано
4	Написання теоретичного розділу	серпень 2019	виконано
5	Написання практичного розділу	вересень 2019	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2019	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2019	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
9	Захист	січень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____

Є. С. Яроцька

Керівник роботи (проекту) _____

В. С. Ботнер

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____

М. В. Залужна

РЕФЕРАТ

Метою дослідження на тему “Своєрідність художнього світу у романі Донни Тартт “Shigol” (“The Goldfinch”) є виявлення крізь призму категорії “художній світ” закономірностей становлення множинних художніх смислів роману, визначення особливостей індивідуально-авторської поетики американської письменниці Д. Тартт.

Встановлено, що своєрідність художнього світу роману Д. Тартт “The Goldfinch” виявляється в засобах художнього синтезування у взаємозв’язку з новими принципами мислення, новітніми моделями бачення людини та світу, новими аспектами романної оповідальної техніки. Художній світ роману поєднує жанровий синкретизм постмодерністського наративу, елементи екзистенційно-реалістичного синтезу, екзистенційні модуси існування персонажів з елементами реалістичної оповідної манери. Його своєрідність проявляється в особливій “гібридній” жанровій структурі (“роман виховання – “Bildungsroman”); детектив, психологічний роман, роман з яскраво вираженими ознаками притчі (присутні як мінімум два рівні прочитання: земний – побутовий і інакомовний – філософський). Художній світ роману “The Goldfinch” презентує екзистенціалістську модель європейського роману, тісно пов’язаний з сенсом людського життя та екзистенційним вибором людини, містить гуманістичну концепцію світу, питання про людину, що запитує про своє призначення в суспільстві і у Всесвіті. Підкреслюється, що структура екзистенції описується в романі у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, смерті, страху тощо. Екзистенційний модус “межової ситуації” прочитаний як “шифровка трансцендентного дискомфорту” головного героя Тео Декера.

Ключові слова: художній світ роману, поліжанрова стратегія, “роман виховання”, “сюжетність”, екзистенційні модуси, межова ситуація, культурогема смерті, страх, інтертекстуальність, психологізм.

SUMMARY

The aim of the topic of "The peculiarity of the artistic world in Donna Tartt's novel" Shigol ("The Goldfinch") is to identify through the prism of the category "artistic world" the laws of formation of multiple artistic meanings of the novel, to determine the features of the individual-author poetry of the American writer D. Tartt.

It is established that the peculiarity of the artistic world of D. Tartt's novel "The Goldfinch" is manifested in the means of artistic synthesis in connection with new principles of thinking, new models of human's vision and the world, new aspects of novel storytelling. The artistic world of the novel combines the genre syncretism of the postmodern narrative, the elements of existential-realistic synthesis, the existential modes of the characters' existence with the elements of a realistic narrative manner. Its peculiarity is manifested in a special "hybrid" genre structure ("novel of education - "Bildungsroman"); detective, psychological novel, novel with pronounced features of the parable (there are at least two levels of reading: terrestrial - domestic and non-linguistic - philosophical). The artistic world of "The Goldfinch" presents the existentialistic model of the European novel, closely linked to the meaning of human life and the existential choice of man, contains a humanist conception of the world, the question of a person who asks about his purpose in society and in the world. It is emphasized that the structure of existence is described in the novel in the form of a set of modes of human existence: existential consciousness, boundary situation, death, fear, etc. The existential modus of the "boundary situation" is read as "the encoding of transcendent discomfort" by the main character Theo Decker.

Keywords: the artistic world of the novel, the genre strategy, the "novel of upbringing", "the plot", existential modes, the boundary situation, the culturohem of death, fear, intertextuality, psychologism.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТВОРУ	8
1.1 Поняття терміну «художній світ твору» та його основних ознак в сучасному літературознавчому дискурсі.....	8
1.2 Художній світ твору в контексті постмодерністської і екзистенційної парадигми.....	17
1.3 Художні категорії екзистенціалізму (екзистенційна свідомість, межова ситуація, страх, культурологема смерті)	23
РОЗДІЛ 2 СВОЄРІДНІСТЬ ЖАНРОВОЇ ПРИРОДИ РОМАНУ ДОННИ ТАРТТ “THE GOLDFINCH”	30
2.1 Роман “The Goldfinch” («Щиголь») у дзеркалі критичної рецепції.....	30
2.2 Особливості жанрової структури	35
2.3 Хронотоп як складова художнього світу роману Д. Тартт.....	40
РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА РОМАНУ “THE GOLDFINCH” В КОНТЕКСТІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ	46
3.1 Семантика заголовку роману та інтертекстуальна аура роману Д. Тартт ..	46
3.2 Екзистенційні модуси людського існування у романі “The Goldfinch”	52
3.3 Засоби психологізму в зображенні складного внутрішнього світу героя Тео Декера	60
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71
СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ	71

ВСТУП

Питання «художнього світу твору» було і залишається фундаментальним для кожного напрямку в літературознавстві, який претендує на високий методологічний статус. На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки (XX – початок XXI ст.) категорія “художній світ” потребує оновлення та збагачення літературознавчої термінології, подальшого аналізу взаємозв'язків авторських світоглядних принципів, які впливають на своєрідність поезики твору і відображаються в функціях і структурі індивідуального методу, стилю, жанру.

Детальним дослідженням теорії художнього світу твору займалися літературознавці М. Бахтін, Г. Ключек, О. Кеба, Л. Левітан, Є. Лепьохін, О. Манойлова, О. Міхільов, І. Русиак, А. Савельєєва, І. Томбулатова, Л. Чернец, В. Халізов та ін; західні філософи М. Гайдеггер, А. Камю, С. К'єркегор, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс тощо. Рецепція роману Д. Тартт включає розвідки англомовних критиків (М. Brown, М. Clements, J. Golomb, J. Jones, S. Jordison, М. Kakutani, J. Mahabal тощо), а також дослідження О. Козій, Т. Кушнірової, В. Прохорової, Н. Шалімової). Незважаючи на значний інтерес до означеної проблематики та великої кількості наукових праць, у літературознавстві досі є питання, які є дискусійними і відкритими для подальших досліджень. Зокрема, не остаточно вирішеним є питання щодо системних зв'язків та організуючої ролі домінуючих компонентів “художнього світу”, це досі залишається магістральним напрямком літературної науки.

Актуальність заявленої теми зумовлена дискусійним дискурсом щодо терміну “художній світ твору” і його основних ознак та відсутністю системного наукового дослідження художнього світу роману Донни Луїзи Тартт (Donna Louise Tartt) “The Goldfinch” («Щиголь»). Роман став помітною літературною подією 2013 року, отримав Пулітцерівську премію за природну витонченість та блискучу письменницьку техніку. Наукова зацікавленість

пов'язана також з тим, що саме в романі “The Goldfinch” художній світ презентується письменницею у якості екзистенціалістської моделі європейського роману, який тісно пов'язаний з сенсом людського життя та екзистенційним вибором людини, містить гуманістичну концепцію світу і людини; питання про людину, яка запитує про своє призначення в суспільстві і у Всесвіті. Художній світ позиціонується ,як світ, в якому знаходять своє втілення категорії художнього синтезу у взаємозв'язку з новими принципами мислення, новими аспектами романної оповідальної техніки. Вочевидь, унікальність такого тексту, створеного поза межами канону й в контексті індивідуально-авторського мислення, з явними ознаками «жанрового синтезу», ускладнює процес його ідентифікації з певною жанровою формою та, зрештою, призводить до створення множинних інтерпретаційних варіацій. Дослідження твору «нового» формату, який ґрунтується на традиціях постмодернізму, однак включає елементи екзистенційно-реалістичного синтезу, поєднує в межах художньої системи твору екзистенціалістські мотиви із зображувальним арсеналом реалізму, яскраво виражену «сюжетність», поетику традиційної класичної літератури – має додаткові перспективи наукового аналізу роману Донни Тартт “The Goldfinch”.

Наукова новизна полягає у спробі власного дослідження своєрідності художнього світу у романі Донни Тартт, який поєднує жанровий синкретизм постмодерністського наративу, елементи екзистенційно-реалістичного синтезу, екзистенційні модуси існування персонажів з елементами реалістичної оповідної манери.

Об'єктом дослідження є роман Д. Тартт “The Goldfinch” («Щиголь»).

Предметом дослідження є аналіз своєрідності художнього світу роману Д. Тартт.

Метою дослідження є виявлення крізь призму категорії «художній світ» закономірностей становлення множинних художніх смислів роману, визначення особливостей індивідуально-авторської поетики, яка об'єднує в

собі традиції постмодернізму, екзистенціалістську модель європейського роману, елементи екзистенційно-реалістичного синтезу.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити **наступні завдання:**

- 1) системно дослідити основи художнього світу твору (поняття терміну «художній світ твору» та його основні ознаки);
- 2) розглянути «художній світ» твору в дискурсі постмодерністської і екзистенційної парадигми;
- 3) визначити художні категорії екзистенції (екзистенційна свідомість, межева ситуація, страх, культурологема смерті);
- 4) сформулювати власну версію поняття «художній світ твору»;
- 5) проаналізувати і виявити особливості жанрової структури і хронотопу як складових художнього світу роману;
- б) проаналізувати поетику роману в контексті екзистенційної парадигми (семантику заголовку, інтертекстуальну ауру, екзистенційні модуси, психологічні акценти внутрішнього світу головного героя Тео Декера).

Методи дослідження: теоретико-методологічна основа ґрунтується на дослідницьких принципах системного, описового, порівняльно-типологічного аналізу.

Практична значущість полягає у тому, що зроблені узагальнення і висновки уточнюють розуміння художнього світу твору, дозволяють краще осягнути твори сучасних письменників-постмодерністів. Результати роботи можуть бути використані у лекційних курсах із зарубіжної літератури та історії культури ХХ – початку ХХІ століття, у спецкурсах і семінарах з постмодернізму.

Робота пройшла апробацію на конференції під назвою: “The 1st Young Researchers International Web Conference”. Результати дослідження представлено у публікації: Яроцька Є. Existential paradigm in the novel “The Goldfinch” by Donna Tartt. *Communication in expanding intellectual space*. 2019. №3. С. 131–132.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються теоретичні засади дослідження художнього світу роману: репрезентовано сучасний літературознавчий дискурс щодо терміну «художній світ твору» та його основних ознак; особлива увага приділяється визначенню категорії «художній світ» в контексті постмодерністської та екзистенційної парадигми. Приділено увагу розмежуванню таких базових понять як: з'ясування суті релевантних екзистенціальних модусів (способів людського існування), які сприяли з'яву екзистенційної специфіки художніх творів того чи іншого митця. На основі праць найбільш яскравих представників екзистенційної філософії (С. К'єркегор, М. Гайдеггер, К. Ясперс, Ж.П. Сартр, А. Камю) виокремлюються головні екзистенціальні модуси (екзистенційна свідомість, межова ситуація, страх, культурологема смерті).

Другий розділ містить власний аналіз своєрідності жанрової природи роману Д. Тартт "The Goldfinch": визначено, що художній світ роману позиціонується на рівні своєрідності його жанрової природи: це світ, в якому знаходять своє втілення категорії художнього синтезу (поєднання екзистенційних ідей з постмодерністським дискурсом); розглядаються інваріантні ознаки жанрового синтезу (роман увібрав в себе характеристики жанру «роману виховання» ("Bildungsroman")); проте у романі є жанрові ознаки детективу; психологічного роману із зображувальним арсеналом реалізму, яскраво виражену «сюжетність». Встановлено, що, структура роману є одночасно впорядкованою і хаотичною, синкретична матриця роману Д. Тартт презентує децентрований хронотоп як взаємозв'язок часових і просторових відносин і позиціонується як багатоплановий переривчастий фон художнього твору з ретроспективними показами подій.

У третьому розділі – «Поетика роману в контексті екзистенційної парадигми» зауважено, що метафорична назва заголовку спрямована на пошуки героєм роману Тео Декером відповіді на головні питання, питання про людину, що запитує про своє призначення в суспільстві і у Всесвіті. Назва – це також відображення того, що сила мистецтва ніколи не піддається старінню чи забуттю. Для Тео картина «Щиголь» стає справжнім оберегом у життєвому неспокої, однак стає і центром небезпеки. Підкреслюється, що структура екзистенції описується в романі у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, смерті, страху тощо. Екзистенційний модус «межової ситуації» прочитаний як «шифровка трансцендентного дискомфорту» головного героя. Модус смерті є «персонажем», який завжди знаходиться у фоновому режимі. Визначено, що для зображення психологізму письменниця використовує такий прийом, як опис ситуації з різних точок зору, за рахунок чого Д. Тартт досягає “об’ємності” і глибини зображення подій і психології героїв: розкриває внутрішній світ, індивідуальні особливості персонажів.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 86, кількість використаних джерел – 71.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТВОРУ

1.1 Поняття терміну «художній світ твору» та його основних ознак в сучасному літературознавчому дискурсі

Питання «художнього світу твору» було і залишається фундаментальним для кожного напрямку в літературознавстві, який претендує на високий методологічний статус. Майже вся друга половина ХХ століття пройшла під знаком напружених пошуків теоретико-методологічних підходів до аналізу художніх творів з точки зору їх художнього світу. Процес адаптації до наукового контексту і дискусія щодо доцільності вживання дефініції «художній світ твору» в якості однієї з найважливіших теоретичних категорій поетики триває до сьогоднішнього часу.

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки (ХХ – початок ХХІ ст.) опора на категорію «художній світ» представляється особливо актуальною, потребує оновлення та збагачення літературознавчої термінології. Активізацію наукового інтересу щодо проблем художнього світу твору пов'язують з необхідністю системного вивчення художнього світу, яке дозволить органічно поєднати традиційні методи літературознавчого дослідження з оновленими технологіями наукових спостережень, глибоко і всебічно проаналізувати, яким чином авторські світоглядні принципи впливають на своєрідність поетики твору, як вони відображаються в функціях і структурі індивідуального методу, стилю, жанру [Кравченко 2008].

Аналіз літературознавчого дискурсу, орієнтованого на пошук ефективних засобів системного дослідження літературних творів, засвідчив, що у сучасній науці «художній світ» з «службового терміну» стає однією з

найважливіших категорій поетики. Науковці жваво обговорюють питання синонімії понять «художній» і «внутрішній» світ твору; їх статусу (дефініція або наукова метафора); проблеми співвідношення світу реального і вигаданого; специфіку художнього світу в залежності від родової і жанрової природи твору, від творчої індивідуальності автора. Наукові розвідки, в яких ці поняття стають теоретичною та методологічною основою розгляду включають різновекторні концепції вчених: М. Бахтіна, Г. Ключека, О. Кеби, Л. Левітан, О. Лосева, О. Міхальова, І. Томбулатової, Н. Чорткової тощо.

Однією з перших проблем вивчення художнього світу є його термінологічна оформленість і проблема термінологічної синонімії (дискусії щодо взаємозв'язку категорії «художній світ твору» з такими синонімічними категоріями як «художній світ письменника», «стиль», «художній образ», «текст-інтертекст», «картина світу», «модель світу», «художня реальність» тощо). На цей факт звертає увагу ряд дослідників. Н. Чорткова вбачає в термінологічних «різночитаннях» свого роду «дух часу», однак, зазначає, що при всій розпливчастості і невизначеності поняття «художній світ письменника» (або твору або групи творів), в останні десятиліття вдалося вкласти в нього об'єктивно певний зміст” [Чорткова 2010, с. 23] (*тут і далі переклад наш Я. Є*).

Л. Чернець навпаки вважає, що незважаючи на частотність вживання, ця категорія поки не є строго термінологічною, називає «художній світ» «вдалою метафорою», що використовується як синонім твору в цілому, або творчості письменника, [Чернець 1999, с. 171]. Г. Ключек наполягає, що словосполучення «художній світ літературного твору», «внутрішній світ літературного твору», «художній світ письменника» мають високий методологічний термінологічний статус, мають право на свою теорію літературного твору [Ключек 2007, с. 13].

В. Халізев також пропонує вважати синонімічними ці категорії, окрім цього поставити знак рівності між «художнім образом» і «художнім світом як методологічно синонімічними поняттями». Науковець чітко визначає світ

твору як «художньо освоєну і перетворену реальність», виділяючи в ньому ієрархічні структури: великі одиниці словесно-художнього світу – систему персонажів і подій, з яких складаються сюжети, і компоненти образотворчості (художньої предметності) [Халізов 2005, с. 157-158].

На проблему термінологічної синонімії («художній світ твору» – «поетика») звертає увагу М. Гіршман, який зазначає, що один і той же об'єкт трансформується в безліч предметів, які отримують різні імена в різних авторських концепціях і літературознавчих напрямках: «Текст, художній текст, естетичний текст, контекст, інтертекст, світ, художній світ, поетичний світ, художня цілісність, інтенціональний предмет, віртуальна реальність» [Гіршман 2001, с. 17]. Тобто стає очевидним, що цей взаємозв'язок (художній світ твору) виступає синонімом терміну поетика, оскільки саме поетика дозволяє досліджувати закони його внутрішнього зв'язку і внутрішньої організації, розглядати співвідношення різних рівнів у художньому світі письменника, виділяти і систематизувати елементи тексту і художнього мовлення в його творах.

У сучасному літературознавчому дискурсі існує кілька визначень терміну «художній світ твору». Виділимо деякі з них, які дають, на наш погляд, конкретизоване розуміння даного терміну стосовно до нашої роботи.

В українському науковому просторі процес онауковлення термінів розпочався з розширеного коментування в Літературознавчому словнику-довіднику (укладачі: Р. Гром'як, Ю. Ковалів), в якому було вперше заявлено, що поняття «художній світ» вже визнано терміном [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 717]. Дефініцію «художній світ» вчені трактують як «... створену уявою письменника і втілену в тексті твору образну картину, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо)». Художній світ, згідно їх концепції, співвідносний з предметною, соціальною і психологічною реальністю, упорядкованою композицією твору відповідно до задуму митця. Художній світ трактується як друга, власне художньо-

естетична, реальність, що має духовний, фікційний характер, конкретизується з формою втілення (світ художнього твору). Єдність і своєрідність художнього світу забезпечується темою (тематикою), ідейним пафосом, композицією і стилем твору

[Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 717-118].

Актуальними досі залишаються наукові тези О. Потебні щодо системних відносин між словом і художнім твором, твором і художнім світом письменника. Дослідник знаходить у творі словесного мистецтва ті ж «стихії», що і в слові, тобто зміст, зовнішню і внутрішню форму. Останнє поняття, згідно думки вченого, співвідносно з поняттям образ, «який вказує на цей зміст, відповідне подання, яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвого сприйняття, або на поняття». Вчений переконливо доводить, що суттю творчої діяльності автора є створення художнього світу твору, який він іменує «естетичним об'єктом»

[Потебня 1976, с. 53]. Узагальнюючи теоретичні побудови вченого, можна стверджувати, що художній світ твору є аналог внутрішньої форми слова. Ця формула є одним з роз'яснень поняття «художній світ».

Художній світ, за М. Бахтіним, – це «зміст літературного твору, який естетично виявляє єдність «дійсності пізнання» і «дійсності вчинку»

[Бахтін 2000, с. 53]. Науковець, уточнюючи термінологічний статус терміну, наполягав на актуальності власне літературознавчої феноменології, що має свій сенс завдяки категорії художнього світу, яку з повною підставою можна кваліфікувати як «естетичний об'єкт», як зміст естетичної діяльності (споглядання), спрямованої на твір» [Бахтін 2000, с. 44].

Г. Клочек, апелюючи до законів рецептивної естетики, стверджує, що художній світ підпорядковується особливій логіці і живе за власними законами, зрозуміти які можна тільки зсередини. Він з одного боку, є продуктом інтенції митця, своєрідність якого визначається особливостями художнього мислення, світобачення, світорозуміння, світосприймання автора; з іншого – це феномен, наявний у свідомості реципієнта,

сформований там у процесі сприймання твору [Клочек, 2007, с. 12]. Вчений апелює також до словосполучення «художній світ» як до структурного елемента поетики літературного твору і зазначає, що: «Художній світ» – потужний засіб впливу на читача, складник поетики твору, фундаментально-змістовий засіб, феномен, утворений подвійною інтенціональністю, витворений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта. З одного боку, він є продуктом інтенції митця, тобто його своєрідність визначається особливостями художнього мислення автора, його світобаченням (світорозумінням, світосприйманням). З іншого боку, про нього треба говорити як про феномен, що присутній у свідомості реципієнта, сформований там у процесі сприймання твору» [Клочек 2007, с. 14].

I. Русиак, у якості робочої версії презентує таку дефініцію: «художній світ – це втілена в тексті модель дійсності, що має духовний, фікційний характер, складається з «перевідтворених» реалій об'єктивного світу (часу, простору, речей, природи, людини) і передає індивідуально-авторський погляд на світ» [Русиак 2010, с. 90].

Поняття «художній світ твору» співвідноситься не тільки з літературою, але також з філософією, психологією і мистецтвом. Будучи вільною реальністю, яку створює художник, «художній світ твору» пов'язаний з духовним, індивідуальним поняттям дійсності. Літературознавчий дискурс з цього питання включає важливу складову щодо розмежування понять «художній світ», «ілюзорний світ», «реальний світ» та уточнюють ці категорії. Концепція художнього світу, запропонована Д. Лихачовим, уточнює саме це розмежування: «Художній світ відрізняється від реального, по-перше, іншого роду системністю (простір і час, в ньому володіють особливими властивостями і підпорядковуються внутрішнім законам); по-друге, своєю залежністю від стадії розвитку мистецтва, а також від жанру та автора» [Лихачов 1968, 78]. Вчений акцентує увагу на таких характеристиках внутрішнього світу твору як художня цілісність і системність: «окремі елементи відображеної дійсності з'єднуються один з одним в якійсь художній

єдності» [Лихачов 1968, с. 74]. Ця позиція розвивається іншими літературознавцями. З точки зору Н. Римаря, художній світ «є багаторівневою і багатоелементною системою, структурою, в якій здійснюється художня діяльність творчого суб'єкта» [Римарь 1990, с. 228].

Ідею про складний взаємозв'язок літературного твору і художнього світу розвиває М. Гіршман. З точки зору вченого, поетичний світ є духовним змістом твору, а літературний твір в свою чергу – це «двоєдиний процес втілення світу в художньому тексті і перетворення тексту в цілісний світ». Думка про цілісність створеного автором світу доповнюється міркуваннями про взаємозв'язок реального світу як макросистеми і художнього світу як моделі реальності [Гіршман 2001, с. 17-31].

Дискусійною залишається проблема про взаємозв'язок й розмежування в художньому світі твору «світу реального» і світу «вигаданого». М. Бахтін стверджував, що при всій схожості і життєподібності художній світ істотно відрізняється від світу реального. Вони тісно пов'язані один з одним, але при цьому, за уточненням, «між зображеним реальним світом і світом зображеним у творі проходить різка і принципова межа» [Бахтін 2000, с. 300].

І. Томбулатова підкреслює, що відображення первинної реальності в літературному творі не є тотожним самій реальності, має умовний, не абсолютний характер, але при цьому одна з умов саме в тому, щоб зображене у творі життя сприймалось читачем як справжнє, тобто тотожне первинній реальності. Кожен письменник втілює світ у творі суголосно своєму ідіостилю. Під зображеним світом у художньому світі розуміється та умовно подібна реальному світові картина дійсності, яку змальовує письменник: люди, речі, природа, вчинки, переживання, тобто, в художньому творі створюється ніби модель світу реального. Ця модель в творах кожного письменника своєрідна; зображені світи в різних художніх творах надзвичайно різноманітні і можуть в більшій або меншій мірі бути схожими на світ реальний. Але в будь-якому випадку слід пам'ятати, що перед нами

створена письменником художня реальність, що не є тотожною реальності первинній [Томбулатова 2014, с. 78].

В. Савельєва розглядає художній світ як альтернативну реальність, аналіз якої зводиться до з'ясування принципів його організації, з яких виділяє образи, час-простір, події, смисли, мову. «Реальність художнього світу» визначається, згідно її концепції, як нова реальність (ілюзорний світ, перестворена дійсність, породжена дійсність). «Художній світ» вона позиціонує як фантазійно організоване і структуроване уявою і свідомістю спочатку автора, потім читачів, що об'єднує в собі раціональні та ірраціональні її варіанти» [Савельєва 1996, с. 67]. Дослідниця зазначає, що шлях до «художнього світу» письменника, лежить перш за все через його «художній текст», який породжує, відтворює в уяві читача художню реальність, створювану автором, а «художній текст» – це своєрідний посередник між людиною і зовнішньою реальністю, в ньому неповторно поєднані об'єктивна реальність, реальність свідомості автора і свідомість читача» [Савельєва 1996, с. 47].

На думку Л. Чернець, світ твору представляє собою систему, яка так чи інакше співвідноситься зі світом реальним: в нього входять люди, з їхніми зовнішніми та внутрішніми (психологічними) особливостями, події, природа (жива й нежива), речі, створені людиною, в ньому є час і простір. Дослідниця визначає персонаж як вид художнього образу, суб'єкт дії, переживання, висловлювання в творі. В тому ж значенні використовується словосполучення літературний герой та дійова особа [Чернець 2010, с. 32].

Є. Черноіваненко звертає увагу на «модель реальності» художнього світу твору: «Світ твору характеризується як «модель реальності», яку слід вважати аналогом певного фрагмента дійсності». На його думку дослідника, «Літературний твір, стаючи моделлю дійсності, прагне до того, щоб його світ був таким же складним, і різноманітним, як і реальний» [Черноіваненко 1997, с. 430].

Ряд дослідників представляють «художній світ» як систему концептів у творчості письменника. Суть концепту найбільш адекватно відображена у визначенні Ю. Степанова: «... це свого роду «згусток культури у свідомості людини, той “пучок” уявлень, понять, знань, асоціацій, які супроводжують слово... художній світ письменника, відрізняє система повторюваних концептів, які в сукупності визначають спрямованість бачення і відображення дійсності» [Степанова 1997, с. 40]. З урахуванням того, що світ твору – складна структурована система, що складається з підсистем і компонентів, через які здійснюється його становлення і розгортання, вчені, виходячи переважно зі своїх наукових пріоритетів, роблять спроби виділення значущих структурних рівнів (ознак) світу. Так, наприклад, О. Чудаков, вказує, що створення художнього світу передбачає зображення його реалій (час, простір, події, людина, його взаємини з іншими людьми, думки, почуття, вчинки), причому таке зображення, в якому втілено авторське ставлення до цих реалій [Чудаков 2012, с. 230].

Аналізуючи художній твір дослідники часто стикаються з категоріями «художній світ» та «стиль». Розуміння цих термінів вченими важко назвати однозначним. Ще більш складним видається окреслити співвідношення цих явищ між собою, адже існуючи поряд, маючи відношення до художнього твору, ці терміни мають якось співвідноситись між собою. О. Лосєв з цього приводу зазначав, що специфіка художнього світу знаходиться в прямій залежності від індивідуального стилю автора. Стиль є не тільки прикметою оригінальності, сукупністю численних послідовних знахідок, поетичною технікою, а й способом перетворення думки, впровадженої в матерію, того творчого формування, за яким стоїть певний спосіб осмислення буття [Лосєв 1994, с. 87]. Зазначений підхід дає можливість встановити зв'язки між особливостями художнього мислення письменника, його світосприйняттям і окремими аспектами поетики, зокрема, системою прийомів, використовуваних в творі.

На думку Л. Левітан, категорія «художній світ» є двоєдиним результатом відбиття зовнішньої дійсності і створення внутрішньої дійсності твору. При цьому умови єдності художнього світу найбільш яскраво втілені в образах, основні принципи здійснення цієї єдності включені в художній метод, а система способів його здійснення являє собою стиль. Таким чином, категорії «стиль» і «художня система» виявляються близькими з точки зору структури і функції, що відбивається, що є «системою значущих форм, творять художній світ твору» [Левітан 1990, с. 17]. І. Томбулатова зазначає, що, незважаючи на те, що розуміння і сприйняття цих понять дослідниками безперервно еволюціонує, незмінним видається те, що ці феномени співіснують як одні з найважливіших елементів художнього твору. Стиль, стильові тенденції впливають на створення художнього світу твору, а художній світ твору в своїх елементах відображає стильові особливості, стильову оригінальність художнього твору. Ці явища, співіснуючи та взаємодіючи одне з одним, створюють унікальну єдність та цілісність, з якої постає художній твір письменника [Томбулатова 2014, с. 79].

О. Манойлова акцентує увагу на предметності у художньому творі як складової частини його художнього світу поряд із часом, простором та образами персонажів. Вона наголошує, що предметність до аналізу художнього твору актуальна тоді, коли вона є домінантною рисою художнього світу письменника, особливою ознакою його індивідуального стилю [Манойлова 2009, с. 83]. Г. Клочек також вважає, що відбір предметів, явищ, ситуацій та їх подальша трансформація згідно з унікальним світобаченням письменника – це один із найголовніших принципів створення художнього світу: «Художнє бачення талановитого письменника здійснює відбір із дійсності не суми ізольованих елементів, а впорядкованого комплексу предметів, явищ, між якими існують певні зв'язки...» [Клочек 2007, с. 11]. Згідно концепції О. Чудакова, художність/предметність слова тотожна художності/предметності думки письменника. На його думку, аби визнати якусь рису домінантною для твору чи письменника, необхідно

визначити основні складники його світу і простежити, як вони виявляються на різних рівнях художньої системи, зокрема й на предметному [Чудаков 1992 с. 145].

1.2 Художній світ твору в контексті постмодерністської і екзистенційної парадигми

Дискурс літературознавчих теорій постмодерністської орієнтації викликав жваві дискусії як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. Літературознавець Р. Бредфорд вказує, що "... на початку ХХІ століття битва між реалізмом, модернізмом і постмодернізмом успішно завершилася. Жодна зі сторін не вийшла з неї переможницею – література стала гібридною версією вищеназваних напрямів" [Bradford 2007, p. 78].

Прямим наслідком "гібридної версії" вищеназваних напрямів стала кардинальна зміна художніх світів романної прози нового століття. Вочевидь, що радикально змінився сам тип художнього мислення, сформованого багатовіковою традицією, відбулася диференціація і одночасно контамінація жанрів – і в масштабах системи, і всередині одного твору. «Зсуви» всередині жанру найбільш повно втілились у романі як «неготовому», «незавершеному» жанрі, що привело до жанрової конвергенції. На думку Т. Бовсунівської література постмодернізму характеризується руйнуванням усталених жанрових систем, однак, зважаючи на таку тенденцію, жанр не зникає, а народжується нове уявлення про нього, відбувається жанрова конвергенція: «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, зокрема виявити своєрідність художнього світу твору» [Бовсунівська 2009, с. 10].

Для художнього світу роману актуальним концептом стає поняття художнього синтезу. За визначенням О Міхільова, засоби художнього синтезування у взаємозв'язку з новими принципами мислення, новітніми моделями бачення людини та світу, новими аспектами романної оповідальної техніки привели до створення нової художньої парадигми з її багатовимірністю, нелінійністю, плюралізмом, визначили своєрідність романної рефлексії. Новим естетичним феноменом у сучасній світовій літературі є феномен поєднання екзистенційних ідей з постмодерністським дискурсом, особливим видом художнього синтезу, а найбільш продуктивним напрямком в розвитку літератури, у творчій практиці цілого ряду письменників першої величини, є концептуальний художній синтез [Міхільов 2012, с. 53].

У літературознавчих роботах сучасності дослідники не “розводять майстрів слова по полюсах, а прагнуть виявити те, що пов'язувало багатобарвну і різноголосу епоху в єдине ціле” [Богун 2011, с. 133]. Вперше про поняття концептуального художнього синтезу як про специфічне явище сучасного літературного процесу заявив Л. Андрєєв [Андрєєв 2000; 2001]. «Концептуальний синтез», на думку Л. Андрєєва, втілюється у формуванні нового “синтетичного жанру” – всеосяжного роману, який покликаний “бути всім”, включати в себе тотальне «Знання» [Андрєєв 2001, с. 22].

У літературознавстві останніх десятиліть все частіше предметом дослідження стає не тільки «синтез» або «художній синтез», а також “синтетичний текст”. Кореляція процесів синтезу й взаємодії, визначаючи погляд на явища художніх зсувів, злиття, впливає на хід аналізу синтетичного твору [Юферева 2010, с. 106]. Н. Бочкарьова наполягає, що синтетичність твору обумовлена «синтетичним характером мислення» автора, глобальною якістю структури художнього мислення. Уміння масштабніше мислити «народжує необхідну свободу в естетичному освоєнні життєвого матеріалу». Синтез мистецтв постає “загальною закономірністю існування художньої творчості взагалі” [Бочкарьова 2010, с. 7-8].

Художній світ роману в постмодерністському контексті дуже часто набуває ознак такої жанрової модифікації як полівалентний роман. О. Кеба, посилаючись на американського вченого Уоррена Фрідмана, називає роман рубежу століть «полівалентним романом», вбачаючи його основну властивість у здатності нести безліч різних, найчастіше взаємовиключних поглядів на одну й ту саму реальність [Кеба 2012, с. 171].

Сучасний американський філософ і вчений Кен Уїлбер використовує поняття «холона», що знаменує собою ціле, яке одночасно є частиною інших цілих. Це своєрідна теорія «матрьошок», які ніколи не досягають центру. Стосовно до теорії літератури – це контексти всередині контекстів, гра текстів всередині текстів тощо [Уїлбер 2002, с. 94]. «Інтегральна теорія інтерпретації мистецтва і літератури є багатовимірний аналіз різноманітних контекстів, в яких – і за допомогою яких – мистецтво існує і звертається в творі і в світі в цілому» [Уїлбер 2002, с. 108].

До числа закономірностей інтегральної теорії мистецтва і літератури, на думку Л. Андрєєва, можна віднести виникнення таких своєрідних явищ, як «постмодерністський романтизм», “постмодерністський реалізм”, екзистенційно-реалістичний синтез [Андрєєв 2000, с. 253-254]. Взяті разом, ці закономірності підводять до розуміння того, що в художній практиці останнього півстоліття, поряд з реалізмом, модернізмом, постмодернізмом і масовою літературою, сформувався новий напрям, характерною рисою якого є прагнення до інтеграції, своєрідного симбіозу різних оповідних технік і світоглядних орієнтацій з метою найбільш повного і всебічного відображення художнього світу [Міхільов 2012, с. 54].

О. Міхільов сформулював наступні ознаки творів концептуального художнього синтезу: по-перше, всі вони так чи інакше знаходяться в силовому полі гуманізму, незмінно в центр своїх роздумів ставлять одвічне питання про людину в потоці історії, людину, що шукає саму себе, запитує про своє призначення в суспільстві і у Всесвіті; по-друге, це художнє відображення характерних для концептуального синтезу світоглядних

орієнтацій, пов'язаних зі стрімко мінливим масштабом геополітичних і соціальних змін, що формує нову планетарну (глобальну) свідомість [Міхільов 2012, с. 301].

Важливою проблемою є також аналіз тих нових тенденцій, які відбуваються у літературі початку XXI ст., і перш за все – включення у постмодерністський дискурс екзистенціальних референцій. Відомо, що на трансформацію художнього світу романної прози з екзистенційною парадигмою вплинули філософські концепції. Сприйняття екзистенціалістської картини світу, інтерес до фундаментальних питань людського буття екзистенціалізм актуалізує на ґрунті сучасної європейської літератури та філософії. Екзистенційне світобачення позиціонує, насамперед, Ж.-П. Сартр: «описати, як я це бачу», «докопатися до суті», «робити записи день у день», бо те, «як я бачу» змінюється кожен день. Головне – “визначити масштаб і характер цієї зміни” [Сартр 1990, с. 126-156]. Сформульований Сартром ракурс екзистенціального бачення життя є ключем до екзистенціальної поетики, яка структурує потік буття через принципи не ієрархічності, поточності, вертикалі, а веде до виявлення сутностей. У С. К'єркегора екзистенціалізм запозичує в першу чергу ідею «екзистенціального мислення». Він фіксує увагу на нестійкості людського «існування», його приреченості на смерть, виражаючи її в поняттях “страху”, «сумніву». Іншими словами, людське існування, «екзистенція» невіддільна розуму: «... в екзистенції думка знаходиться в чужому середовищі», стверджує – С. К'єркегор [К'єркегор 2010, с. 149].

Екзистенціалізм успадковує також фундаментальні такі концепти філософії як усвідомлення людини як унікальної, неповторної істоти. Звідси одна з основних ідей філософії екзистенціалізму – ідея тотожності сутності й існування. Іншими словами, магістральна ідея екзистенціалізму – це ідея знаходження сутності лише через існування. У французькому варіанті екзистенціалізму (Сартр) вона звучить ще більш категорично: існування людини передує його сутності і фактично замінює її [Сартр 1990, с. 126].

Ключовими поняттями філософії екзистенціалізму є спосіб буття самої людини «Dasein» (людина як «Я»), що акцентує увагу на “миттєвості”, “мінливості”, “текучості” людського «Я». Буття, до якого так чи інакше відноситься “Dasein”, визначається Гайдеггером як *ex-ist-enz*, “викладеність назовні”. Важливою формою «Dasein» є «буття-в-світі» («*In der Welt sein*»). Останнє, за Гайдеггером, виявляється “буттям-з-іншими” («*Mitsein*»). «*Mitsein*» деперсоналізує людину, має тенденцію перетворити її в таку, як усі, в форму безликого буття – «*das Man*». Напроти, свідомість, «самість» людини чинить опір розчиненню в «*das Man*», створює ядро свого «Я», яке оволодіває чимось на кшталт субстанції в *existenz* [Гайдеггер 2001].

Концепція буття, за визначенням Ясперса, має потрійне членування: 1) «буття у світі»; 2) екзистенція, тобто необ’єктивуюча людська самотність; 3) трансценденція як «охоплююча», неосяжна межа будь-якого буття і мислення. Все буття, за Ясперсом, має бути прочитане як шифровка трансцендентного, яке виявляється, перш за все, у «пограничних ситуаціях». Людині, в житті якої відсутні пограничні ситуації, не відомо, що таке трансценденція [Ботнер 1990, с. 8-11].

Екзистенціалізм як один з ірраціоналістичних філософських напрямків наголошує, що існування людини передує її сутності. Це означає, що про предмети можна говорити і представляти їх до того, як вони з’являються, до того, як знайдуть існування, їхня сутність – уявлення про них, про їхнє створення і призначення. Людина ж стає людиною не відразу при народженні, а поступово, роблячи різні вчинки. Стає такою, якою зробить себе сама. Інакше кажучи, «людина спочатку існує, зустрічається, з’являється у світі, і тільки потім самовизначається» [Сартр 1990, с. 144]. На відміну від Сартра, Камю не прагнув зображувати повсякденне життя, його оповідь найчастіше алегорична. Камю далекий від інтереса до побуту, до “виру життя”, який так яскраво відбивають митці-реалісти. Камю, як і Сартр, стверджує абсурдність буття («абсурд є метафізичним станом людини у світі» і уявляє світ як “царство хаосу і випадковостей» [Камю 1990, с. 210;

218]. Камю, як і Сартр, стверджує абсурдність буття («абсурд є метафізичним станом людини у світі» [Камю 1990, с. 210]).

М. Гайдеггер власну позицію сформулював так: «Самому часу притаманна здатність горизонту, в якому під впливом передрозуміння я завжди володію горизонтом теперішнього, майбутнього та минулого водночас. Це вказує на трансцендентно-онтологічне розуміння часу, який сам виявляється будівничим постійної субстанції. Саме таким чином слід розуміти моє трактування часовості» [Гайдеггер 2001, с. 134]. Вказуючи, що астрономічний і календарний відлік часу – не випадковість, а феномен, котрий має свою екзистенційно-онтологічну необхідність, він водночас висловив думку, що час прорахувати неможливо, його слід осмислити. За Гайдеггером часовість виступає у трьох часових «екстазах» – теперішньому, минулому, майбутньому та переживається людиною як конечність людського існування.

Оскільки в екзистенціалізмі час і буття людини є ключовими, центральними проблемами, то можемо говорити про те, що екзистенціалізм виробив свою специфічну, не схожу на інші, термінологічну парадигму, яка досі недосліджена у сучасному літературознавстві [Назаревич 2006, с. 147].

1.3 Художні категорії екзистенціалізму (екзистенційна свідомість, межова ситуація, страх, культурологема смерті)

Постмодернізм освоює і реконструює екзистенціалістські принципи, теми, мотиви й художні структури, по своєму їх відтворює в умовах децентрованого світу. Найбільший інтерес в рамках цього дослідження представляє період «зрілого» постмодернізму і включення в його парадигму надбань попередньої літератури. Особливо це стосується референцій постмодернізму з екзистенціалізмом.

Екзистенційна парадигма у постмодерністському дискурсі включає низку художніх категорій, які визначають наративні стратегії автора, типологію героїв, особливості хронотопу, конфлікт твору, центрованого “межовою ситуацією” як основною складовою сюжету та найбільш важливою для нашого дослідження категорією «екзистенційної свідомості».

Постмодернізм акцентує увагу на головних теоретичних ідеях екзистенціалістів М. Гайдеггера, Ж.-П. Сартра, С. К'єркегора, А. Камю, які стверджували, що в ХХ столітті всі переконання в достовірності наукового знання, всі “абсолюти” зазнали краху. Літературознавча наука, спираючись на ці ідеї, актуалізує зв'язки між постмодернізмом і екзистенціалізмом, стверджуючи, що екзистенціалізм і постмодернізм поєднує особлива цікавість до випадковості, абсурдності, кінцівки, відчуженості людського існування, феноменів свободи та свідомого вибору індивіда.

Основним принципом екзистенціалізму є постулат: «екзистенція (існування) передує есенції (сутності)». Саме існування людини “наодинці” з буттям і є, на думку екзистенціалістів, єдиною достовірною реальністю. Світ же вони розуміють як дещо вороже особистості, сприймають його як хаотичний, дисгармонійний і абсурдний [Плужник 2011, с. 300-307].

Один із теоретиків екзистенціалізму Ж.-П. Сартр – був першим, хто поєднав екзистенціалізм з літературою. Він наголошував, що людина є вільна

у своєму виборі, тому жодна об'єктивна реальність не може вплинути на неї; вона відповідальна за світ і своє буття в ньому перед іншими, звідси і відчуття всепоглинаючої тривоги людині, закинутій у світ без Бога, позбавленої будь-яких загальнолюдських цінностей і орієнтирів, вона самотня, звідси і почуття відчаю. Отже, філософ називав екзистенціалізм «вченням про дію» [Сартр, 1990, с. 156].

Екзистенціальна свідомість так чи інакше існувала в літературі практично завжди, в значній частині обіймаючись вічними питаннями, пов'язаними з переживанням фатальних меж і кордонів людського смертного спадку. Саме цю тезу в якості основоположної висуває Н. Михайлівська: «екзистенційне мислення існувало завжди, бо має свій ґрунт у природі людської душі» [Михайлівська 1997, с. 12].

Екзистенційна свідомість провокує “екзистенційне мислення”, яке, згідно С. К'єркегору, фіксує увагу на нестійкості людського “існування”, його приреченості на смерть, виражаючи її в поняттях “страху”, “сумніву” і т.п. [К'єркегор 2010, с. 149]. «Екзистенційне мислення» моделює новий тип взаємовідносин людини зі світом. Універсальна формула взаємин людини і світу – відчуження. Воно реалізується на всіх рівнях: відчуження від природи, середовища проживання і цивілізованого середовища, відчуження від власного «Я». Т. Денисова виділяє поняття «відчуження» як об'єднуючу, утворюючу категорію всієї філософії екзистенціалізму. Ядром вчення, на її думку, є характер постановки проблеми особистості: людина розглядається як самостійно виділена з рамок соціальності, що має складний комплекс почуттів та відчуттів, певна іманентна величина [Денисова 1995, с. 6].

Художня категорія «екзистенційна свідомість» є частиною екзистенційного дискурсу, і в цьому сенсі об'єктивує особливий тип рефлексії героя у тексті художнього твору, спроможність до самоактуалізації у кризових, межових ситуаціях у долі людини, народів, людської спільноти. Актуалізація такого типу свідомості пов'язана з переживанням “межової ситуації”, якою оголена крихкість, катастрофізм, драматичність людського

існування, що також є характерним для літератури постмодернізму. Як правило, «межова ситуація» виникає «раптово», після чого людина постає перед драматичним вибором активного (дієвого) чи пасивного (інерційного) подолання «межової ситуації».

«Межову ситуацію» як термін» ввів у вжиток один із «винахідників»екзистенціалізму – Карл Ясперс. Вагомість межових ситуацій у літературі екзистенціалізму полягає у їхньому формулюванні екзистенціальної свідомості людини, «людини абсурду». Згідно з К. Ясперсом, суміжні ситуації – це ситуації на межі життя і смерті, коли зникають мережі, що утримують людину у рамках буденності. Відбувається «прозріння екзистенції», яка оголює, звільняє людину і від тенет буденності, і від її особистих інтересів. Натомість виникає потреба пізнати істинність, справжність свого індивідуального існування. Людина має шанс стати творцем своєї долі. Межові ситуації провокують розвиток почуття відчуженості, оскільки вони є демаркаційною лінією між істинним та несправжнім існуванням людини. Концепт «відчуження» пов'язаний з однією із сутнісних ознак «екзистенції», оскільки “екзистенція – це втеча із соціальної несвободи у свободу особисту” [Ясперс 1994, с. 421]. Згідно з К. Ясперсом, суміжні ситуації – це ситуації на межі життя і смерті, коли зникають тенета, що утримують людину у рамках буденності. Відбувається “прозріння екзистенції”, яка оголює, звільняє людину і від тенет буденності, і від її особистих інтересів. Людина має шанс стати творцем своєї долі. К. Ясперс зазначає: “Існування є буття в ситуаціях” [Latzel 1957, р. 187].

Екзистенційний модус «межової ситуації», може бути прочитаний також як «шифровка трансцендентного». “Трансценденція, – стверджує К. Ясперс, – не з'являється в сліпій душі... Зряча душа постійно занепокоєна питанням: «чи добре те, що це так?» або ж «чи не може це стати кращим?». У межовій ситуації така занепокоєність сягає “безмежності”, бо те, що здійснюється, здається необґрунтованим...” [Ботнер 1990, с. 8-11]. Як зауважує М. Вайдхорн: «Межові ситуації використовуються для виділення героїчних

виборів, що з ними зіштовхуються звичайні індивіди, котрі живуть у напрямі невіршеного майбутнього. Герої творів часто зіштовхуються з ситуаціями життя і смерті, котрі роблять болісно очевидним тягар свободи і відповідальності, яка лежить на усіх нас» [Weidhorn 1988, p. 492]. Універсальними ситуаціями є ті, що пов'язані з вітальними аспектами онтогенезу людини. Принцип «пізнай себе» не є дієвим. Звідси, Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартр та інші розцінювали людину як *homo ludens*, своєрідного блазня, пристосуванця, котрий приховує свою справжню сутність настільки, що людина та її маска стають нероздільними, одним цілим. Отож “.. філософи істинності (authenticity) застосовували непрямі засоби перевірки справжності (authenticity) – передусім літературні описи екстремальних ситуацій” [Golomb 1995, p. 24]. Концепт «відчуження» пов'язаний з однією із сутнісних ознак «екзистенції», оскільки «Екзистенція – це втеча із соціальної несвободи у свободу особисту» [Лепьохін 2009].

Граничні ситуації бувають різними, дослідники виокремлюють найважливіші з них, зокрема, випадок, провина, смерть. Зокрема Дж. Вайлд підкреслює: «Вони являють собою межі у тому сенсі, що ми нічого не можемо вчинити аби змінити їх чи подолати. Є справжні (authentic) і несправжні (unathentic) шляхи зіткнення з ними» [Wild 1995, p. 139-140]. Ясперс окреслює їх наступним чином: «Стани такі як той факт, що я завжди у ситуаціях, що я не можу жити без конфліктів і страждань, що я неминуче зазнаю провини, що я повинен померти – ось, що я називаю граничними ситуаціями» [Latzel 1957 p. 187-188].

Важливою складовою екзистенціальної парадигми є культурологема смерті. Так, для класичної концепції характерним є розуміння смерті як, безумовного кінця існування. Нетрадиційній або некласичній концепції теми смерті більш властива міфічна епістема, яка виникає внаслідок ряду обставин, що призводить до трансформації мислення. Ж. Батай, досліджуючи тему смерті, пише: «... у смерті є передчуття, що скорочує життя до розмірів ілюзорної стабільності нерухомих тіл» [Батай 1994, с. 258]. Сучасну

некласичну теорію смерті поділяє Ж. Дельоз, говорячи, що ми повинні осмислити «доступ до сяючої вічності, якою є смерть» [Дельоз 1996, с. 64]. Для філософа Ж. Дерріди смерть – це «єдина екзистенціальна ситуація, в якій з найбільшим ступенем виявляється суб'єктивність» [Дерріди 2004, с. 131].

З точки зору поезики твори екзистенціалістів або притчеподібні, сповнені інакомовлень, або побудовані на загостреній суперечці двох персонажів, що стоять на принципово різних духовних та етичних позиціях («література ідей»). У більшості критичних досліджень зазначається, що екзистенціалізм не виробив чіткої системи художніх виразних засобів і не може служити критерієм для віднесення до екзистенціалізму творчості того чи іншого письменника [Денисова 1995, с. 70]. Щоправда, А. Зотов вказує на ряд особливостей, притаманних, за їхніми спостереженнями, творам письменників екзистенціалістів: поетичність, метафоричність стилю, багаточисельні запозичення з інших мов, у тому числі з “мертвих”, контекстуальність значень, велика кількість неоднозначностей і натяків [Зотов 2005, с. 302]. Але ці прийоми зустрічаються не тільки у письменників – екзистенціалістів – вони притаманні модернізму взагалі.

Спираючись на досвід попередників, літературний екзистенціалізм створював свою «надбудову», в якій виявлявся не зовнішній, а внутрішній зв'язок з екзистенціалістською концептосферою. Чи не найпридатнішою для такого симбіозу виявилася поетична система реалізму, основні риси якої універсальність в зображенні людини, соціальний і психологічний детермінізм та історичний погляд на життя. У такому випадку можна говорити про екзистенційно-реалістичний синтез. Під поняттям екзистенційно-реалістичного синтезу ми, услід за дослідницею Т. Денисовою, розуміємо поєднання в межах художньої системи твору екзистенціалістських мотивів із зображувальним арсеналом реалізму. Внаслідок подібного взаємопроникнення за допомогою художніх виразних засобів реалізму автор передає екзистенційні умонастрої, які надають певного забарвлення характерам персонажів і впливають на його сприйняття [Денисова 1995,

с. 70]. Зосередження уваги на вищеперелічених концептуальних розбіжностях дозволяє говорити про більш або менш чітку систему критеріїв, за якими той чи інший художній твір може бути віднесений до синтетичних екзистенційно-реалістичних утворень.

Характерними формами екзистенціалізму є «загальна свідомість трагічності буття», «метафізичний бунт людства», «одвічна драма людського існування», а також вільний вибір людини, пов'язаний із категорією свободи або ж із її антиподом – детермінізмом долі, випадку, обставин. У процесі подолання межі включається механізм особистісної самоідентифікації людини, її здатності до вільної дії, вчинку, морального вибору [Нев'ярович 2004, с. 19]. Усі ці категорії стали популярними і у літературі екзистенціалізму.

Феномен екзистенціалізму у постмодерністському дискурсі актуалізує також ряд інших ключових констант: “страх”, відчуження тощо. Людина розглядається як кінцева істота, “покинута” у світі, яка постійно знаходиться в проблематичних і навіть абсурдних ситуаціях. У цій філософії знайшли своє відображення всілякі форми песимізму і відчаю, втечі від життя.

Таким чином, апелюючи до дискусійних наукових розвідок, які зафіксували різноманітність та багатоплановість термінологічного статусу, його ознак та множинних смислів, вважаємо для нашого дослідження використовувати як найбільш можливу наступну версію поняття: «Художній світ твору» – це багаторівнева і багатoeлементна фантазійна система, в якій здійснюється художня діяльність письменника в контексті індивідуально-авторського мислення з ознаками «жанрового синтезу», ґрунтується на традиціях постмодернізму, елементах екзистенційно-реалістичного синтезу із зображувальним арсеналом реалізму і позиціонується в межах художнього світу твору за новими принципами мислення, новітніми моделями бачення людини та світу, новими аспектами романної оповідальної техніки”.

Найбільш значущими ознаками словесно-художнього світу твору є такі: «персонаж» та його ціннісна орієнтація з його зовнішніми та внутрішніми

(психологічними) особливостями, а також події, час і простір, зображення художньої предметності, екзистенція як смислова реальність.

Структура екзистенції описується у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, відчуження.

РОЗДІЛ 2

СВОЄРІДНІСТЬ ЖАНРОВОЇ ПРИРОДИ РОМАНУ ДОННИ ТАРТТ “THE GOLDFINCH”

2. 1 Роман “The Goldfinch” («Щиголь») у дзеркалі критичної рецепції

Роман Д. Тартт “The Goldfinch” – величезна епічне полотно про силу мистецтва і про те, як воно – часом зовсім не так, як нам того хочеться – здатне перевернути все наше життя. Роман тісно пов’язаний з сенсом людського життя та екзистенційним вибором людини, позиціонує стиль індивідуального художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, з тяжінням до цитування, алюзії, жанрового синкретизму, тому викликають чимало дискусій серед літературознавців.

Критичний аналіз роману серед зарубіжних рецензентів був поляризованим. Захоплюючий сюжет, глибокий психологізм і точне відображення гострих соціальних проблем сучасного суспільства забезпечили роману неймовірну популярність у читачів. Всі великі американські і англійські газети відгукнулися на вихід “The Goldfinch” рецензіями, в більшості своїй хвалебними [Brown 2013; King 2013; Tonkin 2013]; однак, існували і протилежні оцінки [Jordison 2014.; Peretz 2014].

Мічіко Какутані (Michiko Kakutani), головний рецензент книг “Нью-Йорк Таймс”, критикуючи, назвала роман славним “glorious Dickensian novel”, романом, який об’єднує всі чудові таланти розповіді в захоплене, симфонічне ціле. Найсильнішою стороною роману є емоційне начало, те, що показує нам, скільки емоційних октав пані Тартт тепер може досягти, наскільки легко вона може поєднувати негайне та тактильне з більш широкими проблемами: “... novel that pulls together all remarkable storytelling talents into a rapturous, symphonic whole. It’s a work that shows us how many

emotional octaves Ms. Tarrt can now reach, how seamlessly she can combine the immediate and tactile with more wide-angled concerns” [Kakutani]. М. Какутані вважає роман одночасно трилером, старомодним роман виховання, який доповнений сюжетом «Великих очікувань». “The Goldfinch” is at once a thriller... especially, an old-fashioned Bildungsroman, complete with a “Great Expectations” [Kakutani].

Джей Махабал (Mahabal Jay) вважає, що однією з сильних сторін роману, і, можливо, його найбільшою слабкістю є історія. Роман, на його переконання, побудований на подіях, а не на людях. Саме ці випадкові події рухаються за сюжетами, викликаючи конфлікти та налаштовуючи зміни; багато персонажів не є повністю визначеними і, здається, не ведуть життя самотійно. Але ця залежність від історії не обов'язково повинна бути поганою, якщо роман визнає, що він фантастичний: “One of the strengths of the Goldfinch, and perhaps its biggest weakness, is the story... The novel is constructed on events, rather than people. It is these chance events that move along the stories, causing the conflicts and setting changes; many of the characters aren't fully defined and don't seem to lead lives of their own. But this dependence on story doesn't necessarily have to be bad, as long as the novel accepts that it is fantastical” [Mahabal].

Каміла Шамсі (K. Shamsie) на відміну від багатьох, які на перше місце в перекличках з іншими письменниками та традиціями ставлять Достоевського К. Шамсі висуває версію про те, що Реймонд Чандлер – не менш присутній тут, ніж Діккенс і Достоевський “Raymond Chandler is no less a presence here than Dickens and Dostoyevsky” [Shamsie]. Вона також відзначає, що останній роман Д. Тартт є “пронизливим для серця”: “It is a glorious piece of prose, but placed within a novel about a boy who has lost his true home – which is, wherever his mother might be – it becomes heart-piercing, too”; а емоційний реєстр відрізняється від будь-якого з її попередніх творів: “.. but the emotional register of The Goldfinch is of a different order from either of her previous works”; натомість, коли сюжет закінчується, авторка приводить нас до місця, що

знаходиться поза нею, до місця смислу, або, як вона зазначає, “краю веселки там, де існує все мистецтво, і вся магія. І все кохання”: “Instead, when plot comes to an end, she leads us to a place just beyond it – a place of meaning, or, as she refers to it, “a rainbow edge ... where all art exists, and all magic. And ... all love” [Shamsie].

М. Клементс (Clements Mikaella) дорікає письменниці в непрописаності жіночих персонажів, вважає, що дефіцит і стриманість жіночих персонажів у романах Тарта розчаровує навіть супер-шанувальників: “The scarcity and restraint of female characters in Tarrt’s novels is frustrating, even to super-fans like myself” [Clements].

Джонатан Джонс (Jones Jonathan) відмічає вишуканість намальованих персонажів та називає “The Goldfinch” книгою, яка стимулює розум і торкається серця: “The Goldfinch is a novel of shocking narrative energy and power. It combines unforgettably vivid characters, mesmerizing language, and breathtaking suspense, while plumbing with a philosopher's calm the deepest mysteries of love, identity, and art. It is a beautiful, stay-up-all-night and tell-all-your-friends triumph, an old-fashioned story of loss and obsession, survival and self-invention, and the ruthless machinations of fate” [Jones]. За Джонсом, роман Д. Тартт поєднує в собі незабутньо яскраві персонажі, зачаровує мовою та захоплюючою напругою, в той час як філософія – заспокоює.

Грейді Констанс (Grady Constance) критикує роман за оманливі очікування (як хороші речі можуть бути наслідком поганих дій, і довгий опис чиеїсь надзвичайно нудної поїздки з наркотиками) и чому сюжет не хвилює, персонажи не хвилюють, самосвідомі діккенсіанські збіги, які підштовхують всю справу вперед – не хвилюють: “ ... how good things can come from bad actions and a long description of someone’s extremely boring drug trip... Once the spell of Tarrt’s storytelling subsides, there is nothing left to care about: not the characters, not the plot, not the self-consciously Dickensian coincidences that push the whole thing forward” [Grady].

Дослідниця Т. Кушнірова виявила постмодерністські тенденції в романі Д. Тартт и зазначила, що хоча роман “Щиголь” й ґрунтується на традиціях постмодернізму, однак має певні відмінності. “При всій його традиційності дослідники однозначні в тому, що з виходом цього твору в літературу повертається сюжетний роман, який до кінця ХХ століття втратив свої позиції, оскільки для зразків постмодернізму характерна колажність, розмитість меж, різнобічна фокалізація, відсутність єдиної сюжетної лінії” [Кушнірова 2016, с. 33].

Роман “Щиголь”, як стверджує І. Ярославський, – це книга про мінливість життя, у якому змінюються місця, люди, будівлі; книга про батьків, які покидають свої родини, а потім повертаються невідомо для чого в той момент, коли ти вже майже розпочав нове життя; книга про жорстоку смерть, що настає зненацька, після чого не знаєш, чи варто злитися, боятися або сумувати; книга про те, як час поглинає все знайоме і близьке, не лишаючи навіть єдиної безпечної пристані, до якої маєш надію пришвартуватися. Це літературна симфонія, яку необхідно радити прочитати або радше відчувати людям, які цінують кожен мить свого життя, сповненого мистецтва, гармонії та любові до батьків [Ярославський].

М. Степанова відзначила численні літературні алюзії (з класичною та сучасною літературою). Зокрема, виявила переклики з Стивенсом, Диккенсом, Кіплінгом: “Тартт примудряється пофарбувати оповідання в усі кольори цієї розмитою веселки, так що шахрайський роман із забавними негідниками переходить в класичну шкільну історію, а звідти – в якісь ще темні кімнати “ring the green bell”. Її сюжет мимоволі закручуються (як смерч або відверто) навколо насильства і смерті, набуваючи оманливу форму кримінального роману [Степанова].

Дослідниці Н. Шалімовій належить низка статей, присвячених роману Д. Тартт. Відзначаючи жанрову своєрідність роману Д. Тартт, Н. Шалімова зазначає, що “написаний немов роман ХІХ століття на матеріалі ХХІ, звідси діккенсівська просторість, неквапливість, моральний абсолютизм роману”

[Шалімова, 218, с. 167], а також акцентує увагу на традиціях Ф. Достоевського в романах Дж. Д. Селінджера “Над прірвою в житі” і Д. Тартт “Щиголь” [Шалімова 2017].

Е. Фомина наголошує, що, незважаючи на складність поетики, в романі поєднуються риси класичного роману виховання і новітньої прози про дорослішання. Риси класичного роману виховання виявляються в сюжетності, системі другорядних персонажів, символіки просторово-часової організації [Фоміна 217, с. 261]. Дослідниця виділяє основні ознаки жанру роману “Щиголь” і розглядає їх втілення і трансформацію на прикладі особливостей сюжетного розвитку і розкриття образу головного героя Тео Декера. Особлива увага в дослідженні приділяється зображенню автором складного внутрішнього світу героя, його багатій фантазії і його взаємин з іншими персонажами; а також застосування методу ретроспекції в міркуваннях головного героя [Фоміна 2017, с. 261].

Досить цікаву концепцію пропонують Є. Іщенко і М. Попова, розглядаючи роман в контексті екфрасіса, який, на їхню думку, дозволяє письменниці відобразити важливі тенденції побутування культурних цінностей в сучасному суспільстві. Екфрасіс, як стверджують дослідниці, є одним з ключових прийомів в побудові сюжету і характеристиці персонажів роману Д. Тартт, який позиціонується як передача візуального об'єкту через вербально представлене враження, яке він справляє на глядача [Іщенко, Попова 2016, с. 66]. О. Козій дослідила роль художньої деталі та відзначила, що письменниця майстерно вживається у відчуття свого героя, відстежує асоціативні зв'язки, відчуває та змальовує захисні механізми психіки людини, що стикається із невідворотністю, “веде його лабіринтами пам'яті” [Козій 2015, с. 3-4].

В. Прохорова актуалізує закономірності, що організують роман Д. Тартт, корелюючи їх з рецепцією предметів Середньовіччя і Ренесансу. Предмети мистецтва епохи Ренесансу в романі виконують, на її думку, сюжетоутворюючу функцію, відіграють важливу роль у створенні

художнього, ідейного і інтертертекстуального просторів роману, задають особливий тон розповіді і занурює читача в контекст подій [Прохорова 2019, с. 115]. На думку С. Сиротина, це високоякісний зразок сучасної американської художньої прози, присвяченій долі молодого людини в Америці наших днів, що вибирає одночасно мистецтво і саморуйнування. “Незважаючи на те, що центральною темою книги є мистецтво, та ще мистецтво минулого, незважаючи на те, що Теодор стає антикваром, щодня має справу з старожитностями, відчувається в романі якийсь постмодерністський фон, що руйнує справжній зв'язок часів” [Сиротин]. Він вказує на міжтекстові зв'язки роману, зокрема: “в інтонації “Щіглів” є особливий рід сповідальності, який, напевно, ріднить цю книгу з “Над прірвою в житті” Селінджера ” [Сиротин].

Отже, “рецептивна експертиза” роману Д. Тартт є своєрідною “дорожньою картою”, яка позначила можливі шляхи аналізу художнього світу роману Д. Тартт, якими ми скористаємося, корелюючи їх згідно теми та завдань нашого дослідження.

2.2 Особливості жанрової структури

Життя жанру в літературному процесі ХХІ в. вкрай інтенсивне: різні жанрові структури взаємодіють у частині одного тексту, активно оформляють синкретичні форми, створюючи нові жанрові різновиди.

Д. Тартт затверджує особистий, «екзистенціальний характер філософської істини». Вона детально розглядає тему дорослішання. В західному літературознавчому середовищі художні твори про дорослішання і становлення особистості визначають словом “Bildungsroman”. Саме такий твір, гідний порівнянь із творіннями Діккенса та Селінджера, вдалося створити американській письменниці Донні Тартт. В романі “The Goldfinch”

авторка ніби звела до купи класику і постмодерн. Роман позиціонує детективний сюжет з перестрілками, викраденнями творів мистецтва і пригодами (довгі, важкі сцени наркотичного дурману і п'яних галюцинацій), повість про перше кохання, і зрозуміло, класичний європейський роман виховання. Його можливо читати як детектив, як психологічний роман, хоча її основним змістом є, мабуть, препарування людської душі.

Роман “The Goldfinch” дійсно увібрав в себе характеристики жанру “роману виховання”. Він позиціонує зразок твору “нового” сюжетного формату. Існує ряд ознак, поєднання яких дозволяє віднести роман до означеного жанру. По-перше, це історія розвитку особистості, чие становлення простежується з дитячих (юнацьких) років і пов'язується з досвідом пізнання навколишньої дійсності; по-друге, структура роману визначається процесом виховання головного героя, для якого кожна подія і пригода стає черговим «пробним камінням», перевіркою його вірності, доблесті, сміливості, чесноти, благородства, святості. Крім того, в романі яскраво виражено притчеве начало, оскільки в ньому, присутні як мінімум два рівні прочитання: земної побутовий і інакомовний – філософський. Незважаючи на те, що роман – зразок твору “нового” формату й ґрунтується на традиціях постмодернізму, однак має певні відмінності. Письменниця повертає в романне оповідання «сюжетність», її твір має потужний сюжетний стрижень з яскравим дидактичним обрамленням.

Сюжет роману, на перший погляд, доволі простий: спогади вже дорослого героя, Теодора (Тео) Декера, який ховається за певних таємничих обставин у готелі Амстердама. Герой згадує себе вже у свідомому віці. Особлива увага автора «роману виховання» прикута до внутрішнього розвитку героя, його взаєминам з іншими персонажами і зіткнення з реаліями навколишнього світу. Донна Тартт реалізує цю жанрову ознаку в образі Теодора, кожна нова зустріч якого стає доленосною. Так, результатом його випадкової і одночасно трагічної розмови з вмираючим старим в музеї стає, з одного боку, крадіжка картини, а, з іншого боку, набуття нових друзів і

справжнього покликання – роботи в антикварному магазині, Хобі, який надає Тео роботу, дах і підтримку в годину потреби, якому можна довіритися: “...*this place is good, this person is safe, i can trust him, nobody will hurt me here... You can stay. As long as however you like*” [The Goldfinch, p. 94].

Піппа, яка відкриває романтичну, мрійливу сторону натури героя: “*I was so haunted and stirred even by her plainness suggested-ominously-a love more binding than physical affection, some tar-pit of the soul where I might flop around and malingering for years*” [The Goldfinch, p. 94]; він любив її кожен божий день, кожную хвилину любив її і серцем, і душею, і розумом – кожною клітинкою: “*I loved her every minute of every day, heart and mind and soul and all of it*” [The Goldfinch, p. 94].

Несподіваний переїзд Теодора в Вегас до батька і знайомство з Борисом Павліковським мали як негативні наслідки (перші кроки до алкоголізму і наркозалежності, а згодом контакти зі злочинним світом і вбивство Мартіна), так і позитивні (набуття кращого друга на все життя, який благополучно вирішує долю картини і рятує життя і чесне ім'я головного героя : “*it occurred to me that despite his faults, which were numerous and spectacular, the reason I'd liked Boris and felt happy around him from almost the moment I'd met him was that he was never afraid*” [The Goldfinch, p. 137]. Незважаючи на всі його незліченні і серйозні недоліки він полюбив Бориса і практично з першої хвилини їх знайомства відчув себе з ним так легко як раз тому, що він ніколи нічого не боявся. Життя в Вегасі посприяло стрімкому дорослішання Тео, який навчився приймати важливі рішення, а також нести відповідальність за свої вчинки.

Бурхлива уява Теодора є найважливішим елементом розвитку оповіді в романі. Герой емоційно реагував і на позитивні моменти свого життя, знаходячи в них неприємні, які пригнічують риси – весілля з Кітс Барбур, любов до Піппи: “*Pippa herself is the play between those things, both love and not-love, there and not-there. Photographs on the wall, a balled-up sock under the sofa*” [The Goldfinch, p. 73]. На протязі всього роману ми спостерігаємо

дорослішання Теодора завдяки творінню Фабрициуса, яке привело його до усвідомлення істинної цінності мистецтва: *“I add my own love to the history of people who have loved beautiful things, and looked out for them, and pulled them from the fire, and sought them when they were lost, and tried to preserve them and save them while passing them along literally from hand to hand, singing out brilliantly from the wreck of time to the next generation of lovers, and the next”* [The Goldfinch, p. 12]; розуміння героєм ілюзорність любові: *“between 'reality' on the one hand, and the point where the mind strikes reality, there's a middle zone, a rainbow edge where beauty comes into being ... this is the space where all art exists, and all magic. And ... all love”*) [The Goldfinch, p. 707]; розуміння несправедливості й жорстокості життя: *“life is catastrophe ... no way forward but age and loss, and no way out but death”* [The Goldfinch, p. 73]; життя – яким б воно не було – коротке): *“life-whatever else it is-is short”*) [The Goldfinch, p. 73], а також необхідності людини долати цю несправедливість життя: *“That Nature (meaning Death) always wins but that does not mean we have to bow and grovel to it ... it's our task to immerse ourselves anyway: wade straight through it, right through the cesspool, while keeping eyes and hearts open ... it is a glory and a privilege to love what Death does not touch”* [The Goldfinch, p. 73]. Тео поступово починає усвідомлювати, що природа завжди перемагає, але це не означає, що слід схилитися і плазувати перед нею, все одно варто зануритися глибше, відшукати брід, переплисти цю стічну канаву, з відкритими очима, з відкритим серцем – любити те, над чим Смерть не владна.

Крім того, в критичний момент свого життя, ховаючись в готелі Амстердама від поліції, Теодор подумки приходять до усвідомлення текстів “священних книг”, які говорили про те, що тривожність – ознака примітивної, духовно нерозвиненою особистості: *“Worry – was a mark of a primitive and spiritually unevolved person ... All this useless sorrow? Consider the lilies of the field. Why did anyone ever worry about anything?”* [The Goldfinch, p. 47].

Невід'ємною частиною романів виховання є наявність у тексті другорядних дійових осіб, які здатні допомогти або просто вчасно дати слушну пораду головному герою. Загалом більшість персонажів, наближених до Тео Декера, здійснюють конструктивну функцію в його становленні. Дехто навіть виступає в ролі “прихованого” ментора, як-от Гобі, власник антикварної крамниці, у якій Тео отримує неоціненний досвід у реставруванні старих меблів. Безперечно, в романі є любовна лінія. Читач має змогу простежити за тим, як виникають перші справжні почуття в Тео до дівчини Піппи, які емоційні метаморфози відбуваються з хлопцем, коли він дорослішає, перетворюючись на молодого чоловіка.

Особливістю поетики текстів про дорослішання є організація мовного оповідання, зокрема, використання фігури оповідача. Авторська присутність в тексті реалізується в такому випадку найбільш експліцитно, так як наратор є одночасно і оповідачем, і діючим суб'єктом. Це складне поєднання точок зору і голосів автора, героя і реципієнта. Розповідь від першої особи показує читачеві об'єктивний світ через призму сприйняття оповідача. Ймовірно, цей спосіб авторської репрезентації забезпечує максимальну емоційну залученість читача, переживання дорослішання разом з героєм, таким чином визначаючи соціальну значимість. Так, вибудовуючи розповідь від першої особи, Тартт використовує характерні, симптоматичні для жанру новітнього роману про дорослішання (young adult literature) модули висловлювання.

Опорними точками композиції або ключовими моментами сюжету для героя є традиційні в жанровому дискурсі події: герой переживає смерть найближчої людини, відправляється в мандри, де змінює імена (одна з його прізвиськ, Поттер, – відсилає нас до іншого “хлопчиків, який вижив” – мова йде про Гаррі Поттера, головного героя однойменного циклу романів), переживає прикордонні душевні стани (посттравматичний синдром, наркотичний марення), носить лахміття, бачить протилежні сторони життя і приміряє різні соціальні ролі: Тео має одного (двійника, антигероя, чарівного помічника) Бориса і отримує, подібно до героя казок, чарівний

предмет, предмет по-справжньому сакральний, це шедевр Карла Фабрициуса “The Goldfinch” – твір мистецтва, завдяки якому герой дорослішає і перетворюється, долаючи підміну понять і дихотомію культури споживання і культури володіння.

2.3 Хронотоп як складова художнього світу роману Д. Тартт

За останню чверть ХХ століття форми втілення категорії художнього часу в романах зазнали кардинальних змін. Під впливом модернізму й постмодернізму, які запропонували різноманітні часові зсуви та інверсії, алогічні поєднання часових пластів, часову невизначеність, – традиційний образ художнього часу змінився. На рівні авторської позиції художній час постає як певна філософія часу, поширення здобули концепції нелінійного розуміння часу.

Характеризуючи хронотоп, необхідно відзначити семантику сюжетного часу, просторово-тимчасову організацію, яка розкривається на антитезі двома мірами, коли горизонтальний лінійний (об'єктивний) час світу протиставлено вертикальному нелінійному часу сакрального світу (суб'єктивний), коли герой Тео Декер існує у власній, автономній системі координат.

Синкретична матриця роману Д. Тартт репрезентує децентрований хронотоп або “часопростір” як взаємоі зв'язок часових і просторових відносин і позиціонується як багатоплановий переривчастий фон художнього твору з ретроспективними показами подій. У нерозривному зв'язку з часом подається простір, моделюється зміна художніх подій у сюжетному часі, маючи не меті здійснити взаємопроникнення часів, які творять єдність.

Структура роману є одночасно впорядкованою і хаотичною. Письменниця не випадково проводить своєрідний експеримент з оповідними формами. Вона впроваджує різноманітні сюжетні, образно-стильові засоби,

що створюють неповторну атмосферу, використовує різні типи романної оповіді. Авторка уповільнює художній час твору, він розтягується для головного героя, коли Тео прямує додому, до місця, що може його захистити. Хлопець певний, що мати вдома, та страх його не полишає, все ніби кричить йому про невідворотність. Тому вулицю хлопець бачить не лише сірою та холодною, а немов “сповитою у саван”. Ретардований час для героя сплітається із вузько локалізованим художнім простором. Деталі реального світу Д. Тартт переплітає із потужними за смисловим наповненням метафорами, де *“It was hard to think through my head. My glance wandered to the long gash in his scalp, clotted and dark, like an axe wound. More and more, I was becoming aware of dreadful bodylike shapes slumped in the debris, dark hulks not clearly seen, pressing in silently all around us, dark everywhere and the ragdoll bodies and yet it was a darkness you could”* [The Goldfinch, p. 36].

У романі акцентується хронотоп великого міста, який підкреслює самотність героя, його розгубленість. Розповідаючи про дорослішання Тео, письменниця використовує досвід Діккенса для створення емоційної сповіді героя через призму сприйняття їм міста: своє дорослішання Тео описує як безпритульне скитальцтво. Це відчуття посилюють багато разів повторені слова “туман” (fog), “бродити” (wander), “мрія” або “бачення” (dream).

Письменниця веде героя вулицями міста, поринає у спогади, передає загострені почуття, змушує читача відчувати краплі дощу на обличчі, запаморочення від пережитого, усі звуки навколо: від криків полісменів на вулицях до скреготу деталей ліфта у будинку Тео. Образ дому у творі має потужне архетипне наповнення. Це простежується на рівні художніх деталей: авторка створює не лише живий, рельєфний образ самої квартири, а навіть коридору, де відчуваються відповідні запахи, огортають безрадні кольори.

Д. Тартт тонко відтворює психологічний стан хлопчика після трагедії. Прикметним стає епізод, коли Тео після вибуху повертається додому, але там не застає матері, яка вже загинула, але дитина про це ще не знала. Детально відтворюється топос дому, батьківського будинку, який постає

перед героєм ще «своїм», однак з часом переходить у дуальну позицію «чужий». Герой поринає у спогади, у кожному куточку “свого” простору вбачається душа берегині. У романі органічно поєднані три ракурси бачення тієї трагічної події: дорослого чоловіка, який згадує трагедію багато років потому, підлітка, який щойно пережив шок, зазирнувши в обличчя смерті, та дитини, яка чекає повернення матері. «Ретардований час» для героя майстерно сплітається із вузько локалізованим художнім простором.

Сюжет твору ґрунтується на реальному хронотопі, який характеризується певною умовністю. Просторовий складник подається уточнено: це Нью-Йорк, Лас-Вегас та Амстердам з укрупненими топосами, зокрема досить детально описаний музей Метрополітен, у якому сталася трагедія. Авторська увага зупиняється на помешканні головного героя (причому кожне з помешкань, де опинятиметься Тео, буде детально виписане крізь ракурс бачення головного героя). Хоча простір у творі реальний, однак сама реальність є досить умовною, що доводиться детальним аналізом. Наприклад, людина, яка пару днів переховується в номері готелю, ніяк не зможе переказати своє життя за кілька днів, до того ж із такою зоровою і психологічною переконливістю, до найдрібнішої деталі, яка під силу лише професійному письменнику. Однак саме в цьому й криється майстерність авторки, яка змогла з такою переконливістю відтворити «втрачений час», що у читача виникає враження присутності.

На відміну від простору, який ґрунтується на реальних топосах, час у романі умовний та достеменно не визначений: вибуху в музеї Метрополітен ніколи не було, а терористичний акт одинадцятого вересня згадується лише побіжно. Побутові умови в оселі батька в Лас-Вегасі можуть бути відображенням світової економічної кризи 2008 року, а подальше життя героя, у такому випадку, подається з позицій майбутнього. Тобто, часопросторовий складник, що є визначальною ознакою жанру, має реальне підґрунтя та характеризується певною умовністю та прогнозуванням.

Композиція роману має кільцеву структуру з ретроспективною основою, оскільки події початку і фіналу відбуваються в одному топісі. Твір характеризується сюжетністю, зокрема лінія головного героя є прямолінійною, хронікальною та репрезентується у доміантній позиції. Хронотоп має реальне підгрунття, однак характеризується певною умовністю та прогнозуванням.

Письменниця тонко відтворює психологічний стан хлопчика після трагедії. *“While I was still in Amsterdam ,I dreamed about my mother for the first time in years.I’d been shut up in my hotel for more than a week ,afraid to telephone anybody or go out;and my heart srambled and floundered at even the most innocent noises...”* [The Goldfinch, p. 8].

Д. Тартт вдається до міжчасового паралелізму спогадів у вигляді протиставлення: так само, як малий Тео придумував трагедії, які могли трапитися з мамою, так Тео-підліток шукає причини, які б могли її затримати. Відбувається внутрішній діалог між майже примарною надією і логікою. Інколи, застиглий художній час і простір переривається абсурдно-динамічним елементом, яким є дзвінок на гарячу лінію та розмова із соціальною працівницею. Тео намагається внести правки у ірреальну реальність, відволікаючись від розмови та роззираючись по кімнаті у пошуках своєрідних рятувальних психологічних шлюпок – маминих речей, намагається відсторонитися від тяжких передчуттів і безглуздої розмови із байдужою людиною.

Авторка майстерно переплітає світогляди підлітка та дорослої людини, яка аналізує своє минуле, тож майже не можливо їх розмежувати, розрізнити. Мить, за яку прийде остаточне усвідомлення трагедії, письменниця розтягує, дивлячись очима героя на кімнату, локус вже колишнього життя. Напруження ситуації передано через персоніфікацію предметних деталей інтер’єру: *“All the furniture seemed to be pulled out, they were on their feet in an anxious wait”* [The Goldfinch, p. 10].

Художній час розтягується, письменниця вдається до протиставлення двох світів. Через художні деталі авторка передає, як герой абстрагується, виходить за межі предметного сприйняття світу: *“The apartment blossomed: around a lamp, like a nimbus, a circle of light trembled, a streak on the wallpaper throbbed”* [The Goldfinch, p. 10]. Квартира розпливлася: навколо лампи, як німб, тремтіло біля вогню пульсувала смуга на шпалерах

Ключові події роману відбуваються напередодні Різдва, цей час традиційно пов'язується з мотивами “смерті і воскресіння”, забуттю і спогаду. Жанровий канон різдвяного оповідання передбачає моральне перетворення героя, що знаходить відображення і в оповіданні, і в специфіці художнього хронотопу, коли герой немов переживає символічну смерть і внутрішньо перетворюється, незворотно змінюється. Так, мотив перетворення душі є сюжетообразуючим для класичного роману виховання і наступних його модифікацій.

Таким чином, художній світ роману Д. Тартт *“The Goldfinch”* позиціонується на рівні своєрідності його жанрової природи: це світ, в якому знаходять своє втілення категорії художнього синтезу, визначають художню цілісність твору; засоби художнього синтезування ґрунтуються на традиціях постмодернізму, елементах екзистенційно-реалістичного синтезу із зображувальним арсеналом реалізму.

Роман *“The Goldfinch”* увібрав в себе характеристики жанру “роману виховання” (*“Bildungsroman”*), жанрові ознаки детективу, психологічного роману; в роману з ознаками притчі, оскільки в ньому, присутні як мінімум два рівні прочитання: земної побутовий і інакомовний – філософський.

Існує ряд ознак, поєднання яких дозволяє віднести роман до означеного жанру “роман виховання”. По-перше, це історія розвитку особистості, чие становлення простежується з дитячих (юнацьких) років і пов'язується з досвідом пізнання навколишньої дійсності; по-друге, структура роману визначається процесом виховання головного героя, для якого кожна подія і

пригода стає черговим “пробним камінням”, перевіркою його вірності, доблесті, сміливості, чесноти, благородства, святості

Риси класичного роману виховання виявляються в сюжетності, системі другорядних персонажів, символіки просторово-часової організації. Роман позиціонує зразок твору “нового” сюжетного формату. Незважаючи на те, що роман – зразок твору “нового” формату, однак має певні відмінності. Письменниця повертає в романне оповідання “сюжетність”, її твір має потужний сюжетний стрижень з яскравим дидактичним обрамленням.

Хронотоп “художнього часу” представлений як багатоплановий переривчастий фон художнього твору з ретроспективними показами подій. У нерозривному зв'язку з часом подається простір, моделюється зміна художніх подій у сюжетному часі, маючи не меті здійснити взаємопроникнення часів, які творять єдність. Категорія “психологічного часу” відображає моменти найбільшого емоційного напруження головного героя; застосування методу ретроспекції, що сприяє глибокому проникненню в свідомість героя; наявність обов'язкових елементів розвитку головного героя – моральне і духовне дорослішання, а також усвідомлення власної індивідуальності. Це свідчить, що Д. Тартт одночасно успадковує принципи класичного жанру роману виховання і привносить в свій роман новий рівень його розвитку.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА РОМАНУ “THE GOLDFINCH” В КОНТЕКСТІ ЕКЗИСЕНЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ

3.1 Семантика заголовку роману та інтертекстуальна аура роману

Д. Тартт

Перший знак художнього твору, який бере на себе основне навантаження за подолання межі поміж зовнішнім світом та художнім простором твору це – заголовок. Заголовок тексту – це іпостась самого твору в його адресованій читачеві авторській інтерпретації. Заголовок є категорією поетики, що представляє собою певний код, який припускає системність авторського вибору, відкриває шлях до інтерпретації тексту. Заголовок знаходиться в діалозі з текстом, часто виступає тим первинним ідейно-смысловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення.

Американська письменниця назвала свій захоплюючий роман на честь картини “The Goldfinch”, написаної в 1654 році талановитим учнем Рембрандта, художником з Голландії Карелом Фабріціусом. Заголовок роману передбачає два рівні прочитання: конкретний, розповідний і філософський. Метафорична назва заголовку спрямована на пошуки героєм роману відповіді на головні питання.

Назва роману акумулює в собі ідею твору. “The Goldfinch” – це гімн туги за довершеністю, відображення того, що сила мистецтва ніколи не піддається старінню чи забуттю. Вона може супроводжувати людину протягом усього її життя, дарувати у хвилини життєвих перипетій душевний спокій, втіху та душевну рівновагу. Картина Карела Фабріціуса стає своєрідним символом

життя, яке продовжується, незважаючи ні на що. Щиголь у романі стає головним героєм, а головний герой – щиглем, що опинився у неволі, однак продовжує своє безрадісне існування живописця Фабриціуса, зумовлює її основну ідею.

Це історія життя хлопчика, а потім дорослого Теодора Декера, що випадково отримує на зберігання шедевр живопису. Хлопчину зачаровує невелике, із книжку розміром, полотно Карела Фабриціуса. Картина у тканині твору є художньою деталлю, сприймаючись як каталізатор подій та лакмусовий папірець змін у характері головного героя. Авторка звертає увагу на майстерність художника, чий талант вдихнув життя не лише у зображення, а й у життя Тео. Безцінний шедевр стає провідником, навіть поводителем у житті для осиротілого Тео, тримає його на плаву, не дає його серцю закритися для прекрасного. Хлопчик не злодій, він бере картину, аби врятувати від знищення, майже на автоматі йде додому чекати на матір.

Обрамленням твору є розповідь про перебування головного героя у Амстердамі. Тео постає перед читачем уже дорослим чоловіком, який у різдвяний час потрапив до Голландії. Мета його перебування є інтригою, яку герой, що водночас є і розповідачем, поступово відкриває. Увесь сюжет роману побудований навколо картини «Щиголь», із самого початку полотно стає світоглядним орієнтиром героя-розповідача.

Головний герой Теодор Декер стикається з численними життєвими труднощами, які загартовують його характер і формують особистість. Втративши під час вибуху в музеї свою матір і вкравши з виставки на прохання вмираючого старого картину Карела Фабриціуса «The Goldfinch», 13-річний Теодор починає свій шлях у дорослий світ, повний підозр, сумнівів, зрад і злочинів. Змінюючи будинки (сім'я Барбура, батька, червонодеревника Хобі), знаходячи і втрачаючи друзів (Енді, Піппа, Бориса, Кітса), герой під впливом обставин стає то зразковим сином, то запеклим шахраєм, то безнадійним наркоманом, то закоханим романтиком, то чесним і працьовитим помічником, то загнаним злочинцем. І в цій низці подій існує

річ, що стала “цвяшком”, за який зачепилася його доля “*The nail where your fate is liable to catch and snag*” [The Goldfinch, p. 30], яка підняла його “над самою поверхнею життя і дозволила зрозуміти”, хто він такий “*the painting was the secret that raised me above the surface of life and enabled me to know who I am*” [The Goldfinch, p. 764] – картина «Щиголь».

Життя головного героя підпорядковане радості володіння рідкісним скарбом – картиною, написаною великим майстром, який зобразив самотню птаху на жердинці. Для малого Тео картина стає справжнім оберегом у життєвому неспокої і променем сонця у мороці відчаю. Однак картина стає і центром небезпеки, оскільки за її викрадення герой міг опинитися за ґратами. Для героя втратити картину означало втратити себе, тому він усіляко оберігає картину та навіть зберігає її у визначених для таких зразків мистецтва умовах.

Д. Тартт використовує багато різних цитат у тексті, що допомагають нам зрозуміти назву роману. А саме: “*You can look at a picture for a week and never think of it again. You can also look at a picture for a second and think of it all your life*” [The Goldfinch, p. 792] – письменниця хоче, щоб ми бачили картину саме такою, на яку можна на секунду подивитися, а потім згадувати її про неї все життя. Також велике значення у тексті має ще одна важлива цитата: “*Beauty must be saved from the fire and preserved forever*” [The Goldfinch, p. 421]. Адже, краса – вона вічна і ніщо не здатне її згубити, навіть вогонь.

Назва роману – “The Goldfinch” та репродукція на обкладинці запускає механізм формування власного розуміння навколо цього символу. Так авторка вже в назві не просто звертає нашу увагу на важливість картини, а ще й актуалізує цілий набір мотивів, пов'язаний із сюжетною лінією полотна. З нею спочатку пов'язані мотиви вибуху, передчасної смерті людини і безсмертя мистецтва. Одночасно виникає символіка золота (Оригінальна назва роману – “The Goldfinch” – збігається з назвою картини Фабрициуса “The Goldfinch”), що відсилає до мотиву спокуси.

Предмети мистецтва в романі виконують, сюжетоутворюючу функцію, відіграють важливу роль у створенні художнього, ідейного і інтертертекстуального просторів роману, задають особливий тон розповіді і занурює читача в контекст подій. П'ятий розділ починається з цитати Ніцше: *“We have art in order not to die from the truth”* [The Goldfinch, p. 564], це своєрідне послання авторки щодо філософії роману: мистецтво існує, щоб не померти від правди. Своє головне питання Тартт задає устами одного з героїв, котрий говорить про те, що сенс всіх речей – красивих речей, щоб служити провідниками якоїсь вищої краси. Письменниця не приховує наміру поговорити серйозно про мистецтво, про його сенс. Мистецтво дарує можливість спілкуватися «крізь століття».

Полівалентна поетика роману на рівні художніх прийомів і принципів позиціонує інтертекстуальність, спираючись на історію людської культури й кореспондуючих один з одним текстів, вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки, асоційовані комбінації яких створюють додатковий сенс. На рівні жанру як “представника творчої пам'яті” інтертекстуальна аура виявляється в послідовному виборі форми втілення авторського задуму, артикулює феномен взаємодії тексту з культурним середовищем, взаємодію різних дискурсів чи «голосів», які переплітаються у тексті.

Роман Д. Тартт “The Goldfinch” є репрезентативним з точки зору аллюзівності, так як в ньому присутня рецепція творів, типологічно пов'язаних з темою виховання. Інтертекстуальність роману маркує культурно-семіотичні орієнтири, виконує метатекстову функцію. Для письменниці чути “чужі голоси” та вміти користуватися спадщиною минулих століть, складаючи з них «нові конструкції», є відмінною рисою поетики.

Домінантами інтертекстуального простору її твору стають алюзії та цитати. Авторка часто звертається до Ч. Діккенса, і Дж. Ролінг, а сам головний герой неодноразово порівнюється із Гаррі Поттером, з яким у нього багато спільного. В романі відчуваються алюзивні переклички: «Пригоди Тома Сойєра і Гекельберрі Фінна» Марка Твена, «Пригоди Олівера Твіста»

Чарльза Діккенса, «Вгору по сходах, що ведуть вниз» Бел Кауфман, «Віднесені вітром» Маргарет Мітчелл, «Злочин і кара» Федора Достоєвського, «У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста. Її роман нагадує збірну конструкцію з того, що було створено в культурі раніше, а нові смисли генеруються з уже освоєного. Ця “перекличка” нарочито підкреслюється, спеціально маркується для того, щоб, уточнивши або додавши нові аспекти, підтвердити загальноприйняте, а часом, навпаки, - щоб оскаржити, а то і висміяти.

Об'єднуючою рисою поезики Селінджера і Тартт, крім образів головних героїв і схожого наративного вектору, герої їх творів виявляються в стані духовної чи матеріальної кризи, для вирішення якої потрібно диво, що реалізуються в мотиві перетворення душі. Сюжетне ядро творів Тартт і Селінджера, пов'язаних темою становлення, має елементи, до яких відноситься мотив перетворення душі, який є сюжетоутворюючим і об'єднуючим класичний роман виховання з подальшими його трансформаціями.

Представляється також за необхідне зазначити внутріжанрову аллюзівність, взаємообумовлену рецепцію пов'язаних темою дорослішання текстів. Однією з важливих характеристик роману виховання другої половини ХХ століття стає літературоцентризм, можна вважати, що система аллюзій і ремінісценцій важлива як для внутрішнього зміни, становлення героя і читача, так і для поновлення жанрової традиції, яка існує одночасно в ситуації рухливості, порушення жанрових конвенцій і непорушності жанрового ядра,

Слід зазначити надзвичайну важливість російської теми в романі, яка реалізується в поезиці імен героїв – Теодор (Федір), Кітс (Кітті), Борис, інтертекстуальні відсилання (одна з ключових розділів роману носить назву “Ідіот”, коло читання героя – Ф. Достоєвський і О. Пушкін). Прямо тема Достоєвського розкривається в діалозі Тео і Бориса про розуміння роману “Ідіот”, де Борис озвучує ключові для розуміння поезики роману думки,

побічно уподібнюючи Тео князя Мишкіна, підкреслюючи добрий і світлий початок в герої. Російська тема реалізується в мовній організації оповіді, у романі присутні російські слова і фрази, які в тексті позначені транслітерацією.

Отже, вважаємо, що назва роману акумулює в собі ідею твору. “The Goldfinch є репрезентативним з точки зору аллюзівності.

3.2 Екзистенційні модуси людського існування у романі “The Goldfinch”

Художній світ роману Д. Тартт пропонує ключове екзистенційне питання людського існування, яке непокоїть людство вже не одне століття та презентує примхливу авторську фантазію художника на тему – наскільки варіативна доля кожної людини. Прямі натяки на доленосність тієї чи іншої події в житті головного героя, цілком може бути метафорою пошуку власної реальності, в якій герой шукає якийсь єдино правильний вектор, що веде до єдино вірної мети. Екзистенція (екзистенційні модуси) як ознака художнього світу позиціонуються у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, смерті, відчуження.

В романі “The Goldfinch” екзистенційний модус “межової ситуації” може бути прочитаний як “шифровка трансцендентного головного героя”. Зокрема для Тео Декера відчуття трансцендентного дискомфорту починається з більш-менш реального, сутнісного відкриття: «життя – не репетиція», з цього моменту «раптово» порушується його гармонійне самовідчуття. Одна частина його амбівалентної свідомості була просякнута порадами, з іншого боку, життя піддавало сумнівам ці поради і занурювала у рефлексивні межові ситуації трагічного розлому в його свідомості.

Тео – «хлопчик, що вижив» під час вибуху в музеї. Казкові мотиви чудесного спасіння є константними для роману: герой урятувався під час вибуху, не збожеволів від горя, не втратив себе у похмільному Лас-Вегасі, не «опустився на дно», не загинув у розбірках між різними кримінальними кланами, не сів у в'язницю за викрадення картини.

На шляху героя зустрічаються чарівні помічники, які допомагають йому подолати складні моменти життя. На початку оповіді старий Велті, помираючи на руках хлопчика, дає йому дорогоцінний перстень наче для того, щоб Тео і його друг Хобі зустрілися і врятували один одного від самотності та від розорення. Одночасно Велті посмертно, руками

розгубленого Тео, краде із музею шедевр, копія якого в дитинстві була окрасою його заможного будинку в Каїрі. Картина передається ніби оберіг від іменитого антиквара осиротілому хлопчику, щоб урятувати останнього від життєвих незгод. Саме завернута в стару наволочку картина, викрадення якої загрожує тюремним ув'язненням, стає їй оберегом, і прокляттям, що скеровує долю персонажа. Авторка протягом усього роману доводить, що саме мистецтво є основним фактором сублімації особистості, яке може вивести з межового стану та дарувати надію. У романі утверджується думка про те, що справжнє мистецтво особливо цінне, оскільки майстер у них вкладає свої емоції, душу.

Драматичний спогад про больові імпульси занурюють його у межову ситуацію “нешасної свідомості” і ставлять перед драматичним вибором, збирання себе із розпорошеності щойно пережитого, знаходження самого себе, тотальної невинуватості власних виборів, особистої відповідальності. Протягом усього твору авторка роздумує про наслідки посттравматичного синдрому, оскільки особиста трагедія передувала цілій низці психологічних зрушень, що відбулися не лише в душі, але й у голові героя.

Драматизм переживання межової ситуації, відчуженого буття, самотність перед обличчям Ніщо позиціонуються у роздумах Тео про те, як він роками не вилазив зі свого кокона горя, втратив безліч повсякденних, маленьких, непомітних проявів доброти; і навіть це саме слово, доброта, нагадувало вихід із коми, від гудіння датчиків – у лікарняну дійсність голосів і людей: *“Andy had been good to me when I had no one else. The least I could do was be kind to his mother and sister. It didn't occur to me then, though it certainly does now, that it was years since I'd roused myself from my stupor of misery and self-absorption; between anomie and trance, inertia and parenthesis and gnawing my own heart out...”* [The Goldfinch, p. 324].

Екзистенційний модус смерті є також важливою складовою роману, «персонажем», який завжди знаходиться в фоновому режимі. Смерть, як константу, Д. Тартт усвідомлено використовувала у вигляді “екзистенційного

елементу”. У романі використана інтригуюча конструкція: смерть, заявлена на самому початку, відкидає гігантську тінь на подальші події. У розквіті сил помирає мати героя, в автомобільній катастрофі гине батько, безглуздо тоне однокласник-вундеркінд, з яким Тео перестав спілкуватися після переїзду до батька, помирає стара собака, що була улюбленцем скаліченої вибухом дівчинки. “*A senseless mourning of creatures that wade through life is everywhere*” [The Goldfinch, p. 142], – цей вислів, що належить головному героєві, стає наскрізним мотивом-мовленням усього роману. Викрадена картина стає у цій ситуації єдиною константою в житті, деталлю, що пов’язує Тео з реальністю: “*She was my reliance and justify, support and core*” [The Goldfinch, p. 154].

Д. Тартт наділяє героя здатністю бачити глибокі філософські сентенції у дрібних деталях, розшифровувати послання від художника, зрозуміти діалектичне взаємопроникнення життя і смерті. Письменниця пропускає емоції героя у трьох іпостасях: дорослого чоловіка, котрий згадує знаковий день свого життя, 13-річного підлітка, який щойно пережив шок, зазирнув у обличчя смерті, та дитину, яка не може дочекатися приходу матері. Д. Тартт вдається до зображення низки психологічних прийомів, до яких підсвідомо вдається людина, аби відволіктися, уникнути паніки у складній ситуації.

Найважливішим мотивом є також мотив любові до речі, що стає синонімом спокою й антонімом життя, яка залишається після смерті людини. Письменниця наголошує на тому, що все тлінне, все проходить. Значущими є роздуми ще живої матері героя про натюрморти: “... *Whenever you see flies or insects in a still life – a wilted petal, a black spot on the apple – the painter is giving you a secret message. He’s telling you that living things don’t last—it’s all temporary. Death in life. That’s why they’re called natures mortes. Maybe you don’t see it at first, with all the beauty and bloom, the little speck of rot. But if you look closer – there it is*” [The Goldfinch, p. 235].

У романі утверджується думка про те, що життя несе в собі смерть, а думка про смерть передбачає нескінченність життя. Завмерла картина стає

метафорою цієї нескінченності. Вона зупиняє мить, парадоксальним чином дозволяючи життю продовжуватися, переживає майстра і зберігає його душевні якості. Ключовий лейтмотив роману: *“In the midst of our dying, when we curse ourselves from the soil and in the same soil we disappear, what a reverence, what a triumph – to love something beyond which Death is not in control. Not only catastrophe and oblivion have followed this picture through the centuries – but also love”* [The Goldfinch, p. 753]. У розпал нашого тріумфу – любити те, над чим Смерть не владна.

Показовими є ліричні відступи, які містять авторські роздуми щодо болючих питань буття, основними з яких залишаються мотиви життя і смерті: *“That Nature (meaning Death) always wins but that doesn’t mean we have to bow and grovel to it. That maybe even if we’re not always so glad to be here, it’s our task to immerse ourselves “That life – whatever else it is – is short.... And in the midst of our dying, as we rise from the organic and sink back ignominiously into the organic, it is a glory and a privilege to love what Death doesn’t touch”* [The Goldfinch, p. 73]. Життя – яким би воно не було – коротке. Природа (тобто – Смерть) завжди перемагає, але це не значить, що необхідно схилитися і плазувати перед нею. перепливти цю стічну канаву, з розплющеними очима, з відкритим серцем. Мотиви життя і смерті стають дуальними у творі, оскільки вони настільки близькі та так часто переплітаються, що часом межа між ними розмивається.

У романі досить потужно звучить мотив Учителя, саме Хобі стає уособленням творця, батька, чарівника та рятівника. У Хобарда в одного з небагатьох у романі є душа, саме він, як ніхто, розуміє горе Тео, саме він наперекір суспільній думці прихистив сироту. Будинок Хобі стає прихистком для героя, він вважає його своєю домівкою, куди він міг іноді вислизнути, де цокає годинник і скриплять мостини, де на кухні стоять мідні каструлі та кошики з бруквою і цибулею, де полум'я свічки хилить уліво від протягу з прочинених вікон, а завіси на високих вікнах у вітальні тремтять і розвіваються, ніби подоли бальних суконь: *“Almost without noticing, I could*

sometimes slip right into the 1850s, where the clock ticks and the bridges creak, where there are copper pots and baskets with onions and onions on the kitchen, where candle flames flutter to the left from the open windows. and the curtains on high windows in the living room tremble and flutter like the hem of ball gowns” [The Goldfinch, p. 105]. Учитель повертає душу не лише зіпсованим речам, але й головному героєві. Він живе так, наче час для нього нічого не значить, а рух не завжди приводить до смерті.

Ознаки смерті Тео Декер помічає, коли перше відвідав Піппу. Він побачив мертві квіти, що догнивали у китайських вазах а кімнату стискало важкістю, так поринає у себе дім, коли хтось помирає: *“Dead flowers were rotting in Chinese vases, the room was squeezed with weight. I know this feeling: it plunges into your home when someone dies ...”* [The Goldfinch, p. 35]. Смертю і хворобою просякнуті всі предмети у домі: *“medicine bottles, dirty cups, unread messages, dried potted flowers”* – пляшечки з ліками, брудні чашки, кучугури непрочитаної пошти, засохлі квіти у горщиках.

Головний герой в будь-яких умовах, які йому пропонувало життя, зображений автором людиною емоційною, що володіє багатою фантазією і схильністю до метафоричних роздумів. Причиною тому в переважній більшості випадків послужили трагічні події – загибель мами. Її смерть стала ризиком – До і Після, він ніколи не зустрічав нікого, хто зміг зробити його відчувати кохання так, як вона робила,: *“Her death the dividing mark: Before and After. And though it’s a bleak thing to admit all these years later, still I’ve never met anyone who made me feel loved the way she did. Everything came alive in her company; she cast a charmed theatrical light about her so that to see anything through her eyes was to see it in brighter colors”* [The Goldfinch, p. 44].

Трагічні події продовжились руйнуванням рідного дому Тео втратив ще одну надійну і незмінну життєву пристань, йому здавалося, що сам тротуар розламався у нього під ногами, і він пролітає наскрізь і падає в прірву: *“at the loss of one of the few stable and unchanging docking-points in the world ... Even the sidewalk felt like it might break under my feet and I might drop through Fifty-*

Seventh Street into some pit where I never stopped falling”) [The Goldfinch, p. 44]. Потім смерть друга дитинства Енді Барбура, після новин про це, у нього ніби хтось перещелкнул рентген, і все обернулося в фото-негатив і він бачив тільки смерть: загачені трупами тротуари, трупи вивалювались з автобусів і поспішали з роботи додому: *“With the news about Andy, it was like someone had thrown an x-ray switch and reversed everything into photographic negative... death was all I saw: sidewalks teeming with dead, cadavers pouring off the buses and hurrying home from work”* [The Goldfinch, p. 44].

Наступним потрясінням, яке переживає герой є пропажа картини, з якою він відчував себе не таким смертним, не таким пересічним. Картина була його опорою і виправданням, підтримкою і суттю: *“The painting had made me feel less mortal, less ordinary. It was support and vindication; it was sustenance and sum”* [The Goldfinch, p. 44]. Пропажа картини для Тео – втрачений, безмежний, непізнаний світ, неохайний лабіринт міст і закутків, що летить за вітром попіл і безмежну ворожість: *“I'd felt drowned and extinguished by vastness ... a world lost and vast and unknowable, dingy maze of cities and alleyways, far-drifting ash and hostile immensities”* [The Goldfinch, p. 44].

Головний меседж Д. Тартт не випадково позиціонується у афористичному епіграфі до п'ятої частини роману “Мистецтво нам дано, щоб не померти від істини” (Ніцше). Для головного героя картина знаменує зустріч з абсолютним, чимось позачасовим, що надає осмисленість власного буття і подій, що відбуваються. У ставленні суспільства до мистецтва виявляється усвідомлення і переживання його особливої місії як в просторі соціального, так і в окремій людській долі, Символічний зв'язок між загибеллю матері і обставинами смерті голландського художника відкриває перед Тео простір нових смислів і виводить його до екзистенційного прозріння. Відсилання до екзистенціалістського виміру дозволяє читачеві побачити позачасову загальнолюдську символіку, візуальне вираження якої представлено на картині.

Категорія страху ставить персонажів роману в ситуацію виживання, а отже, стикає зі страхом народження і смерті. Світ сприймається як ворожий, хаотичний, дисгармонійний, абсурдний. Існування людини тлумачиться письменницею як драма свободи, бо на кожній фазі самотворення особистості вона залежить від кожного вибору, кожного рішення. Екзистенційний страх, страшний жах, який носив в собі Тео Декер, пов'язаний з тим, що у нього в голові часом дійсно змішувалися реальність і вигадка.

Д. Тартт вдається до зображення низки психологічних прийомів, до яких підсвідомо вдається людина, аби відволіктися, уникнути паніки у складній ситуації. Втілюючись одночасно у героя-підлітка та героя-дитину, письменниця детально виписує правила гри, у яку грає сам із собою Тео Деккер. Авторка “веде його лабіринтами пам’яті”. “Нещасна свідомість”, яка підвладна страху, наочно демонструється, наприклад, в епізодах, які описували Тео малим хлопцем, котрий часто боявся, що мати може не повернутися з роботи, навіть не намагаючись придумати причину. Тео-підліток пригадує, як він тоді займався арифметикою сам із собою: віднімав і додавав, вираховуючи, на скільки мати могла затриматися на роботі, скільки їй знадобиться, аби дістатися до метро. Круглий годинник стає символом очікування, що супроводжувалося страхом: *“The clock was ticking; my mother would be back any second; and though I knew I didn’t have the nerve to barge up and actually say something, I could at the very least get a last good look at her”* [The Goldfinch, p. 31].

Протягом усього твору авторка роздумує про наслідки пост-травматичного синдрому, оскільки особиста трагедія передувала цілій низці психологічних зрушень, що відбулися не лише в душі, але й у голові героя. Герой за болем не помічав тих людей, котрі хвилювалися за нього та хотіли допомогти. З часом герой розуміє, що багато втратив, заглибившись у безмежність свого горя: *“understand it now, but then it did not occur to me that I had not climbed out of my cocoon of grief for years, and for this anomie, stupor,*

apathy, seclusion, and mental suffering, I lost many everyday, small, inconspicuous displays of kindness; and even that very word, kindness, was reminiscent of a coma, from the hum of the sensors - to the hospitality of the voices and people” [The Goldfinch, p. 73].

Тео Декер постійно стикається з проблемою екзистенційного вибору. Життя головного героя з плином часу ускладнюється, виникають ситуації, біль від яких вгамовується антидепресантами, алкоголем і наркотиками. Звісно, значний вплив на розвиток згубних звичок здійснює найближче оточення. На час перебування Тео в Лас-Вегасі джерелом такого впливу стає його друг Борис, виходець зі Східної Європи, який, на втіху нашим читачам, володіє українською мовою. Тео постійно обирає, як себе поведи в тій або іншій життєвій ситуації і серце підказує йому, що життя – коротке, доля жорстока, але, можливо, не випадкова. Природа (сенса Смерть) завжди перемагає, але це не означає, що повинні їй поклонятися і жаліти, завдання – проходити прямо через неї, прямо через вигрібної ями, зберігаючи очі і серця відкритими. І в середині вмирання, любити те, чого Смерть не чіпає. Бо якщо катастрофа і Забуття слідувало за цією картиною вниз через час – так само і любов: *“And when we learn to talk to ourselves, it is important, important, when we manage to rock our despair. But the picture also taught me that we can talk to each other through the time. And, it seems, my non-existent reader, I want to tell you something very serious, very persistent, and I feel I have to say it in such a persistent tone as if we were in the same room”* [The Goldfinch, p. 73].

Отже, питання про людську природу і добро, здатність бути добрим, або жорстоким, любити або не любити – є екзистенційною квінтесенцією роману Д. Тартт. Письменниця, позиціонуючи екзистенційні модуси життя персонажів, зуміла передати найглибші порухи і переживання їх душевного стану, відкрила інші відтінки, які в наративі ототожнюються зі специфічним екзистентом.

3.3 Засоби психологізму в зображенні складного внутрішнього світу героя Тео Декера

В умовах майже загальної постмодернізації в літературі життєвого змісту і оцінок сучасного світу деякі письменники прагнуть освоїти проблеми людини в руслі художніх принципів психологізму – саме до таких письменників, безумовно, належить і Донна Тартт. Її роман приваблюють незвичайним ефектом залучення і співпереживання. Письменниця відтворює складність і переплетення різних думок, переживань і імпульсів, позиціонує внутрішній світ своїх персонажів, які відчують потребу прийняти або виробити спільні духовні та екзистенційні константи, що направляють їх поведінку і допомагають знайти себе в сучасному стані суспільства.

Авторка навмисне нагнітає обставини, коли смерть руйнує спокійний та непорушний усесвіт. Надії на щасливе життя майже немає, а існування головного героя скеровує гіркота втрати близької людини. Думки про невідворотність кінця здатні обернути повсякденне життя людини у безглузде існування з постійним очікуванням трагічного кінця. Психіка дитини найбільше схильна до деструкції, тому зацікавлення мистецтвом може мати значний психологічний ефект. Мистецтво сприяє духовному зростанню і моральному очищенню людини. Ідея твору полягає у констатації сили зразків мистецтва та їхнього впливу на життя і світовідчуття людини.

Авторка наділяє головного героя своєю здатністю перевтілюватися, думати і відчувати чужі думки та почуття. Д. Тартт майстерно передає глибину переживань героя та різновекторність його почуттів: намагаючись переконатися в тому, що мама жива, Тео “переключається” на інші емоції, згадує руденьку дівчинку, любов до якої він проніс через усе життя. Хлопець до останнього сподівається, що понівечений дідусь, якого він бачив у музеї разом із Піппою, вижив. Письменниця простежує передпанічний стан, у якому той намагається переконати себе у доброму розвитку подій.

Для зображення психологізму письменниця часто використовує такий прийом, як опис ситуації з різних точок зору: одні й ті ж події постійно супроводжуються роздумами то одного, то іншого героя. Як правило, ці думки у героїв прямо протилежні. Показуючи ситуацію з різних точок зору, автори досягають “об’ємності” і глибини зображення подій і психології героїв: розкривають внутрішній світ, індивідуальні особливості персонажів.

Окремою сюжетною лінією є історія Бориса, безпритульного сина чи то українського, чи то польського емігранта, з яким Теодор Декер знайомиться в Лас-Вегасі. Борис стає на певному етапі життя другом для хлопчика, який виявилось одним із великих друзів його життя. Він, наче казковий помічник, завжди приходять на допомогу головному героєві. Саме він стає поводитирем героя у наркотичному періоді його життя в Лас-Вегасі. Саме він, як виявляється у фіналі роману, викрадає картину Фабріціуса та “піднімається” з її допомогою. Саме він допомагає повернути її, але вже не героєві, а державі, що дозволило уникнути покарання. Він нагадував Тео безпритульних дітей, які стояли навколо передаючи сигарети назад і далі на Місце святого Марка, порівнюючи шрами, благаючи про зміни – те саме розірваний одяг та кричущі білі руки; такі ж чорні шкіряні браслети заплутані на зап’ястях: *“The dark-haired boy scowled and sunk deeper in his seat. He reminded me of the homeless-looking kids who stood around passing cigarettes back and forth on St. Mark’s Place, comparing scars, begging for change-same torn-up clothes and scrawny white arms; same black leather bracelets tangled at the wrists. Their multi-layered complexity was a sing I couldn’t read, though the general import was clear enough: different tribe, forget about it, I’m way too cool for you, don’t even try to talk to me. Such was my mistaken first impression of the only friend I made when I was in Vegas, and-as it turned out-one of the great friends of my life”* [The Goldfinch, p. 22].

Унікальним аспектом часу в романі випробування є “психологічний час” в переверотних моментах (при зображенні небезпеки, виснажливих очікувань). Такими переверотними ситуаціями для Теодора стають

фатальний вибух в музеї і болісний час, проведений в готелі в Амстердамі після вбивства Мартіна Для створення особливої атмосфери перших кроків Тартт фрагментарно описує численні безладні дії хлопчика під час його очікування звісток про маму, якими він марно намагається зайняти психологічно напружені миті, або які він здійснює в нестямі, він добирався додому, здавалося, цілу вічність, але не запам'ятав майже нічого: *“I could not remember the exact address of the place. Very very secretive. I have only been there oncelate at night, and not in best of condition. Knew roughly the neighborhood...”* [The Goldfinch, p. 575]. Він споминає, що напевно, заходив в маленьку ванну в її спальні, рився в аптечці, раптово опинився у себе в кімнаті, а потім все так змішалось, що толком і не може нічого розповісти: *“I might have gone to the little bathroom off her bedroom and looked into the medicine cabinet ... I do not know. All I know for sure is that at some point I was in my room, not knowing how I got there ... An then everything was so confused I can not give a clear account of it at all ...”* [The Goldfinch, p. 575].

Таким же емоційно напруженим і переворотним стає для Теодора момент в готелі Амстердама, в якому він був змушений переховуватися після трагічного вбивства одного злочинця з угруповання Хорста. Час описується тут нескінченним, прирікає героя на нестерпні внутрішні страждання: *“I was awakened at some indeterminate hour”* [The Goldfinch, p. 444]; перед Різдом всі дні злилися для нього в один – через хвороби і того, що фактично перетворилося в одиночне ув'язнення, він втратив лік часу: *“The days leading to Christmas were a blur, since thanks to illness and what amounted to solitary confinement I soon lost track of time”* [The Goldfinch, p. 444].

Письменниця в ході розповіді не раз звертається до певних моментів минулого головного героя, в основному пов'язаних з його матір'ю, надаючи їм особливий психологізм. По-перше, по ходу розвитку сюжету вона дає в формі спогадів деталі відносин Теодора з його матір'ю, таким чином акцентуючи значимість цієї людини в долі хлопчика: в її суспільстві все оживало, вона випромінювала чаклунський театральний світ, так що

дивитися на світ її очима означало бачити його куди яскравіше звичайного, жива картинка повсякденного звичайного щастя, яке я втратив разом з нею: “... *everything came alive in her company⁴ she cast a charmed theatrical light about her so that to see anything through her eyes was to see it in brighter colors than ordinary ... a tableau vivant of the daily, commonplace happiness that was lost when I lost her*” [The Goldfinch, p. 45]. Тео wspominaв, як вона обговорювала фільми про зомбі, дозволяла суботнім вечором валятися з нею в ліжку, їсти різнокольорові цукрові пластівці і дивитися мультики: “*young, playful, fun - loving, affectionate ... threw Frisbees with us in the park and discussed zombie movies with us and let us lie around in her bed on Sunday mornings to eat Lucky Charms and watch cartoons*” [The Goldfinch, p. 45].

По-друге, Д. Тартт нерідко змушує героя знову і знову болісно переживати уривки спогадів і переосмислювати їх. Зокрема це позиціонується у снах і ці видіння, загадкове бачення, для Тео ніби візит з того світу: “*I dreamed about my mother: a quick, mysterious dream that felt more like a visitation*” [The Goldfinch, p. 8]. Присутність матері він відчуває і через на мамин светр, черепашки, які він з нею збирав на пляжі в Веллфліте, гіацинти, які вона за кілька днів до смерті купила на корейському ринку: “*I was confronted by a sweater of my mother's lying across the chair where she'd left it, a sky-blue ghost of her. Shells we'd picked up on the beach at Wellfleet. Hyacinths, which she'd bought at the Korean market a few days before she died, with the stems draped dead-black and rotten over the side of the pot*” [The Goldfinch, p. 51]. Ці спогади одночасно пригнічують героя і роблять його сильніше перед обличчям проблем, а також змінюють його ставлення до дійсності і оточуючим людям.

По-третє, увазі читача представляються факти з минулого героя, які актуалізуються тільки в певні моменти його життя. Наприклад, коли батько Теодора приїжджає в сім'ю Барбура, щоб забрати сина з собою, не дивлячись на його благочестивий вигляд, в пам'яті хлопчика негайно виникає бурхливий конфлікт батька і матері через крадіжки грошей, який став

вирішальною причиною відходу батька з сім'ї. Спогади Тео про скромний, але душевний День Подяки, проведений з мамою, актуалізуються у свідомості героя в цей же день через рік в компанії з Борисом: алкогольно-чипсовий День Подяки перед теликом виявився його несподіваним і вимушеним майбутнім, оскільки того, що було обіцяно мамою, вже не судилося збутися. Також спогади про Піппу виникали в пам'яті Тео в ті миті, коли він оцінював інших жінок (і ніяка не йшла в порівняння з Піппою), коли її образ являв собою щастя і умиротворення і підтримував героя в переломні моменти: *“Pippa’s Hunter boots standing outside her bedroom door brought me up sharply: their bright summer green fused in my mind with her and with happiness”* [The Goldfinch, p. 410], які в'язались з образом Піппи, з самим щастям.

Д. Тартт збагачує арсенал зображальних засобів не лише живописними прийомами, а й подає зорові образи, як слухові, і навпаки. Наприклад, розповідаючи про оркестр, що грав різдвяних пісень, письменниця наділяє героя здатністю бачити звуки, сприймати музичний посил, як дещо цілком матеріальне. Картину “Щиголь” Тео сприймає, як злиття усього в одній точці: тремтлива, обрамлена сонцем мить, що існувала у вічності і в даний момент. У деталях герой читає історію, сповнену почуттями. Тому ланцюжок, яким пташка була прикована до гілочки, стає символом болю, що усі роки, коли хлопець був (чи вважав, що був) “власником” шедевру, супроводжував і його самого, символом неволі. Тео не може збагнути, чому життя так жорстоко обійшлося із живим створінням – воно спурхне ненадовго і приречено опуститися у теж саме місце безвиході.

Таким чином, аналізуючи поетику роману “The Goldfinch” в контексті екзистенційної парадигми, ми виявили, що структура екзистенції описується у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, відчуження. Екзистенціали фіксують новий, етико-психологічний характер катастрофи – абсурдність буття керується такими модусами як відчай, страх, нудьга, тривога та смерть. Питання про людську

природу і добро, здатність бути добрим, або жорстоким, любити або не любити – є екзистенційною квінтесенцією роману Д. Тартт. Письменниця, позиціонуючи екзистенційні модуси життя персонажів, зуміла передати найглибші порухи і переживання їх душевного стану, відкрила інші відтінки, які в наративі ототожнюються зі специфічним екзистентом. Зображуючи складний комплекс межових ситуацій, письменниця нібито провокує читачів задуматися про те, що людина повинна мати можливість пізнавати і приймати життя в її позитивному значенні, а не тільки відчувати її як еkleктичну гру подій, фактів і епізодів, які непослідовно і мозаїчно відбиваються в свідомості людей епохи постмодернізму.

Роман Д. Тартт “The Goldfinch” є репрезентативним з точки зору аллюзівності, так як в ньому присутня рецепція творів, типологічно пов'язаних з темою виховання і дорослішання. Інтертекстуальність роману маркує культурні орієнтири, виконує метатекстову функцію.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети в роботі на тему “Своєрідність художнього світу у романі Донни Тартт “The Goldfinch” (“Shigol”) досліджений теоретичний дискурс щодо теоретичних засад художнього світу роману; здійснений аналіз роману в контексті своєрідності художнього світу (жанрової природи роману і поетики в контексті екзистенційної парадигми).

Аналіз теоретичних засад, орієнтованих на пошук ефективних засобів системного дослідження літературних творів, засвідчив, що у сучасній науці «художній світ» з «службового терміну» стає однією з найважливіших категорій поетики.

Апелюючи до наукових розвідок, які зафіксували різноманітність та багатоплановість термінологічного статусу, його ознак та множинних смислів, вважаємо для нашого дослідження використовувати як найбільш можливу наступну версію поняття: «Художній світ твору» – це багаторівнева і багатоелементна фантазійна система, в якій здійснюється художня діяльність письменника в контексті індивідуально-авторського мислення з ознаками «жанрового синтезу», ґрунтується на традиціях постмодернізму, елементах екзистенційно-реалістичного синтезу із зображувальним арсеналом реалізму і позиціонується в межах художнього світу твору за новими принципами мислення, новітніми моделями бачення людини та світу, новими аспектами романної оповідальної техніки”.

Найбільш значущими ознаками словесно-художнього світу твору є такі: «персонаж» та його ціннісна орієнтація з його зовнішніми та внутрішніми (психологічними) особливостями, а також події, час і простір, зображення художньої предметності, екзистенція. Структура екзистенції описується в романі у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, відчуження, смерті.

Аналіз роману “The Goldfinch” в контексті жанрової природи засвідчив, що своєрідність художнього світу роману Д. Тартт виявляється в особливій жанровій структурі, засобах художнього синтезування у взаємозв’язку з новими принципами мислення, новітніми моделями бачення людини та світу, новими аспектами романної оповідальної техніки. Роман – зразок твору «нового» формату, ґрунтується на традиціях постмодернізму (жанрово нагадує «матрьошку» з ключовою жанровою ознакою «роману виховання» (“Bildungsroman”).

Роман “The Goldfinch” дійсно увібрав в себе характеристики жанру “роману виховання”. Існує ряд ознак, поєднання яких дозволяє віднести роман до означеного жанру. По-перше, це історія розвитку особистості, чие становлення простежується з дитячих (юнацьких) років і пов’язується з досвідом пізнання навколишньої дійсності; по-друге, структура роману визначається процесом виховання головного героя, для якого кожна подія і пригода стає черговим “пробним камінням”, перевіркою його вірності, доблесті, сміливості, чесноти, благородства, святості. Жанровий синкретизм роману презентує також жанрові ознаки детективу, психологічного роману (це трагічний психологічний роман про посттравматичний синдром головного героя). Крім того, в романі яскраво виражено притчеве начало, оскільки в ньому, присутні як мінімум два рівні прочитання: земной побутовий і інакомовний – філософський.

Роман презентує гуманістичну концепцію світу і людини; питання про людину, що шукає себе, запитує про своє призначення в суспільстві і у Всесвіті. Роман тісно пов’язаний з сенсом людського життя та екзистенційним вибором людини, позиціонує стиль індивідуального художнього мислення. Д. Тартт затверджує особистий, «екзистенціальний характер філософської істини»: вона детально розглядає тему дорослішання і становлення особистості. Письменниця повертає в романне оповідання

«сюжетність», її твір має потужний сюжетний стрижень з яскравим дидактичним обрамленням.

Риси класичного роману виховання виявляються в сюжетності, системі другорядних персонажів, символіки просторово-часової організації. Хронотоп «художнього часу» репрезентується в романі як децентрований «часопростір», як взаємоі зв'язок часових і просторових відносин і позиціонується як багатоплановий переривчастий фон художнього твору з ретроспективними показами подій. Характеризуючи хронотоп, відзначаємо, що художній час розтягується, письменниця вдається до протиставлення двох світів. Через художні деталі авторка передає, як герой абстрагується, виходить за межі предметного сприйняття світу. Д. Тартт вдається до міжчасового паралелізму спогадів у вигляді протиставлення. Авторка майстерно переплітає світогляди підлітка та дорослої людини, яка аналізує своє минуле, тож майже не можливо їх розмежувати, розрізнити

Художній світ роману презентує екзистенціалістську модель європейського роману, тісно пов'язаний з сенсом людського життя та екзистенційним вибором людини, містить гуманістичну концепцію світу і людини; питання про людину, що запитує про своє призначення в суспільстві і у Всесвіті. Структура екзистенції описується у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, страху, тривоги та смерті.

Роман Д. Тартт “The Goldfinch” є репрезентативним з точки зору аллюзівності, так як в ньому присутня рецепція творів, типологічно пов'язаних з темою виховання і дорослішання (Ч. Діккенса, Дж. Д. Селінджера, Ф. Достоевського, Дж. Роулінг тощо). Інтертекстуальність роману маркує культурні орієнтири, виконує метатекстову функцію. Для Тартт чути “чужі голоси” та вміти користуватися спадщиною минулих століть, складаючи з них “нові конструкції”, є відмінною рисою поетики.

Аналізуючі поетику роману “The Goldfinch” в контексті екзистенційної парадигми, ми виявили, що назва роману акумулює в собі ідею твору.

Метафорична назва заголовку спрямована на пошуки героєм роману відповіді на головні питання. Картина Карела Фабріціуса стає своєрідним символом життя, яке продовжується, незважаючи ні на що. Щиголь у романі стає головним героєм, а головний герой – щиглем, що опинився у неволі, однак продовжує своє безрадісне існування. Назва – це відображення того, що сила мистецтва ніколи не піддається старінню чи забуттю. Вона може супроводжувати людину протягом усього її життя, дарувати у хвилини життєвих перипетій душевний спокій, втіху та душевну рівновагу. Для Тео картина стає справжнім оберегом у життєвому неспокої, однак картина стає і центром небезпеки, оскільки за її викрадення герой міг опинитися за ґратами. Для героя втратити картину означало втратити себе, тому він усіляко оберігає картину та навіть зберігає її у визначених для таких зразків мистецтва умовах. Недарма, п'ятий розділ роману починається з цитати Ніцше: *“We have art in order not to die from the truth”*, це своєрідне послання авторки щодо філософії роману: мистецтво існує, щоб не померти від правди.

Питання про людську природу і добро, здатність бути добрим, або жорстоким, любити або не любити – є екзистенційною квінтесенцією роману Д. Тартт. Письменниця, позиціонуючи екзистенційні модуси життя персонажів, зуміла передати найглибші порухи і переживання їх душевного стану, відкрила інші відтінки, які в наративі ототожнюються зі специфічним екзистентом. У творі Д. Тартт, екзистенція як смислова реальність презентується як *“відкриття ілюзорності власного уявлення про світ”*. Структура екзистенції описується у вигляді набору модусів людського існування: екзистенційної свідомості, межової ситуації, відчуження. Екзистенціали фіксують новий, етико-психологічний характер катастрофи – абсурдність буття керується такими модусами як відчай, страх, нудьга, тривога та смерть.

Екзистенційний модус *“межової ситуації”* може бути прочитаний як *«шифровка трансцендентного дискомфорту»*. Для Тео Декера відчуття трансцендентного дискомфорту починається з більш-менш реального,

сутнісного відкриття: “життя – не репетиція”, з цього моменту “раптово” порушується його гармонійне самовідчуття.

Екзистенційний модус смерті є також важливою складовою роману. Смерть є константою в книзі, “персонажем”, який завжди витає в фоновому режимі. Смерть, як константу, Д. Тартт усвідомлено використовувала у вигляді “екзистенційного елемента”. У романі використана інтригуюча конструкція: смерть, заявлена на самому початку, відкидає гігантську тінь на подальші події. Екзистенція позиціонується у домінантному мотиві роману – мотиві смерті. У романі утверджується думка про те, що життя несе в собі смерть, а думка про смерть передбачає нескінченність життя. Роман завершується програмним міркуванням героя про те, що, не тільки катастрофи і забуття слідували за цією картиною крізь століття, а й любов. І поки вона безсмертна (а вона безсмертна), є і в мені крихітна, яскрава частка цього безсмертя. У цих словах звучить авторська надія на можливість подолання культурного варварства, віра в значущість мистецтва і силу його впливу

Категорія страху ставить персонажів роману в ситуацію виживання, а отже, стикає зі страхом народження і смерті. Існування людини тлумачиться письменницею як драма свободи, бо на кожній фазі самотворення особистості вона залежить від кожного вибору, кожного рішення. Екзистенційний страх, страшний жах, який носив в собі Тео Декер, пов'язаний з тим, що у нього в голові часом дійсно змішувалися реальність і вигадка.

Для роману характерний потужний психологічний струмінь. Для зображення психологізму письменниця часто використовує такий прийом, як опис ситуації з різних точок зору: одні й ті ж події постійно супроводжуються роздумами то одного, то іншого героя. Показуючи ситуацію з різних точок зору, авторка досягає “об'ємності” і глибини зображення подій і психології героїв: розкривають внутрішній світ, індивідуальні особливості персонажів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л. Г. От “заката Европы” к “концу истории”. Зарубежная литература от Средневековья до современности : сб. работ. М : ЭКОН, 2000. С. 240–255.
2. Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм *Вопросы литературы*. 2001. № 1. С. 3–38.
3. Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение. *Танатография Эроса*. СПб. : Мифрил, 1994. С. 245–267.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : ИНФРА-М, 2000. 353 с.
5. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підруч. К. : ВПЦ, 2009. 519 с.
6. Богун М. В. Поэтика романа “Завтрак для чемпионов” в свете теории концептуального художественного синтеза *Вісник Харківського нац. у-ту імені В. Н. Каразін. Серія Філологія*. 2011. № 963. Вип. 62. С. 133–137.
7. Ботнер В. “Погранична ситуація” (К. Ясперс) у романі Т. Уайлдера “Heaven`s my destination” *Вісник Запорізького державного університету. Серія Філологічні науки*. 1990. № 2. С. 8–11.
8. Бочкарева Н. С. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь : Перм. гос. ун-т., 2010. 254 с.
9. Гіршман М. М. Аналіз літературного твору : що ми аналізуємо і інтерпретуємо? *Герменевтичні студії*. Львів : Аз-арт, 2001. С. 17–31.
10. Делез Ж. Ризома *Философия эпохи постмодернизма*. Минск : Наука, 1996. С. 58–65.

11. Денисова Т. Н. Феномен постмодернізму : контури й орієнтири .*Слово і час*. 1995. № 2. С. 67–78.
12. Деррида Ж. Письмо та відмінність. К. : Основи, 2004. 602 с.
13. Зотов А. Ф. Современная западная философия : учебное пособие. М. : Высшая школа, 2005. 781 с.
14. Ищенко Е. Н., Попова М. К. Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт “Щегол” *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия Филология*. 2016 № 2 С. 66–73.
15. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М. : Политиздат, 1990. 415 с.
16. Кеба О. В. Роман доби модернізму : творення суб’єктивності нового типу *Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі : колективна монографія*. Кам’янець-Подільський : Аксіома, 2012. С. 166–175.
17. Ключек Г. “Художній світ” як категоріальне поняття *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3–14.
18. Козій О. Б. Роль художньої деталі у романі Тартт Д. “Щиголь” *Парадигма пізнання : гуманітарні питання*. 2015. № 8 (11). С. 1–13.
19. Кравченко Я. П. К истории становления категории “художественный мир” в литературоведческом дискурсе URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Natural/Vznu/fil/2008_1_2/2008-26-06/017.pdf (дата звернення: 15.11.2019).
20. Кушнірова Т. Постмодерністські тенденції в художній прозі Донни Тартт (на матеріалі роману “Щиголь”. *Філологічні науки*. 2016. № 22. С. 32–40.
21. Кьеркегор С. Страх и трепет. М. : Культурная Революция, 2010. 488 с.
22. Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига : Зинатне, 1990. 512 с.

23. Лепьохін Є. “Граничні ситуації” : роль і значення у літературі екзистенціалізму *Вісник Львівського університету. Іноземні мови.* Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2009. Вип. 16. С. 127–134.
24. Лихачов Д. С. Внутренний мир художественного произведения *Вопросы литературы.* 1968. Вип. 8. С. 74–87.
25. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. К. : Collegium, 1994. 288 с.
26. Манойлова О. Художній предмет як наукова проблема : історія та перспективи. *Слово і Час.* 2009. №6. С. 83–90.
27. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування. Львів : Світ, 1997. 212 с.
28. Михилев А. Д. Современные тенденции художественного творчества в свете учения А. А. Потебни о поэзии и прозе как “сгущении смысла”. Харьков : ХНУ им. В.Н. Каразина, 2012. 412 с.
29. Назаревич Л. Т. Проблеми часу і часовості в екзистенціалізмі: літературознавчі аспекти. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка.* 2006. Вип. 26. С. 147–150.
30. Нев’ярович Н. Ю. Культура постмодернізму : з літературних напрацювань *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.* 2004. № 7. С. 19–21.
31. Плужник О. Екзистенціальні мотиви у прозі Анатолія Дімарова. *Теоретична і дидактична філологія : збірник наукових праць.* К. : ІВЦ Держкомстату України, 2011. Випуск 10. С 300–307.
32. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М. : Искусство, 1976. 614 с.
33. Прохорова В. О. Рецепция средневековой культуры в романе Донны Тартт “Щегол”. *Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей VIII Международной научной конференции молодых ученых.* Екатеринбург : УМЦ-УПИ, 2019. С. 109–115.

34. Русиак І. Є. Художній світ новели “Ганнуся” Юрія Липи *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2010. Вип. 21. С. 90–94.
35. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратов. ун-та, 1990. 252 с.
36. Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир : проблемы организации. Алматы : Дайу Пресс, 1996. 191 с.
37. Сартр Ж-П. Экзистенциализм – это гуманизм. *Сумерки богов*. М. : Политиздат, 1990. С. 126–156.
38. Сиротин С. Посттравматический стресс. Донна Тартт. Щегол. URL: <https://www.promegalit.ru/publics.php?id=14768> (дата звернення: 17.07.2018).
39. Степанова М. Родина Щегла. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2608938> (дата звернення: 17.10.2019).
40. Томбулатова І. Художній світ твору : стильовий вимір. *Наукові записки Національного університету Острозька академія Серія Філологічна*. 2014. Випуск 41. С. 76–80.
41. Уилбер К. Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. М. : АСТ, 2002. 476 с.
42. Фомина Е.М. “Щегол” Д. Тартт как роман воспитания. *Новый филологический вестник*. 2017. № 4. С. 261–271.
43. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. СПб. : Высшая религиозно-философская школа, 2001. 321 с.
44. Хализев В. Е. Теория литературы : учебное пособие. М. : Высшая школа, 2005. 312 с.
45. Чернец Л. В. Мир произведения *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины*. М. : Высшая школа, 1999. С. 191–202.
46. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного

- сознания в русской словесности XX–XXI вв. Одесса : Маяк, 1997. 670 с.
47. Черткова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема Південний архів. Сер.: : Філологічні науки. - 2010. Вип. 48. С. 20-27.
48. Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М. : Современный писатель, 1992. 317 с.
49. Шалимова Н. С. Роман Д. Тартт “Щегол”: к поэтике жанра романа прочтения: материалы I Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург: УРФУ, 2018. С. 166–172.
50. Шалимова Н. С. Традиции Ф. М. Достоевского в романах Дж. Д. Сэлинджера “Над пропастью во ржи” и Д. Тартт “Щегол”. *Молодежь и наука XXI века. Актуальные проблемы филологии: Материалы научно-практической конференции*. Красноярск : КГПУ. 2017. С. 454–461.
51. Юферева О. В. Художній синтез як процес: спроба міждисциплінарного підходу *Вісник Запорізького національного університету. Серія Філологічні науки*. 2010. № 1. С. 104–111.
52. Ярославський І. “Щиголь” Донни Тартт : роман виховання про життя, як воно є. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/45926/ (дата звернення: 17.05.2018).
53. Ясперс К. Разум и экзистенция *Смысл и назначение истории*. М. : Республика, 1994. С. 420–509.
54. Bradford R. *The Novel Now : Contemporary British Fiction*. R. Bradford. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2007. 264 p.
55. Brown M. Donna Tartt: 'If I'm not working, I'm not happy' // *The Telegraph*. 2013. 9 Dec. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10505597/Donna/Tart-If-Im-not-working-Im-not-happy.html> (дата звернення: 06.01.2018).

56. Clements M. The secret herstory: what happened to Donna Tartt's women?
URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/25/secreted-history-what-happened-to-donna-tartt-women> (дата звернення: 07.10.2019).
57. Golomb J. In Search of Authenticity : From Kierkegaard to Camus. New York, Routledge, 1995. 220 p.
58. Grady C. The Goldfinch is a bad movie because it is based on a deeply flawed book. URL: <https://www.vox.com/culture/2019/9/24/20873030/goldfinch-donna-tartt-john-crowley-book-movie> (дата звернення: 10.06.2019).
59. Jones J. Clipped wings: the tragic true story of The Goldfinch. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/oct/21/the-goldfinch-carel-fabritius-scottish-national-gallery> (дата звернення: 17.12.2018).
60. Jordison S. Not the Booker prize shortlist: a long look at Donna Tartt's The Goldfinch // Guardian. 2014. Sept. 29. URL: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/sep/29/goldfinch-donna-tartt-not-the-booker-plot-coincidence> (дата звернення: 06.01.2016).
61. Kakutani M.A Painting as Talisman, as Enduring as Loved Ones Are Not. URL: <https://www.nytimes.com/2013/10/08/books/the-goldfinch-a-dickensian-novel-by-donna-tartt.html> (дата звернення: 20.10.2019).
62. King S. Book Review // New York Times. 2013. Oct. 10. URL: http://www.nytimes.com/2013/10/13/books/review/donna-tartts-goldfinch.html?_r=0 (дата звернення: 06.01.2018).
63. Latzel E. The Concept of 'Ultimate Situation' in Jaspers' Philosophy The Philosophy of Karl Jaspers. Contributors. New York, Tudor Publishing Company, 1957. P. 177-208.
64. Mahabal J. The Goldfinch, Donna Tartt. URL: <https://medium.com/jays-book-reviews/the-goldfinch-donna-tartt-9a7fbc28c398> (дата звернення: 13.10.2018).

65. Peretz E. It's Tartt – But Is It Art? URL: <http://www.vanityfair.com/culture/2014/07/goldfinch-donna-tartt-literary-criticism> (дата звернення: 06.01.2019).
66. Shamsie K. The Goldfinch by Donna Tartt – review. URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/17/goldfinch-donna-tartt-review> (дата звернення: 17.12.2018).
67. Tonkin B. Book review: The Goldfinch, By Donna Tartt Independent. 2013. 18 Oct. URL: <http://www.independent.co.uk/artsentertainment/books/reviews/book-review-the-goldfinch-by-donna-tartt-8887063.html> (дата звернення: 26.01.2019).
68. Weidhorn M. Existentialism Dictionary of Literary Themes and Motifs Vol. 1. Contributors. Greenwood Press, 1988. P. 485-495.
69. Wild J. The Challenge of Existentialism. Bloomington, IN., Indiana University Press, 1955. 297 p.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СЛОВНИКІВ

70. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва. К. : Академія, 2007. 752 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

71. Tartt D. The Goldfinch. Hardcover, First American Edition. 2003. 771 p. URL: https://royallib.com/book/Tartt_Donna/the_goldfinch.html (дата звернення: 26.01.2019).