

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

на тему **ПОЕТИКА РОМАНУ МЕТА ХЕЙГА «ЯК ЗУПИНИТИ ЧАС» В  
КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0359-а-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно)  
перша - англійська  
освітньо-професійної програми  
мова і література (англійська)  
**Мирошніченко Наталія Олександрівна**

Керівник д. філол. н., проф. Торкут Н. М.

Рецензент к. філол. н., доц. Васирина К. М.

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

Освітня програма Мова і література (англійська)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри  
англійської філології**

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**  
**МИРОШНИЧЕНКО НАТАЛІЇ ОЛЕКСАНДРІВНИ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Поетика роману Метта Хейга "Як зупинити час" в контексті постмодернізму»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Торкут Наталія Миколаївна,  
д. філол. н., професор

затверджені наказом ЗНУ від «04» травня 2020 року № 511-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 01 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): текст роману «Як зупинити час» М. Хейга, наукові статті й дослідження з проблематики постмодернізму

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) зібрати та систематизувати наукову інформацію про постмодернізм та історичну металітературу; 2) дослідити актуальні дискусійні питання, які стосуються літератури постмодернізму; 3) окреслити специфічні риси історіографічної металітератури; 4) зібрати і систематизувати інформацію про біографію та творчий доробок М. Хейга; 5) виявити особливості часо-просторового виміру, художньої інтерпретації поняття часу, функціонування шекспірівського субстрату у досліджуваному романі.

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Д. філол.н., проф.Торкут Н.М.	12.05.2020	12.05.2020
Розділ 1	Д. філол.н., проф.Торкут Н.М.	10.06.2020	10.06.2020
Розділ 2	Д. філол.н., проф.Торкут Н.М.	21.09.2020	21.09.2020
Розділ 3	Д. філол.н., проф.Торкут Н.М.	26.10.2020	26.10.2020
Висновки	Д. філол.н., проф.Торкут Н.М.	19.11.2020	19.11.2020

6. Дата видачі завдання 12.05.2020

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

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

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

**Магістрант**

\_\_\_\_\_ (підпис)

Н. О. Мирошниченко  
(ініціали та прізвище)

**Керівник роботи**

\_\_\_\_\_ (підпис)

Н. М. Торкут  
(ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_ (підпис)

В. А. Березний  
(ініціали та прізвище)

## РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра – 63 стор., 70 джерел.

**Об'єкт дослідження:** текст роману Метта Хейга «Як зупинити час».

**Мета роботи:** визначення своєрідності поетики роману «Як зупинити час» в контексті літератури постмодернізму.

**Теоретико-методологічні засади:** метод системного аналізу, описовий та соціо-культурний.

**Отримані результати:** Твір Метта Хейга «Як зупинити час» є зразком англійського постмодерністського історіографічного роману, де наявні: мікроісторичний демарш, альтернативні погляди на окремі моменти біографії Вільяма Шекспіра та деякі події минулого, суб'єктивна інтерпретація історичних відомостей та органічний синтез вимислу і факту. Важливу роль у структурно-композиційній будові твору відіграє концепт часу, який виступає і об'єктом зображення (час як рух історії і індивідуальних біографій героїв), і предметом філософських рефлексій. Жанрова природа твору є гетерогенною, адже тут поєднуються риси історіографічного, пригодницького, любовного роману та фікційної біографічної белетристики, що представлена шекспірівською складовою. Все це дає підстави говорити про домінування постмодерністської техніки письма як прикметну рису авторської манери Метта Хейга.

*Ключові слова:* Метт. Хейт, «Як зупинити час», Вільям Шекспір, постмодернізм, історіографічний роман, концепт часу металітература, інтертекстуальність

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ НАПРЯМ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст. – ПОЧАТКУ ХХІ ст.</b>	8
1.1 Передумови виникнення постмодернізму та історичної метапрози. ....	8
1.2 Дискусії довкола постмодернізму .....	11
1.3 Провідні риси поетики постмодернізму .....	16
<b>РОЗДІЛ 2 ТВОРЧІСТЬ МЕТА ХЕЙГА В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ</b> .....	24
2.1 Специфіка постмодернізму в Англії .....	24
2.2 Творчі здобутки Метта Хейга .....	28
<b>РОЗДІЛ 3 РОМАН «ЯК ЗУПИНИТИ ЧАС» МЕТА ХЕЙГА ЯК ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИКИ АНГЛІЙСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ</b> .....	33
3.1 Категорія часу як ключовий поетологічний чинник роману .....	33
3.2 Специфіка синтезування літератури та історії в романі «Як зупинити час» .....	39
3.3 Шекспірівська складова поетики роману «Як зупинити час»	44
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	51
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	55

## ВСТУП

Сучасний британський письменник Метт Хейг (1975 року народження) справедливо вважається класиком нового покоління, адже його твори незмінно потрапляють у фокус читацької уваги й викликають схвальну реакцію критиків та журі престижних міжнародних премій. Хейгові романи перекладено двадцятьма п'ятьма мовами світу, а Бенедикт Камбербетч через свою кампанію *SunnyMarch* придбав право на екранізацію його роману «Як зупинити час». і сьогодні цей кінофільм знаходиться в процесі виробництва [Benedict Cumberbatch].

Причини популярності Метта Хейга криються в тому, що він співзвучний за тональністю нашому часові, а химерне поєднання фантастики і реальності, історичного і літературного субстратів робить його тексти захоплюючими як для інтелектуальної еліти, так і для споживачів масової літератури. Як типовий представник свого літературного покоління, Метт Хейг має розглядатися в контексті постмодернізму в цілому і історіографічної металітератури зокрема.

Стрімкий розвиток інформаційної цивілізації, зміна суспільних устоїв, відмова від усталених ідей, відчуженість людини поставили нові актуальні питання: що буде з людиною і світом? куди прямує людство? які нові моральні цінності? Відповіді на них почали шукати люди мистецтва, котрі як ніхто інший відчувають дух епохи. Усі зазначені чинники зумовили перехід у літературі від модернізму до постмодернізму, а також повернення літератури до історії з метою переосмислення сутності усталених уявлень про конкретні події чи реальних суб'єктів історичного розвитку (монархів, політиків, письменників та ін.). Метт Хейг у своїх романах демонструє оригінальне поєднання властивого постмодерністському мисленню інтересу до мікроісторії й альтернативної історії з суто постмодерністською технікою письма.

**Актуальність** теми даного дослідження полягає в тому, що довкола постмодернізму відбуваються постійні дискусії, а кожне нове покоління його представників, в тому числі й Метт Хейг, суттєво впливають на його поетику та естетику. Досі немає єдиного, чіткого, вичерпного та узгодженого терміну; дослідники не можуть дійти згоди у визначенні хронологічних меж цього явища: від неприйняття постмодернізму взагалі, до «постмодернізму без берегів». Далеко не одностайні науковці в оцінці зв'язків між модернізмом та постмодернізмом. Не всі дослідники суголосні й у визначенні магістральних рис поетики постмодернізму. Специфіка розвитку постмодернізму як мистецького феномену привертала увагу багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників: І. Гассана, У. Еко, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріди, Д. Фоккеми, Л. Гатчен, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Н. Маньковської, А. Зверєва, Г. Сиваченко, М. Ліповецького, С. Куріцина, О. Якимовича, Д. Затонського, Т. Денисової, Т. Гундорової, Т. Гребенюк, Л. Лавриновича, І. Старовойта та ін. Втім, творчість багатьох сучасних представників постмодернізму, в тому числі й Метта Хейга, досі залишається маловивченою.

Цього письменника вважають втіленням сучасної англійскості, адже у багатьох його романах відчувається глибока укоріненість в національній культурній традиції, англійська ментальність.

Англійцям притаманні своєрідні специфічні риси такі як: стриманість, вихованість, неквапливість, здоровий глузд, любов та пошана до своєї історії, культури та співгромадян, збереження традицій, культ родини та дому. Англійці завжди високо цінували свої надбання та доволі вороже ставилися до всього нового, континентального. Нові напрями в літературі та мистецтві не є виключеннями. Англійські письменники творять для себе і не дуже переймаються тим, щоб люди з континенту, не знайомі з їхніми реаліями, тонким гумором, укладом життя, зрозуміли усі тонкості літературного твору. Англійці чинять опір диктату абстрактних ідей і надуманих конструкцій, що відчувається у багатьох постмодерністських творах інших європейських літератур. На тлі постмодерністської відмови від усякої перспективи, логіки,

достовірних фактів, на тлі «постмодерністського інтелектуального чаду» більшість англійських романів виявляє вперту вірність «фактам»: є автор, є герой і є читач, бо є вічне людське запитання до невимовної і непідвладної симулякрам реальності – реальності людського досвіду. Англійці проти такого мистецтва, де іронічне оголення культурних брендів і їх використання в постмодерністському мистецтві дає зрозуміти, що життя трансформувалося у стиль життя, цитата – в утвердження, історія – у предмет ностальгії, апокаліпсис – в ефектну метафору, а сучасна література – в «естетичний супермаркет» [Джумайло 2007, с. 25].

Крім того, у літературознавстві ХХІ ст. надзвичайно популярні дослідження так званої історіографічної металітератури (термін Л. Гатчен), яка ставить під сумнів глобальні історичні метанаративи і пропонує їх альтернативні версії (мікроісторії, фікціональне переписування, емоційно-духовну переоцінку тощо). Цьому художньому феномену присвячено праці Н. Висоцької, Л. Гатчен, Н. Жлуктенко, С. Онеги, В. Канінгема, Б. Макгеела, М. Роззет, Н. Сизоненко, Р. Тодда, однак творчість Метта Хейга не потрапляла у фокус їхньої уваги.

Таким чином, актуальність вивчення роману Метта Хейга «Як зупинити час» зумовлена незгасаючим інтересом до літератури постмодернізму, а також нагальною потребою осмислення специфіки цього до певної міри унікального зразка постмодерністської історіографічної метапрози.

**Об'єкт дослідження:** текст роману Метта Хейга «Як зупинити час».

**Предмет дослідження** – специфіка художньої репрезентації поетики постмодернізму у романі «Як зупинити час».

**Метою** магістерської роботи є визначення своєрідності поетики роману «Як зупинити час» в контексті літератури постмодернізму.

Для досягнення зазначеної мети поставлені такі **завдання**:

– зібрати та систематизувати наукову інформацію про постмодернізм та історичну металітературу;



- дослідити актуальні дискусійні питання, які стосуються постмодернізму;
- з'ясувати провідні риси літератури постмодернізму;
- окреслити специфічні риси історіографічної металітератури;
- зібрати і систематизувати інформацію про біографію та творчий доробок Метта Хейга;
- виявити особливості часо-просторового виміру в романі та специфіку художньої інтерпретації поняття часу;
- проаналізувати постмодерністську концепцію історії у романі «Як зупинити час» Метта Хейга;
- дослідити функціонування шекспірівського субстрату у романі.

**Методи дослідження:** метод системного аналізу, описовий, соціокультурний.

**Практичне значення** магістерської роботи полягає у тому, що її матеріали можуть бути використанні студентами вищих навчальних закладів при підготовці до лекційних та семінарських занять з дисципліни «Історія зарубіжної літератури».

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше було проведене цілісне системне дослідження поетики Метта Хейга «Як зупинити час» в контексті літератури постмодернізму.

**Теоретичне значення** отриманих результатів визначається тим, що у даній роботі систематизується інформація щодо такої неоднозначної категорії як постмодернізм, його хронологічних меж та магістральних рис, що уможливило використання матеріалів у подальших теоретичних дослідженнях феномену постмодернізму.

**Практичне значення** роботи визначається тим, що її результати можуть бути використаними у подальших дослідженнях постмодернізму, при підготовці лекційних курсів з «Історії зарубіжної літератури».

Структура роботи зумовлена провідною метою і завданнями дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів,

висновків та списку використаних джерел, який налічує 70 позицій. Загальний обсяг 63 сторінки.

У вступі представлено загальну характеристику роботи, пояснюється вибір теми і актуальність дослідження, висвітлюються завдання та наводиться інформація щодо структури роботи.

У першому розділі подається огляд існуючих наукових розвідок, присвячених вивченню феномену постмодернізму, описуються дискусії щодо хронологічних меж явища та провідних рис.

Другий розділ присвячений аналізу своєрідності особливостей історіографічного метароману. Запропоновано огляд творчості Метта Хейга у контексті англійського постмодернізму.

У третьому розділі подається системне дослідження поетики роману Метта Хейга «Як зупинити час» в контексті літератури постмодернізму. У висновках подані узагальнені результати дослідження даної проблеми.

## РОЗДІЛ 1

### ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ НАПРЯМ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст. – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

#### 1.1 Передумови виникнення постмодернізму та історичної метапрози

Розуміння феномену постмодернізму передбачає з'ясування передумов його виникнення, а також розгляд специфіки соціальної свідомості, на ґрунті якої сформувалися основні засади постмодернізму. Друга половина ХХ ст. характеризується зміною культурної атмосфери, скепсисом та підозрою щодо усталених уявлень про світ, історію та місце й роль людини. Бурхливий розвиток науки і техніки, поява діджиталізації, кліматичні зрушення позначилися на всіх сферах мистецтва. За словами У. Еко 60-ті роки стали своєрідним «пробудженням від важкого сну з кривавими картинами й сценами численних убивств» [Еко 1989, с. 457].

Відбулася переоцінка цінностей, переосмислення реалій буття, історії, усталених канонів, естетичних пріоритетів тощо. Молодь всупереч вимогам суспільства і етичним нормам вдається до небезпечних експериментів з окультними практиками, наркотиками, алкоголем, поринаючи в транс. Вона, як наголошує відомий український культуролог Г. Меднікова, відкинула сексуальні заборони, реалізуючи ідеали безмежної свободи і прагнучи до необмеженого задоволення [Меднікова 2002, с. 13].

Пріоритети молодіжної субкультури 60-х рр. минулого століття стали домінуючими в індустрії розваг та знайшли широке розповсюдження через засоби масової інформації, мистецтво і культуру, мережу Інтернет. За влучним спостереженням Л. Михайлової та Я. Засурського, «правозахисний рух, рух за расове звільнення, фемінізм, сексуальна революція охопили всі

верстви західного суспільства. Західним світом заволоділа нова ідеологія – постмодернізм» [История зарубежной литературы XX века 2003, с. 15].

Урбанізація, темпи якої помітно і невпинно зростають, призвела до нівелювання ролі людини, яка відчуває себе «дуже незатишно у холодному Всесвіті» [Эко 1989, с. 455].

У сучасному соціумі помітно зросла загальна відчуженість, а дійсність, за словами А. Камю, поступово перетворилася «на механічний театр-маріонеток, де режисером виступила пані Машина» (цит. за: [Зверев 1992, с. 4]). В. Страда, відомий італійський філософ, вбачає причини появи постмодернізму в тому, що настає час виникнення глобальної культури, яку він називає постмодерною, і до складу якої вливаються «всі культури минулого і різні культури сьогодення». Це процес єдності в різноманітті породжує нову мультикультурну ментальність і етику [Страда 1999, с. 201].

Одним із засадничих світоглядних концептів постмодернізму, на думку української дослідниці Т. Гребенюк, є недовіра до істини [Гребенюк 2007, с. 7]. В природничих і точних науках кардинальне переосмислення категорії істини було спричинене появою ейнштейнівської теорії відносності, яка разом із досягненнями ядерної фізики та іншими глобальними відкриттями науки ХХ ст. породила невпевненість людини у власній інтелектуальній спроможності, у здатності адекватно розуміти світ.

В галузі історичної науки також намітилися кризові тенденції, які призвели до так званого «мікроісторичного демаршу», до якого долучилися К. Гінзбург, Ж. Ревель, Дж. Леві та ін. Принципова відмінність їхньої позиції полягала в тому, що вони відмовилися від влади глобальних історичних метанаративів, заснованих на історичних хроніках та працях, що писалися на догоду владі. Вони проголосили принцип написання історії «знизу», через вивчення повсякдення і життєвих історій пересічних людей. Такими, зокрема, стали книга «Влада в селі. Історія одного екзорциста з Пьемонту 16 століття» Дж. Леві, праця «Сир і хробаки» К. Гінзбурга, фундаментальна наукова розвідка «Метаісторія» Х. Вайта. Внаслідок цього відбулася

руйнація звичних уявлень про історію як «школу політики і школу моралі», а на зміну претензіям на пошук однієї істини прийшло визнання плюралістичності бачення історичних подій та їх актантів, потяг до суто постмодерністських міфологізацій, деконструкцій, альтернативних версій. Це, зрештою, і стало плідним ґрунтом для появи історіографічної металітератури.

Крилатою фразою у колах постмодерністів стала думка Ж. Бодрійяра про те, що реальність «агонізує» (цит. за [Лиотар 1994, с. 308]). Ця агонія дається взнаки у різних сферах, куди проникає постмодерний світогляд: «З'явившись насамперед як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на відображенні, але на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, комп'ютерними іграми, диснейвськими атракціонами. Ці принципи роботи з «іншою реальністю», тими знаками культури, котрі покрили світ панциром слів, поступово просочилися і в інші сфери, захопивши в свою орбіту літературу, музику, балет» [Маньковская 2000, с. 11]. Твори мистецтва унаочнюють дію постмодерністського принципу «подвійного кодування»: реципієнт може сприймати або тільки поверховий пласт змісту художнього твору, або ще й інші (приховані глибше) семантичні коди [Гребенюк 2007, с. 6].

Таким чином, правомірно стверджувати, що постмодернізм виникає внаслідок об'єктивних зрушень в житті Західної цивілізації (бурхливий розвиток науки і техніки, діджиталізація, глобалізація економіки, кліматичні зміни, глобальні катастрофи й епідемії, тероризм тощо) та цілої низки факторів, пов'язаних з людським мисленням і розвитком самої культури. Теоретичними підвалинами постмодернізму, за влучним визначенням Т. Гребенюк, правомірно вважати новітні культурологічні, літературознавчі, лінгвофілософські, історико-соціологічні студії з постструктуралізму, герменевтики тощо, головна спрямованість яких – перегляд сталих понять, законсервованих суджень, концепцій, тез, дефініцій [Гребенюк 2007, с. 17].

## 1.2 Дискусії довкола постмодернізму

Феномен постмодернізму, який продовжує свій розвиток і сьогодні, спричинюючи появу таких пост-явищ, як метамодернізм чи пост-пост-модернізм, все ще залишається одним із найбільш складних і неоднозначних. Більшість визначень постмодернізму, які представлені в сучасних словниках і довідниках, досить неточні або ж суперечливі. Як зазначає Ю. Райнеке, термін «постмодернізм» використовується для характеристики сучасної літературної і загальнокультурної ситуації, комплексу філософських, епістемологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень [Райнеке 2002, с. 12].

У зарубіжному і вітчизняному літературознавстві тривають дискусії про природу постмодернізму, його витoki та специфіку. Сьогодні, як вважає Т. Гребенюк, «найчастіше обговорюваними питаннями постмодерного дискурсу є, по-перше, питання правомірності / неправомірності виокремлення постмодернізму в самостійну естетичну систему; по-друге, питання хронологічних меж цього явища; по-третє, з'ясування стосунків між феноменами модернізму й постмодернізму; по-четверте, питання центральної, стрижневої риси постмодернізму» [Гребенюк 2007, с. 7]. Тож коротко зупинимося на основних полемічних аспектах.

Постмодернізм як естетичне явище, на думку більшості вчених, таки існує. Французький філософ Ж.-Ф. Ліотар, якого справедливо вважають одним із провідних теоретиків постмодернізму, стверджує: «Постмодернізм – це не кінець модернізму, але модернізм у стані зародження, і стан цей постійний. Постмодерн варто було б розуміти як парадокс попереднього майбутнього (*post-modo*)» [Ліотар 1994, с. 320].

Прикмети кризи, песимізму, занепаду вбачають у мистецтві і всій духовній атмосфері постмодернізму У. Еко, Р. Барт, Д. Затонський, Л. Андрєєв, Б. Бегун, Е. Кузьма. Як результат такого бачення

постмодерністського світовідчуття: «Світ постмодерністського мистецтва – світ «симуляторів», помилкової видимості» [Андреев 2001, с. 28]. Нерідко культура постмодернізму оцінюється як контр-продуктивна: так, приміром, відомий німецький філософ Т. Адорно характеризує її як культуру, що знижує дієздатність людини. І. Берлін – як викривлене дерево людства (цит. за: [Бегун 2000, с. 11]). За метафоричним виразом сучасного американського письменника Дж. Барта, постмодернізм – це художня практика, яка смокче соки з культури минулого, це – література виснаження (цит. за [Анастасьєв 1996, с. 4]). До певної міри суголосно звучить думка Іхаб Гассана. Цей відомий дослідник постмодернізму вважає, що література постмодернізму є антилітературою, оскільки перетворює бурлеск, гротеск, фантастику й інші літературні форми і жанри в антиформи, які несуть у собі заряд насильства, божевілля і апокаліптичності і перетворюють космос в хаос [Hassan 1987, с. 12].

Інші ж науковці, приміром Т. Денисова та Г. Сиваченко, більш оптимістичні у винесенні вердиктів. Так, зокрема, Т. Денисова вбачає продуктивність постмодерністської свідомості у тому що вона «постає антидогматичною, плюралістичною..., надає перевагу широкому спектру рівноправних рішень, пошуків варіантів» [Денисова 1995, с. 26]. Відомий український письменник-постмодерніст Юрій Андрухович вважає постмодернізм не просто естетичним явищем, а певним духовним станом: «Ми не можемо дефініювати того, всередині чого перебуваємо. Адже, на мій погляд, постмодернізм є не що інше, як певний стан, певна кондиція – передусім у культурі, хоч і не тільки в культурі» (цит за: [Лавринович 2001, с. 40]).

Надзвичайно цікаво і ґрунтовно дискусії з приводу сутності аналізованого поняття представлені в монографії А. Татаренко, яка наполягає на необхідності розмежування понять «постмодерн» і «постмодернізм». Під першим вона пропонує розуміти «епоху, період у розвитку культури, початок якого в літературі припадає на II половину XX століття і який триває і досі.

Натомість постмодернізмом вважатимемо літературну парадигму, яка позначила своєю домінацією перший етап у розвитку постмодерної культури і є його яскравим поетикальним вираженням» [Татаренко 2010, с. 35].

Питання хронологічних меж постмодерну як епохи в культурі й мистецтві вчені визначають по-різному. Тут можна виокремити дві протилежні тенденції: розмивання кордонів і пошук чітких координат. Перша тенденція представлена такими вченими, як У. Еко, Ю. Андрухович, Д. Затонський та ін. Відомий італійський вчений і письменник Умберто Еко зазначає: «постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а певний духовний стан... Мабуть, кожна епоха в свій час підходить до порогу кризи» [Еко 1989, с. 460]. Безперечно, погляди У. Еко, як одного із найавторитетніших теоретиків постмодернізму, мали великий вплив на інших дослідників.

Так, приміром, Д. Затонський у фундаментальній праці «Модернізм і постмодернізм» (2000 р.), доводить тезу про те, що постмодернізму притаманна певна циклічність, він виникає в різні періоди розвитку культури внаслідок своєї специфічної еkleктичності, синтезу традиційного і новаторського, а також кризовості відчуття, що характерно для будь-якої зміни епох [Затонский 2000, с. 116].

Друга тенденція є більш репрезентативною за кількістю прибічників, втім їхні погляди на стартову точку розвитку постмодерну різняться. За словами Т. Гребенюк, часом виникнення постмодернізму, вододілом найчастіше вважають час виходу в світ роману у Дж. Джойса «Поминки за Фіннеганом» (1939) та малої прози Х.-Л. Борхеса, а також теоретичної праці Н. Саррот «Тропізми» (1939) [Гребенюк 2007, с. 4].

Проте, чимало дослідників дотримуються іншої точки зору. Г. Давиденко, Г. Стрельчук, Н. Гричаник, приміром, вважають, що роком народження поняття «постмодернізм» є 1917 рік, коли вперше в книзі Р. Паннвіца «Криза європейської культури» з'явилося це поняття як сигнал того, що культура досягла певної чергової вершини [Давиденко, Стрельчук,



Гричаник 2007, с. 245]. У 1934 році цей термін використовується іспанським літературознавцем Ф. де Онізом, який розуміє постмодернізм як короткий епізод між двома модернізмами, перший з яких триває з 1896 по 1905, а другий – з 1914 до 1932 і лише з 1947 р. термін «постмодернізм» вживається в сучасному значенні [Давиденко, Стрельчук, Гричаник 2007, с. 245].

Український філософ М. Попович переконаний, що термін постмодерн був вперше вжитий 1980 року. Термін має американське походження, і спочатку означав ті явища в культурі, які можуть мати більш давнє походження. У визначеннях терміну «постмодерн» можна знайти такі речі, які дозволяють застосувати його принаймні до явищ, які ми називаємо модернізмом ХХ і навіть кінця ХІХ ст. Отже, це якийсь надзвичайно модерний модерн. Постмодерн і вся постмодерністська візія вбачається чимось таким, що протистоїть пов'язаному з класичним баченням світу. «Постмодернове гасло полягає в тому, що я не хочу, не змиряюся з цією реальністю. «Я не хочу, щоб так було, і все!» Оце, власне кажучи, те, що може об'єднувати дуже різні за своїм характером постмодернові течії» (цит. за [Пахаренко]).

Найбільш поширеною є сьогодні теза про те, що відлік постмодерності слід рахувати від кінця 1960-х років. І. Старовойт, приміром, наголошує, що «спершу префікс пост- дослідники прикладали лише до митців останнього тоді двадцятиліття (1950–1970) – порушників «рівноваги» модернізму, – але щоразу наполегливіше проштовхували сам термін до початку століття» [Старовойт 2001, с. 4].

Таким чином, на думку більшості науковців, час появи постмодернізму визначається тим моментом, коли модернізм вичерпує свій креативний потенціал.

Кореляція феноменів модернізму та постмодернізму, на думку більшості сучасних вчених, в сучасній науці залишається питанням відкритим. Очевидно, що постмодернізм оформився як наслідок певного розриву зі світоглядом та естетикою модернізму. Проте масштаби цього

розриву різними дослідниками оцінюються по-різному. Так, Г. Гофман, А. Горнунг та Р. Кунов вбачають наявність радикальної відмінності між цими двома явищами, яку можна виразити як протиставлення суб'єктивності та відсутності цієї суб'єктивності. С. Сулейман і Х. Летен, навпаки, висловлюють серйозні сумніви в наявності принципових відмінностей між двома аналізованими явищами [Гребенюк 2007, с. 7]. Авторитетний теоретик постмодернізму І. Гассан для унаочнення основних опозиційних концептів модернізму та постмодернізму запропонував таку таблицю [Hassan 1987, с. 11] (див. табл. 1.1):

Таблиця 1.1  
Модернізм та постмодернізм

Модернізм	Постмодернізм
Форма (закрита, зв'язуюча)	Антиформа (відкрита, роз'єднуюча)
Мета	Гра
Проект	Випадковість
Ієрархія	Анархія
Майстерність	Виснаження
Художній об'єкт (завершений твір)	Процес (перформанс, хепенінг)
Присутність	Відсутність
Текст	Словник
Дистанція	Співучасть
Селекція	Комбінація
Фалос	Андрогенус
Бог-Отець	Святий Дух
Корінь (глибина)	Кореневище (поверхня)

Український літературознавець В. Пахаренко розглядає постмодернізм як «світоглядно-естетичний напрям, що в останні десятиріччя приходить на зміну модернізму. Продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування суперсистем світоглядно-

філософських, економічних, політичних» [Пахаренко]. Л. Залеська-Онишкевич вбачає у постмодернізмі реакцію на попередній період модернізму: «Постмодернізм раніше дехто називав поставангардизмом; він не має точної періодизації, бо одні вважають, що він існував уже 1939 року, а інші – що аж 1950 року» [Залеська-Онишкевич].

Проблема співвідношення модернізму й постмодернізму найбільш вичерпно, як здається, висвітлена сучасним українським культурологом В. Мізяком: «Процеси, що характеризуються поняттям «постмодернізм», його представники та дослідники описують по-різному. Одні вважають їх продовженням і розвитком модернізму, і постмодерністські мистецтво й література пропонується сприймати за звичною історичною схемою продовження тенденцій модернізму на новому історичному етапі. У такому ракурсі постмодернізм – це те, що виникло після модернізму. Інші вбачають в культурі постмодернізму розрив із класичним модернізмом першої половини ХХ ст. Інші відшукують в минулому митців, чия творчість вже містить ідеї та принципи постмодернізму, таким чином пропонуючи переосмислити звичні варіанти сприйняття історії мистецтва та культури загалом» [Мізяк 2018, с. 163].

Щодо четвертої дискусійної траєкторії дискусій, а саме природи й ключових рис модернізму, то цій проблематиці присвячено наступний підрозділ нашої магістерської роботи.

### 1.3 Провідні риси поетики постмодернізму

Єдиного загальноприйнятого визначення постмодернізму на сьогодні не існує. Французький філософ Ж.-Ф. Ліотар у статті «Відповідь на запитання: що таке постмодернізм?» не дав докладного пояснення що саме є цим постмодернізмом, обмежуючись констатацією, чим він не є [Ліотар

1994, с. 327]. Визначення терміну постмодернізм та характеристика його ознак залишаються дискусійними питаннями новітньої гуманітаристики.

У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка, (2006), запропоноване таке визначення терміну «постмодернізм»: загальна назва окреслених останніми десятиліттями тенденцій у мистецтві, що виникла після модернізму та авангардизму [Літературознавчий словник-довідник 1997, с. 473]. В унісон звучить і думка Т. Гребенюк, яка вважає, що слово «постмодернізм» означає і загальні тенденції в сучасному мистецтві, і різноманітні школи і течії, які виникають на межі ХХ–ХХІ століть, і художній напрям (розвиток культури дає підстави стверджувати, що постмодернізму вже притаманні всі ознаки художнього напрямку) [Гребенюк 2007, с. 8]. Дослідниця цілком слушно наголошує, що поняття «постмодернізм» використовується і для характеристики світовідчуття кризової епохи, і в значенні особливого способу організації художньої реальності, яка може виявлятися в різні періоди розвитку культури [Гребенюк 2007, с. 9].

Щодо характерних рис постмодернізму, то тут також існує досить широке розмаїття поглядів. Так, А. Вайлд головною рисою називає специфічну форму «коригуючої іронії», Д. Лодж – читацьку невпевненість у ході подальшого розвитку подій. Часто провідними рисами стилю постмодернізму називають цитатність і відсутність довіри до істини (цит за: [Гребенюк 2007, с. 7]). Ч. Вінвіст та В. Тейлор, автори фундаментальної праці «Енциклопедія постмодернізму» (2003), пропонують такий перелік рис постмодернізму:

- культ незалежної особистості;
- потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого;
- прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій;
- бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу;

- використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя;
- зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у стиль художній нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий тощо);
- сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох;
- запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях;
- іронічність та пародійність [Енциклопедія постмодернізму 2003, с. 347].

I. Гассан пропонує таку сукупність характеристик постмодернізму: іманентність та невизначеність; фрагментарність; деканонізація культури, демістифікація знання, демонстрування мови; непрезентабельність реальної дійсності; невизначена, багатозначна іронія; деформація жанрів культури, яка викликає двозначність та «вигаданий» дискурс; карнавалізація з комічним пафосом [Hassan 1987, с. 16].

Д. Затонський визначає такі ознаки постмодернізму:

- пріоритет етимології над історичним змістом, торжество принципу: історія – це лише текст;
- стирання граней між реально існуючою картиною життя і віртуальної реальності;
- зрівняння високого і низького, потворного і прекрасного, нехай навіть шляхом пародіювання і повалення ідеалів;
- інтертекстуальність: побудова тексту за допомогою явних і прихованих цитат і ремінісценцій до творів світової літератури;
- запозичення героїв і художніх образів із творів світової літератури;

- гіпертекстуальність;
- неприйняття ідейного пафосу і зведення на його місце самодостатнього ігрового елемента;
- одночасне існування в декількох площинах, відсутність єдиної точки зору в силу роздвоєності свідомості;
- іронія як засіб нонконформізму [Затонский 1996, с. 12].

Постмодерністська поетика є полівалентною, про що свідчать такі її усталені метафоричні характеристики, як «дисгармонійна гармонія», «асиметрична симетрія», «інтертекстуальність», «поетика дуалізму» тощо [Гребенюк 2007, с. 15].

Отже, як бачимо, вчені по-різному трактують магістральні риси доби, втім більшість дослідників до основних категорій постмодернізму зараховують такі категорії: гра, симулякр, цитатність, подвійне кодування, інтертекстуальність, хронотоп, ризома, колаж, бриколаж, метанаратив, пастіш. Однією з найбільш яскравих і багатоаспектних характеристик постмодернізму є гра – різновид непродуктивної людської діяльності, суть якої полягає не в результаті, а в самому процесі [Енциклопедія постмодернізму 2003, с. 17].

В естетиці постмодернізму в цілому, і у творах М. Хейга зокрема, гра є одним із найпоширеніших художніх прийомів. Вона завжди руйнує традиційні уявлення про структуру художнього твору і натомість пропонує структуру нового типу – так званий «відкритий твір», події якого можуть «розгортатися в полі можливостей, створюючи амбівалентні ситуації, відкриті для вибору» [Еко 1989, с. 453].

Наступною рисою постмодернізму є бриколаж – майстрування міфологічної думки. Цей термін був запроваджений французьким етнологом-структуралістом К. Леві-Строссом для того, аби провести відмінності між неолітичним та галілеєвським світобаченням; тобто бриколаж протистоїть «інженерії», діючи за допомогою знаків, а не понять [Енциклопедія постмодернізму 2003, с. 27].

Наступною важливою рисою постмодернізму є симулякр. Концепція симулякру була обґрунтована Ж. Бодіаром, а термін вперше застосував П. Клосовський. Т. Гребенюк дає таке визначення симулякра (від латинського – подібність зображення, видимість) – образ відсутньої дійсності, правдоподібна подібність, позбавлена оригіналу, поверховий гіперреальний об'єкт, за яким не криється реальність [Гребенюк 2007, с. 8]. Прикладами симулякру є фотографія та цифрова фотографія, малюнок на піску, скульптура тощо. Термін виходить із поняття симулякрум, що ще у вченні Платона позначало «копію копії» [История зарубежной литературы XX века 2003, с. 432].

Наступне ключове поняття постмодерністської естетики – «колаж» – ввели в обіг дадаїсти. Колаж (від французького collage – наклеювання) – прийом, запроваджений у малярстві за часів кубізму, закріплений та урізноманітнений дадаїстами, за яким на певну основу наклеювалися всілякі матеріали, відмінні за кольором та фактурою (П. Пікассо, Ж. Врак, К. Швіггерс та ін.). Техніка колажу поширювалась і в поезії, зокрема у таких авангардистів, як Г. Аполлінер, Б. Сандрар та ін., які вводили у віршований текст уривки фраз, почутих на вулиці, фрагменти газетних статей, реклами тощо [Енциклопедія постмодернізму 2003, с. 235].

Однією з ключових рис естетики постмодернізму є інтертекстуальність. У літературі 2-ї половини XX ст. вона набуває особливого звучання, оскільки активною практикою митців стає послуговування сюжетами, мотивами, образами літературної спадщини минулих віків для написання власних творів. Одним із найбільш точних визначень інтертекстуальності є запропоноване І. Ільїним: «інтертекстуальність – одна з рис поетики постмодернізму, яка передбачає використання у творі інших текстів або посилення на них з метою створення власного. Чужі тексти можуть комбінуватися, деформуватися, іронічно обігруватися відповідно до авторського задуму» [Ильин 1996, с. 220].

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теорією «смерті

суб'єкта» (М. Фуко) або «смерті автора» (Р. Барт), внаслідок чого автор, текст і читач перетворюються в єдине цитатне поле. Теоретики інтертексту, такі як І. Ільїн, доводять, що світ – це великий текст, у якому все колись вже було сказане, а нове утворюється завдяки змішуванню одних і тих же елементів [Ильин 1996, с. 216]. Відомий французький теоретик Р. Барт вважав, що із позиції інтертекстуальності кожний текст «підлягає дослідженню не як завершений, замкнений продукт, а як виробництво, підключене до інших текстів, інших кодів» [Барт 1989, с. 424]. Інтертекстуальність, вважає У. Еко, присутня у кожному тексті, її відлуння буде почуте в процесі роботи над твором, бо «матеріал проявить свої природні властивості, але одночасно і нагадає про культуру, яка його сформувала» [Эко 1989, с. 432].

Проявом інтертекстуальності є і цитатність. За визначенням Т. Гребенюк, цитатність (від латинського – наводжу, проголошую) – дослівно наведений у творі фрагмент «чужого» тексту. Це є повідомлення, яке несе в собі подвійний код, виступаючи одночасно елементом і вихідного, і нового текстів [Гребенюк 2007, с. 7]. Цитати часто виступають у постмодерністських творах як різновид ремінісценції.

Характеризуючи жанрову палітру постмодернізму, О. Ніколенко зауважує, що постмодернізм розвивається у жанрах фантастичної притчі, роману-сповіді, антиутопії, оповідання, міфологічної повісті, соціально-філософського і соціально-психологічного роману та ін. Жанрові форми можуть поєднуватись, відкриваючи нові художні структури [Николенко 1996, с. 15]. Знайомство з творами ХХ–ХХІ століть дозволяє запропонувати таку жанрову класифікацію:

- наукова фантастика: Дж. Апдайк, К.-А. Портер, Дж.-Р. Толк'єн, Р. Шеклі, Р. Бредбері, С. Лем, А. і Б. Стругацькі, М. Хейг та інші;
- «новий роман» («антироман»): Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та інші;
- «театр абсурду»: С. Беккет, Е. Йонеско, Е. Олбі, М. Фріш,



С. Мрожек, Г. Грасс, Дж. Релбер, А. Копіт та інші;

– «магічний реалізм»: А. Карпент'єр, Ж. Амаду, Г. Гарсія Маркес, М. Варгас Льоса, М. Астуріас та інші.

– історіографічна метапроза: П. Акройд, А. Байєтт, Дж. Барнс, Дж. Вінтерсон, Дж. Фаулз, М. Хейг та інші.

Історіографічна метапроза, яскравим представником якої є досліджуваний у цій магістерській роботі Метт Хейг, – закономірний наслідок притаманного постмодернізму повернення до історії, яке передбачає гру з минулим, інтертекстуальний зв'язок з класичними творами, магічний реалізм, міфологізацію тощо.

Термін «історіографічна металітература» вперше був вжитий Л. Гатчен у праці «Поетика постмодернізму». Дослідниця вважає, що він точно відбиває саму природу цього явища, в надрах якого відбувається взаємопроникнення теоретичного самопізнання історії, властиве історіографії, та літературна саморефлексія, притаманна металітературі. Це призводить до перерозгляду й переопрацюванню бачення минулого, концептів історії та її відомих фігур [Hutcheon 1988, с. 5, 13].

Для таких творів характерна апеляція до різних сфер знання (історії, соціології, релігії, культури, медицини, кримінальних звітів, картографії, астрології, окультних практик), інформація з яких формує інтертекстуальне тло і допомагає поставити під сумнів усталені уявлення про певну історичну добу, подію, персону.

Особливої популярності явище історіографічної металітератури набуло у Великій Британії, про що свідчить творчість Дж. Фаулза («Жінка французького лейтенанта», «Регтайм» та ін.), А. Байєтт («Одержимість», «Ангели та комахи» та ін.), П. Акройда («Будинок доктора Ді», «Заповіт Оскара Вайльда» та ін.), Р. Трімейн («Музика й тиша» та ін.), М. Хейга («Як зупинити час» та ін.). На думку Н. Сизоненко, це не було випадковим, адже «саме там, в минулому автори і читачі намагаються знайти відповіді, чому могутня імперія ... перетворилася лише на острів у географічному сенсі.

Протягом багатьох століть віра британців у свою «наддержаву» була непохитною... Тому коли імперія розвалилася, це спричинило крах не тільки в політичному, але і в духовному сенсі – крах імперської ментальності» [Сизоненко 2008б, с. 32]. До причин популярності історіографічної металітератури належать також страх людини перед майбутнім, виклики глобалізації й технічного прогресу, діджиталізація, яка загрожує самій манері літературного письма.

Підсумовуючи аналітичний досвід таких вчених, як Л. Гатчен [Hutcheon 1984], Л. Госман [Gossman 1900], С. Неш [Nash 1987], С. Ментон [Menton 1993], Н. Висоцька [Висоцька 2005, с. 18-38], Е. Весселінг [Wesseling 1997, с. 203-211], Н. Сизоненко [Сизоненко 2008а, с. 91-97] та ін., до ознак постмодерністської історіографічної металітератури правомірно віднести:

- синтезування літератури та історії, розмивання кордонів між ними (Л. Гатчен);
- інтертекстуальність, бриколлаж, пастиш (Л. Гатчен, Н. Висоцька, Н. Сизоненко);
- сумніви в вірогідності усталених історичних уявлень та відображення історії в літературі (Л. Гатчен, Н. Сизоненко);
- постмодерну гру і метафікціональність (Л. Гатчен, С. Ментон);
- синтез історичного та фантастичного (С. Неш, Н. Сизоненко).

Таким чином, проаналізовані теоретичні джерела дають підстави говорити про те, що в епоху постмодернізму на зміну одній загальноприйнятій істині приходять плюралізм думок і трактовок, а потреба людини в певній опорі зумовлює особливий інтерес до минулого, з його усталеними нормами, спокоєм, врівноваженістю повсякденного буття. Все це стимулює інтерес як авторів, так і читачів до такого специфічного явища як постмодерністська історіографічна металітература, одним із репрезентів якої є Метт Хейг. Огляду й критичній рецепції його творчості й присвячено наступний розділ магістерської роботи.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРЧИСТЬ МЕТА ХЕЙГА В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

#### 2.1. Специфіка постмодернізму в Англії

У світовій культурі наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. відбуваються істотні зміни, пов'язані зі впливом ідей постмодернізму. Не стала винятком і Великобританія, в літературі якої сформувалася ціла плеяда митців, у творчості яких дослідники вбачають риси поетики постмодернізму. Найвідоміші серед них – Дж. Барнс, К. Ішігуро, Г. Свіфт, А. Байєтт, П. Баркер та М. Хейг. Серед факторів, які сформували специфічну естетику та проблематику сучасних англійських літературних творів, слід згадати соціальні наслідки політики Маргарет Тетчер, мультикультурну свідомість британців, нескінченні пошуки національної ідентичності, що стимулюють підвищений інтерес до історії.

Англійські письменники не бажають приймати ні «смерть роману», ні «смерть автора». Вони доволі успішно переосмислюють традиційні для національної культурної традиції категорії, а саме: історія, час, англійськість, острівна ментальність тощо. Залишаючись «дітьми постмодерністської півночі», вони створюють уявні світи з надією на розуміння свого місця в реальності, своєї долі у надтріснутому, еретичному, плюралістичному світі [Ліотар 1998, с. 12].

Англійський постмодерністський роман 1980–1990-х, як наголошує дослідниця О. Джумайло, успішно експлуатує набір ігрових стратегій, однак ані філософські, ані формальні забави постмодернізму не стали для британців самодостатніми. Гра заради самої гри, тотальна іронія в епоху втрати «великих наративів» лише загострюють увагу на «маленьких» [Джумайло

2007, с. 12]. Відгомони болісних пошуків того, як сповідуватися по-новому, на думку С. Сонтаг, пронизливо звучать зі сторінок англійських романів Грема Свіфта, Салмана Рушді, Мартіна Еміса, Іена Мак'юена, Пітера Акройда, Кадзуо Ісігуро, Джуліана Барнса, Дональда М. Томаса, Ентоні Байетт, Анджели Картер, Жанетт Вінтерсон та багатьох інших письменників «сумної і переляканої епохи» (цит. за: [Габор]).

За висновками дослідниці О. Толстих, однією зі специфічних рис англійського постмодерністської літератури є активний діалог з культурними здобутками попередніх епох, зокрема з вікторіанською культурою та літературою [Толстих 2008, с. 3]. Більшість представників сучасного англійського соціуму дещо ідеалізують «вікторіанські часи», коли їх держава була наймогутнішою в світі і всі інші нації поважали технічні та культурні здобутки Великобританії. Отже, зазначає О. Толстих, не дивно, що вікторіанська література стала великим прецедентним текстом для творчості сучасних письменників [Толстих 2008, с. 3]. Таке щире захоплення суто англійськими темами, мотивами, образами та вікторіанською літературою як невичерпним джерелом англійськості можна простежити у творах П. Акройда, А. Байетт, Д. Лоджа, Г. Свіфта, С. Вотерса, для яких вікторіанський роман постає як своєрідна понадтекстова єдність, і постмодерні твори лише реконструюють вікторіанські мотиви, сюжети культури й літератури, згадують у творах реалії часу, історичні постаті, та й взагалі, орієнтовані на Англію XIX століття [Толстих 2008, с. 4].

Відомий сучасний науковець Малькольм Бредбері в своєму дослідженні «Сучасний британський роман» (1994) вказує на стильову і жанрову багатоголосність, інтертекстуальну гру з культурними кодами в англійському романі як на частину «протоколу», запозиченого у американських постмодерністів [Bradbury 1994, с. 15]. Він наголошує, що література постулює свій фіктивний статус, автори вторгаються в складені ними ж історії, художня реальність змикається з фактами реального життя, старі байки зустрічаються з новими, а «висока література» – з

розповсюдженими серед широкої публіки поп-стилями [Bradbury 1994, с. 20]. Так, здається, що це і багато іншого, що назване Девідом Лоджем «літературою на роздоріжжі» (*crossover literature*), прийшло надовго. Проте М. Бредбері постійно підкреслює, що «постмодерністські штучки і переконання у тому, що тепер вони пишуть у постгуманістичні часи, стали загальним місцем серед серйозних молодих авторів» [Bradbury 1994, с. 21].

Домінік Хід – автор фундаментальної монографії «Кембриджський вступ у сучасну британську літературу, 1950-2000» (2002), вказує на «певний вплив» деяких атрибутів постмодернізму на творчість таких письменників, як Акройд, Рушді, Мартін Еміс і Картер, та виявляє присутність морального та емоційного начал у їхній творчості. Дослідник стверджує: «роман, яким його створюють вищезгадані автори, відновлює контакт із реалізмом, стаючи своєрідним містком, який дозволяє читачеві пов'язати текст і реальність. Якщо ми говоримо про постмодернізм, заснований на трансформації реалізму, а не на його відкиданні, якщо цей постмодернізм здатний викликати емоційний відгук, незважаючи на фокуси саморефлексії, тоді в Британії ми маємо справу з ним (...) Ігровий постмодернізм виявився незатребуваним в британській художній культурі» [Head 2002, с. 23].

Вельми слушним є зауваження О. Джумайло, що інтелектуально-філософська перспектива в осмисленні британського постмодерністського роману, запропонована Л. Гатчен, усе частіше поступається місцем роздумам про «постмодерністський реалізм», «британський магічний реалізм», постмодерністський роман із міфопоетичними елементами тощо [Джумайло]. Тобто, йдеться про цілісний досвід людського буття. Умберто Еко згадував про циклічність розвитку культури, тож ми бачимо, як починає здійснюватися значимий постмодерністський поворот до життєвого досвіду в англійській літературі.

Важливу роль в англійському постмодерністському романі, як і в культурі постмодернізму в цілому, відіграє інтертекстуальність, вивченню якої велику увагу приділено в працях таких дослідників, як І. Арнольд

[Арнольд 1995; Арнольд 1999], М. Бахтін [Бахтин 1996, с. 159–206], А. Гусєва [Гусєва 2009], Ю. Кристева [Кристева 2003], Н. Кузьміна [Кузьмина 2007; Кузьмина 2001, с. 67–78], Н. Олизько [Олизько 2009], Н. Пьєге-Гро [Пьєге-Гро 2008], О. Снігірьов [Снигирев 2000], Н. Солуянова [Солуянова 2013], Н. Фатєєва [Фатеева 2000], В. Ірвін [Irwin 2001, с. 287–297], Дж. Фаррел [Farrell 2005, с. 98–111], А. Хансен-Льове [Hansen-Löve 1983, с. 291–360], А. Паско [Pasco 2002], М. Пфістер [Pflister 1991, с. 207–223], Г. Плетт [Plett 1991, с. 3–29]. Дж. Селл [Sell 2004, с. 73–86] та ін.

Більшість теоретиків інтертекстуальності спираються на положення праць філософа і літературознавця М. Бахтіна, який вважав, що будь-яке висловлювання зазнає впливу соціального контексту і несе у собі так зване «чуже слово». Він наголошував, що будь-який предмет мовлення у кожному конкретному висловлюванні використовується не вперше, а вже раніше ставав предметом мовлення іншого мовця. Таким чином діалогізм є основою будь-якого висловлювання [Бахтин 1996, с. 198].

Ю. Кристева, розвинувши ідеї М. Бахтіна, акцентувала увагу на тому, що для виникнення інтертекстуальності важливе значення має процес письма-читання, тобто долучення автора до історії, яка, в свою чергу, розглядається як текст [Кристева 2003, с. 103]. Більш того, сама культура, свідомість людини, життя соціуму, почали сприйматись як текст, який може бути прочитаним і переписаним у ході письма-читання. Інтертекст, за визначенням А. Волкова, представляє собою не зібрання прямих цитат, а сукупність усіх можливих культурних дискурсів [Лексикон загального і порівняльного літературознавства 2001, с. 233].

Натомість Ролан Барт вбачає у будь-якому тексті нескінченну перспективу цитацій, де інші тексти попередньої та оточуючої культури залишили свій слід на різних рівнях: «У текст проникають та піддаються у ньому перерозподілу уламки усіх можливих кодів, різноманітні висловлювання, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо. Інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких встановити вдається

нечасто, неусвідомлених або автоматичних цитат без лапок» (цит. за: [Солуянова 2013, с. 8]).

Сучасний фахівець із семіотики Р. Лахманн пропонує розглядати інтертекстуальність як взаємодію між текстами, що маркується за допомогою особливих формальних засобів [Lachmann 1990, с. 15], а російська дослідниця І. Арнольд дає таку дефініцію інтертекстуальності «Включення у текст або цілих інших текстів, або їх фрагментів у вигляді цитат, ремінісценцій та алюзій» [Арнольд 1999, с. 351]. Ж. Женетт відзначає, що інтертекстуальність, як правило, виявляється у цитуванні, позначеному лапками та з можливою вказівкою на джерело, у формі плагіату, тобто неявного, але дослівного запозичення, або як алюзивна модифікація стороннього висловлювання [Женетт 1989, с. 193].

Прикметно, що у творах англійських постмодерністів найчастіше інтертекстуальність укорінена у власній національній літературній традиції, і пріоритетне місце тут посідають тексти Вільяма Шекспіра. Англійські постмодерністські романи є напрочуд специфічними та складними для розуміння без знання особливостей англійської літератури та ментальності англійців. У багатьох романах досить чітко простежується любов до всього свого істинно англійського та національного. І з особливою рельєфністю це відчувається у творчості сучасного літератора Метта Хейга.

## 2.2 Творчі здобутки Метта Хейга.

Англійський письменник Метт Хейг, творчість якого включає як літературу для дорослих, так і дитячі романи, відомий сьогодні далеко за межами Туманного Альбіону. Він був удостоєний кількох престижних літературних нагород, серед яких *The Radleys* та дитяча книжкова премія Nestle (2007). Його визнано переможцем у номінації «Книжка, від якої

неможливо відірватися» (2008), а газета «Гардіан» влучно назвала його «класиком нового покоління». Аргументом на користь цього твердження є той факт, що твори письменника перекладено 25 мовами світу, в тому числі й українською.

Майбутній письменник народився у 1975 році у Шеффілді, його дитинство пройшло у мальовничому куточку Британії – графстві Ноттінгемшир, де все дихає історією, де ще живуть у народній пам'яті легенди про Робін Гуда і спомини про Середньовіччя. Можливо саме цим і пояснюється особливий інтерес Метта Хейга до національної історії, який виявився суголосним духові часу.

Після навчання в університетах Галла і Лідса, Метт Хейг багато подорожував, працював у нічному клубі в Іспанії, створив власну інтернет-маркетингову компанію, і зрештою обрав письменницьку кар'єру як основну справу свого життя.

Його перший роман *The Last Family in England* вийшов друком у 2005 році і відразу ж завоював велику популярність у читацького загалу. В цьому творі письменник цікавим чином «переповідає» перший акт історичної хроніки Вільяма Шекспіра «Генріх IV», але всі дійові особи твору – не знатні персони англійської історії, а собаки. Як слушно зазначає Д. Лазаренко, «Намагаючись представити у своїх творах свіжий погляд на одвічні проблеми, Хейг обирає доволі незвичних, а разом з тим нібито добре знайомих нараторів, причому у двох із п'яти романів відчувається алюзивний зв'язок з творчістю Шекспіра. Так, в першому романі М. Хейга «Остання родина в Англії» (2005), який став у Великій Британії справжнім бестселером, оповідачем обрано домашнього улюбленця лабрадора, на прізвисько «Принц», що розривається між почуттям обов'язку до свого хазяїна та симпатією до спанієля Фальстафа» [Лазаренко 2013, с. 220].

З Шекспіровим доробком пов'язаний і наступний твір Метта Хейга – роман *Dead Fathers Club* [Haig 2007], що просякнутий гамлетівською інтертекстуальністю. Основна мета автора – «не інтерпретація Шекспірового



тексту (хоча вона присутня, а інколи навіть яскраво виражена у тексті), а дослідження сучасної йому дійсності, зокрема проблеми родинних стосунків через залучення до цього процесу окремих елементів гамлетівського компендіуму» [Лазаренко 2013, с. 225]. У цьому романі про власне бачення родинної трагедії розповідає Філіп Нобл – одинадцятирічний підліток, який прагне помститися рідному дядькові, за те, що той є гіпотетичним винуватцем смерті батька і має любовні стосунки з його матір'ю. Для Філіпа дядько Алан – ворог, у вчинках якого хлопчик відшукує потаємні, приховані наміри, хоча зрештою з'ясовується, що всі підозри були абсолютно безпідставні.

Автор майже повністю зберігає сюжетну канву «Гамлета» і виводить на сцену персонажів, які мають аналоги в тексті Шекспірової трагедії [Haig 2007]. Так, син Брайана Ноубла прагне помститися дядькові Алану, який, на його думку, вбив свого брата, щоб стати власником пабу «Замок і сокіл» та посісти батькове місце у родині. Хлопчик підозрює, що автомобільна аварія, в якій загинув Брайан Ноубл, не була випадковою, а поява Привида, який закликає до помсти, лише підтверджує його здогади. Є у творі й аналоги Розенкранца та Гільденстерна – Рос і Гаррі, друзі Філіпа, і дівчина Леа, в яку він закоханий. Наявні тут і двійники Полонія (містер Фейрв'ю) та Лаерта (Дейн). Мати хлопчика – Керол Ноубл – виконує у романі ті ж самі функції, що й Гертруда у трагедії Великого Барда.

Деякі епізоди роману теакож мають свої відповідники у Шекспіровому творі. Так, приміром, Філіп пропонує дядькові й матері переглянути фільм (аналог «мишоловки»), а почуття Філіпа до Леї є своєрідною, хоча й суттєво видозміненою копією складних стосунків Гамлета й Офелії. Втім, елементи «Гамлета» використовуються Хейгом не стільки для прояснення затемненості Шекспірової п'єси, скільки для того, щоб показати читачеві ті проблеми, ситуації, колізії, що хвилюють сучасних читачів.

У романі «Клуб померлих батьків» відчувається, наскільки глибоко розуміється Метт Хейг на дитячій психології, тож цілком природно, що після

великого успіху цього роману автор розпочинає писати для дітей. Результатом цього творчого задуму став цикл романів про Семюеля Блінка. Так, у першому з творів циклу – романі «Семюель Блінк і заборонений ліс» – діють найдивовижніші міфопоетичні персонажі середньовічного фольклору: Троллі, відьми, Піксі, вурдалаки тощо. Головний герой – маленький хлопчик Семюель Блінк відважно протистоїть химерним потворам, які мешкають у зачарованому лісі. Герой наважується потрапити до цього забороненого простору, щоб врятувати свою сестру.

Успіх цієї книжки, яку було навіть номіновано на нагороду Карнегі, спонукав автора написати її продовження. У 2009 році вийшов друком роман під назвою «Семюель Блінк і троль-утікач», в якому йдеться про пригоди вже відомого читачам героя, що повернувся додому із дивосвіту таємничого лісу. За ним ув'язався троль-втікач, для якого Семюель став взірцем, вартим наслідування. Оскільки троль копіює хлопчика в усьому, то нерідко це виглядає дуже кумедно. Пригоди цих двох забавних персонажів досить захопливі й сповнені доброго гумору.

До «дитячої бібліотеки» Метта Хейга відносять також роман «Бути котом», де йдеться про мрію хлопчика, що здійснилася, та про його дивне перетворення на kota, а також твори, що пов'язані з Різдом. Серед них – «Хлопчик на ймення Різдо», «Дівчинка, яка спасла Різдо» та «Різдо і я». У кожному з романів різдвяного циклу присутнє казкове начало, а атмосфера таємниць і пошуків-квестів здатна утримувати дитячу увагу годинами.

У творчому доробку Метта Хейга є місце і для детективного жанру. Так, зокрема, у романі «Сімейство Редлі» йдеться про події, пов'язані з вампірами, вбивствами і розслідуваннями. Серед найновітніших творів письменника – захоплюючі романи «Правдива Піксі», «Власність Містера Кейва» та «Як зупинити час».

У більшості творів цього автора відчувається органічний зв'язок з англійською національною культурною традицією, який реалізується на різних рівнях поетики творів. Це й специфічний вибір героїв, де поряд із

людьми діють персонажі середньовічного фольклору, і локації, серед яких Туманний Альбїон посїдає особливе місце. Це й численнї алюзїї та ремїнісценцїї з англїйського фольклору, дитячої поезїї та творчостї національних генїїв, зокрема Шекспїра.

Особливо рельєфно риси, що притаманнї англїйському постмодернїзму, а саме: підвищений інтерес до історїї й спроба її ревізїї, акцент на англїйськостї та ролї англїйської культури в розвитку цивїлізацїї, органїчний зв'язок із творчїстю генїальних британських митцїв – проступають у романї «Як зупинити час», що детально аналізується в наступному роздїлі цїєї магістерської роботи.

## РОЗДІЛ 3

### РОМАН «ЯК ЗУПИНИТИ ЧАС» МЕТА ХЕЙГА ЯК ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИКИ АНГЛІЙСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

#### 3.1 Категорія часу як ключовий поетологічний чинник роману

В літературному процесі Англії ХХІ століття інтерес до історичних наративів став прикметною рисою. Тож не дивно, що популярний романіст Метт Хейг навіть на рівні назви свого твору фіксує, що йтиметься про категорію, яка сьогодні хвилює багатьох читачів – категорію часу. Про час неодноразово розмірковуюватимуть герої його твору, він стане одним із героїв твору, адже на сторінках роману йтиметься про історію, змальована за принципом стоп-кадру. В кадр потрапляє певний відрізок життя протагоніста, що змальовується з ретельністю історика, антиквара, прискіпливого спостерігача. Саме тому, на нашу думку, Метт Хейг і обрав таку назву для свого роману.

Про час автор згадує неодноразово. Час як філософська категорія стає об'єктом рефлексій багатьох персонажів. Але він фігурує в романі не тільки як ключовий філософський концепт, але і як принцип структурно-композиційної організації твору. Роман складається з п'яти графічно виокремлених частин, кожна з яких розбита на окремі розділи, назви яких слугують хронотопічними маркерами. Так приміром, Частина перша, що має назву «Життя серед поденьок», включає маленьку передмову і чотирнадцять коротких розділів, кожний із яких вже своїм заголовком чітко вказує на час і місце описуваних подій. Тут, по суті, перемижуються актуальний час наратора – героя, від імені якого ведеться розповідь («Шрі-Ланка, три тижні тому», «Лос-Анджелес, два тижні тому», «Лондон, сьогодні»), і далекого минулого («Лондон, 1623 рік», «Лондон, 1860 рік», «Лондон та Сент-Олбанс,

1860-1891 роки», «Саффолк, Англія, 1599 рік» та ін.). Таке графічно-вербальне оформлення тексту вже при побіжному погляді відсилає читача до історіографічних романів, адже подібна техніка властива більшості з них.

Сюжетика твору Метта Хейга вибудовується навколо концепту часу. Фабула роману відображає дивну історію життя головного героя, справжнє ім'я якого Етьєн Томас Амброаз Крістоф Азар. Він народився у знатній аристократичній французькій родині третього березня 1581 року, але через релігійні переконання родина (мати та підліток Етьєн) змушені були після трагічної загибелі батька залишити батьківщину й оселитися в Англії, змінивши імена. Через декілька років життя у провінційному Саффолку, мати героя помітила, що її син не старіє, тобто у вісімнадцять років виглядає, як тринадцятилітній підліток. Тільки-но ця дивна риса стає помітною для оточуючих, на родину чекає страшне нещастя – звинувачення у відмацтві. Після трагічної смерті матері, Етьєн, якого тепер звати Томом Смітом, залишає домівку і вирушає у мандри, розуміючи, що ніде він не може затримуватися надовго, адже оточуючі можуть помітити, що він не старіє.

Життя персонажа, для якого біологічний час тече не так, як для людства в цілому, дивні і трагічні перипетії його особистого життя, яке показане на тлі «великої історії», якраз і становить основну тему роману. Герой діє в ньому під різними іменами, зустрічається з багатьма відомими історичними особами, потрапляє в різні халепи та стає свідком важливих подій. Але при цьому він ніколи не втрачає своєї ідентичності, завжди залишаючись Іншим серед людей.

Про його дивовижну природу, про його інакшість читач дізнається вже з перших сторінок роману: «Я старий. Я древній. Як дерево венус чи як картина епохи Ренесансу..., у мене швидше не хвороба, а особливий стан. Рідкісний, але не унікальний. І знають про нього лише ті, хто сам від цього страждає. Ви не знайдете жодної згадки про мій стан у медичних журналах, У нього немає офіційної назви» [Хейг 2018, с. 11]. Весь світ в романі поділяється на людей звичайних, які тут отримують назву «поденьки», бо їх

вік короткий, у порівнянні з тими, хто називає себе «альбами», оскільки дуже повільно старіє, а отже й живе набагато довше, ніж звичайні люди – по декілька століть.

Походження дивної назви розтлумачується самим протагоністом твору наступним чином: «Над назвою недовго думали. Колись альбатроси вважалися неймовірно довговічними птахами, а насправді ж їх вік рідко перевищує шістдесят років. ... Але ми все одно називалися альбатросами, скорочено альбами, А всіх інших людей ми називали поденьками, – як тих мушок, що живуть лише один день (а деякі підвиди – лише п'ять хвилин)» [Хейг 2018, с. 17].

Згідно з правилами, яких мав дотримуватися кожен член організації «Альбатрос», необхідно було змінювати особистість раз на вісім років і категорично заборонялося закохуватися й створювати родину. Термін був визначений тим, що за вісім років відсутність «старіння» альб стає помітною для оточуючих. Такий спосіб життя альби змушені вести, щоб звичайні люди не дізналися про їхнє існування і не перетворили його на пекло. Якщо в давні часи людину, яка не старіє, могли звинуватити у відьмацтві, то в часи науково-технічного прогресу їй загрожувала небезпека перетворення на піддослідного кролика, адже у гонитві за вічною молодістю людство, на думку альб, не зупиниться ні перед чим.

Засновник організації Гендріх так характеризує ставлення вчених до альб: «Насправді в наші часи небезпека більша, ніж будь коли. Наука і медицина стрімко йдуть уперед, і їх відкриття нас не тішать. ... Можу вас запевнити, що суди над відьмами нікуди не ділися. Просто називаються тепер інакше. Ми їхні лабораторні миші. ... Як люди ми їх мало цікавимо. Вони взагалі не вважають нас людьми. Вони упіймали двох із нас та катували в лабораторіях. Наче морських свинок» [Хейг 2018, с. 95–96].

А заборона на кохання пояснювалася Гендріхом так: «Любити можна їжу, музику, вино та сонячні ранки в жовтні. Можна любити водоспади та запах старих книжок. Але любити людей не можна. Чуєш? Не прив'язуйся до

людей. Намагайся відчувати якомога менше емоцій до тих, хто з'являється у твоєму житті. Інакше втрачатимеш здоровий глузд...» [Хейг 2018, с. 103]. Втім, саме з коханням пов'язані всі найскладніші перипетії дивовижної долі Етьєна, адже закохавшись у справжній молодості в Роуз, він протягом кількох століть буде дотримуватися обіцянки, яку дасть коханій перед її смертю – відшукати їхню доньку Маріон, яка успадкувала від батька дивний дар тривалої молодості. Саме кохання до сучасної жінки Камілли і врятує Етьєна в фіналі роману.

Отже, сюжет роману «Як зупинити час» вибудовується на переплетінні трьох магістральних ліній. Перша, яку можна умовно назвати «сучасною», висвітлює події, що відбуваються з оповідачем Етьєном в реальному часі. Він працює в одній із Лондонських шкіл учителем історії, продовжує шукати Маріон, відчуває симпатію, а згодом і кохання до колеги – вчительки французької мови Каміли, вступає у протиборство з могутньою і майже всесильною організацією «Альбатрос» і зрештою перемагає її жорстокого керівника-диктатора Гендріха.

Друга магістральна сюжетна лінія – «ренесансна», що виникає у спогадах протагоніста. Він народився саме в той час, і все, що було дорогим його серцю – матір, яку звинуватили у відьмацтві й вбили, кохана дружина Роуз, яка померла від чуми, донька Маріон, яка змушена була втекти з рідного дому, щоб уникнути жахливої долі власної бабусі, – відбувалося саме на рубежі XVI–XVII століть. Цій лінії, яка постійно перемижує лінію сучасності, в романі відведено дуже багато місця.

Герой неначе продовжує подумки ще і ще раз переживати той час, який, власне, й був для нього своїм. Там він хоч і відрізнявся від інших людей своїм дивним даром, та все ж таки був на своєму місці: навколишній світ не був для нього чужим. У цьому «ренесансному» часо-просторі герой не тільки відчувається сучасним, але й живе повнокровним життям: закохується, створює родину, займається улюбленою справою – працює в театрі «Глобус», де спілкується з геніальним драматургом Вільямом Шекспіром та іншими

драматургами й акторами. Ренесансний Лондон, де розгортається більшість подій цієї сюжетної лінії, описується дуже ретельно і детально.

Третя магістральна сюжетна лінія з певною долею умовності може бути названа «асинхронна». Вона відображає різні епохи і локації, до яких подумки на хвилях власної пам'яті пливе протагоніст. Це і Шрі-Ланка, і Лос-Анджелес, і Атлантичний океан, і Арізона, і Таїті, і Дубай, і Австралія. Хронологічний обшир тут також є дуже широким, від вісімнадцятого століття, коли герой вперше опиняється у Новому Світі, до сучасності, коли він відправляється до Австралії у своєму нескінченному квесті – пошуках Маріон. У цій локації перетинаються сучасна і асинхронна сюжетні лінії.

У розвитку третьої сюжетної лінії теж мають місце й ключові події біографічної історії Етьєна, і опис різних географічних локацій у певний хронологічний період, і зустрічі героя з відомими історичними персоналіями, зокрема, письменником Скоттом Фіцджеральдом.

Поєднання, чи точніше переплетіння трьох сюжетних ліній здійснюється завдяки оригінальному композиційному прийому – мотиву спогадів, які виникають у свідомості головного героя і маркуються хронотопічними маркерами-заголовками розділів. По суті тут очевидний принцип авторської гри з читачем, який занурюється у складне переплетіння різних хронотопічних складових твору, які об'єднані у гармонійну несуперечливу єдність постаттю протаноніста, що одночасно живе «тут і зараз», та згадує те, що відбувалося з ним самим «десь і колись». Гра, що, як наголошувалося у першому розділі цієї магістерської роботи, є одним із найпоширеніших художніх прийомів у естетиці постмодернізму, зумовлює оригінальну модель структури художнього твору – так званий «відкритий твір», події якого можуть «розгортатися в полі можливостей, створюючи амбівалентні ситуації, відкриті для вибору» [Еко 1989, с. 453]. Роман Метта Хейга можна читати з різних місць: як лінійно, тобто від початку до кінця, так і обираючи розділи у вільному порядку.

Саме час як філософська категорія стає альфою і омегою в поезиці



цього художнього твору. Доля головного героя Етьєна, як і інших альб (Чандріки Сеневіратне, Агнес Вейд, Гендріха, Омаї, Генрі Геммінгс) зумовлена тим, що їхній біологічний час не збігається із загальнолюдським. Вони, як і Етьєн Азар, зупинилися у певній віковій категорії і їхня зовнішність перестала зазнавати вікових змін, типових для звичайної людини.

Це не тільки риса, що робить їх особливими, але і їхнє щастя та прокляття водночас. Одні, як Гендріх, вважають це великою перевагою: «Життя – це найвищий привілей, і я один із найбільш привілейованих людей на планеті. Вам теж слід бути вдячним за це... Ви бог, Томе. Живий бог. Ми з вами боги, а вони лише поденьки. Вам треба навчитися насолоджуватися своїм *божественним існуванням*» [Хейг 2018, с. 101]. Інші ж, навпаки страшенно страждають через це.

Найбільш часто рефлексії щодо трагічності біологічного часу альб лунають у другій (ренесансній) сюжетній лінії, адже саме там Етьєн, який тепер називає себе Томом, зазнає найбільших страждань через свою дивовижну властивість. По-перше, він вважає себе винним у смерті матері, яку звинуватили у відьмацтві через те, що її син не старіє. По-друге, він змушений розлучитися з коханою дружиною і дитиною. Він добре усвідомлює, що наражає їх на небезпеку, а тому єдиним виходом вважає розставання.

Герой страждає через відсутність альтернативи. Після розставання з Роуз і Маріон, він зізнається: «Я постійно думав про часи, коли ми жили разом однією родиною, як ті сливи у кошику. Як же я хотів, щоб можна було повернутися в ті дні та розтягти їх навечно. Один такий день – на місяць ... чи навіть на рік. Аби тільки знати, що ми будемо всі разом. Будемо. У майбутньому. Але, нажаль, життя треба жити *послідовно*» [Хейг 2018, с. 223].

Про час розмірковує і дружина Тома (Етьєна) Роуз, яка також усвідомлює і всю небезпеку його дару, і весь трагізм їхньої ситуації. «Іноді мені хочеться зупинити час, – мовила вона. – ... Іноді, щасливої миті, я хочу,

аби дзвін у церкві більше ніколи не озивався... Аби шпаки спинилися в небі. Але всіма нами керує час... *Усі ми лише струни*» [Хейг 2018, с. 139]. Ці метафори є дуже влучними і водночас функціональними. Вони дозволяють читачеві глибше осягнути смисл назви твору, адже з огляду на слова Роуз, зупинити час означає «бути щасливим».

У такій філософській інтерпретації властивостей часу вбачаємо характерні для постмодернізму сумніви щодо усталених уявлень. Автор пропонує читачам альтернативне бачення часу як фізичної категорії, при цьому він використовує художній вимисел, який подається у правдоподібній формі. На відміну від фентезі, наукової фантастики або утопії, Метт Хейг змальовує художній світ, який не є альтернативною реальністю. Навпаки, зображуваний ним універсум постає як звична буденність, де за знайомими речами приховуються таємні, дивні, неймовірні феномени. Сам час при цьому водночас і схожий на те суто наукове розуміння, яке є загальноновизнаним, і не схожий на нього.

Таким чином, час в романі Метта Хейга є поліфункціональним феноменом, який несе велике філософське навантаження і водночас виступає структуроутворюючим чинником твору. Його природа (здатність протікати по-різному для різних людей) зумовлює специфічну систему образів (розподіл персонажів і людства в цілому на альб і поденьок), а також формує основний конфлікт твору. Це конфлікт між двома ціннісними системами: довгим життям, яке позбавлене любові, але щедre на насолоди, й життям, де є кохання й спричинювані ним небезпеки.

### 3.2 Специфіка синтезування літератури та історії в романі «Як зупинити час»

У романі «Як зупинити час» вступають у взаємодію такі ключові для

постмодернізму категорії, як література та історія. Історія представлена у творі Метта Хейга у декількох іпостасях: як філософський концепт, що стає об'єктом інтелектуальних рефлексій багатьох персонажів, як предмет безпосереднього зображення, як жанроутворюючий чинник, що детермінує важливі риси поезики.

Головний герой роману змінив велику кількість професій, але читач знайомиться з ним тоді, коли він у черговий раз розпочинає нове життя, на цей раз під іменем Том Азар. Протагоніст обирає професію учителя історії у Лондонській школі. Цей вибір зумовлений, з одного боку, його специфічним ставленням до історії (він не з книжок знає про життя людей в різні епохи), а з іншого – його пристрасним бажанням повертатися хоч подумки туди, де він колись був по-справжньому щасливим – в Лондон часів Вільяма Шекспіра.

Уже при першому знайомстві з директоркою школи Дафною Беллоу протагоніст викладає власне бачення історії. На її запитання про те, як він планує «оживити історію» для сучасних дітей, які нею зовсім не цікавляться, Том Азар говорить: «Історію не треба оживляти. Вона й так жива. Ми – це історія. Не політики та королі, а люди. Кожна людина – історія. У розмові про саму тільки каву можна пояснити всю історію капіталізму, імперіалізму та рабовласництва. Важко уявити собі, скільки страждань та крові стоїть за оцим паперовим стаканчиком вашої кави... Просто треба донести до людей думку, що всі їхні вчинки, усе, що їх оточує, – усе має своє коріння в минулому. Що на їх життя вплинув Шекспір, наприклад. Уплинула кожна людина, що колись жила на землі» [Хейг 2018, с. 22].

Філософське розуміння історії лунає не лише із вуст протагоніста і це свідчить про те, що на початку третього тисячоліття людство дійсно дуже цікавиться цими проблемами: що таке історія? як пов'язані мить і вічність? хто рухає долі людей, суспільств і окремих країн та цивілізацію в цілому? Такі розмисли типові для постмодерністських авторів, зокрема для тих, хто як А. Байет чи П. Акройд творять у жанрі історіографічного роману.

Наратор активно використовує цитати на тему історії, що є одним із

типових елементів постмодерністської інтертекстуальності. Термін «інтертекстуальність» вперше ввела у науковий обіг французька дослідниця Юлія Кристева на позначення пермутації текстів, перетину у просторі тексту багатьох висловлювань, взятих із інших текстів [Кристева 2003, с. 46]. Ю. Кристева вбачає в інтертекстуальності не інструмент відтворення попередніх текстів, а нескінченний процес, текстову динаміку, у якій відбувається діалог між письменником, читачем та культурним контекстом. Вона наголошує на тому, що текст – «мозаїка цитат, поглинання та трансформацію якого-небудь іншого тексту» [Кристева 2003, с. 72].

Так, приміром, Том Азар цитує: «Як казала Емілі Дікінсон, вічність складається з безлічі «зараз». Але як же жити в цьому теперішньому моменті? Як позбавитися привидів інших «зараз»?» [Хейг 2018, с. 25]. Описуючи минувшину, наратор постійно апелює до власних відчуттів, емоцій, суб'єктивних вражень. Вибір професії викладача історії для протагоніста роману має також і власну, суб'єктивну мотивацію. Герой зізнається: «Думаю, я відшукав причину свого рішення викладати історію: мені треба приручити своє минуле. По суті, історія – це і є розповіді про минуле. І це мій спосіб контролювати своє минуле. Приручити його та зробити своїм домашнім улюбленцем. Але історія, у якій жив ти сам, відрізняється від того, про що пишуть у книжках та розповідають у кіно. Є певні речі, які не вдасться приручити» [Хейг 2018, с. 54].

Тож, як бачимо, в романі Метта Хейга має місце прояв так званого «мікроісторичного демаршу», про який йшлося у першому розділі нашої магістерської роботи. Автор відмовляється від влади глобальних історичних метанаративів, які актуалізують відомості й факти історичних праць, що створювалися на догоду владі. Метт Хейг обирає принцип зображення минувшини через повсякдення, представляючи в цьому романі життєву історію однієї людини (Етьєна Азара), який виявляється свідком і учасником двохсотп'ятидесятилітнього проміжку світової історії. По суті це і є історії «знизу», типова для постмодерністського бачення історії.

Літературні прийоми, а саме вибір наратора-протагоніста, що має вельми специфічні стосунки з часом та історією, взаємодія трьох виокремлених у попередньому підрозділі сюжетних ліній, а також авторська оптика візії історії як мікроісторії повсякденності, – усе це формує у свідомості читача інтимізовану рецепцію минувшини. В романі Метта Хейга ми бачимо не тільки «історію, викладену домашнім чином», як казав про історичні романи Вальтера Скотта російський геній О. С. Пушкін, а сам перебіг, коловорот, динамічний рух історичного процесу.

Показаний зсередини поступ історії дає читачеві неабияке емоційне задоволення: він не просто отримує змогу разом із героєм мандрувати різними епохами й країнами, але й може відчувати смаки, запахи, зовнішні неповторні прикмети кожної історичної епохи, яка постає предметом спогадів протагоніста. До таких прикмет належать, зокрема, багат шарові описи топографічних локацій. Так, приміром, Том, дуже часто блукаючи вуличками сучасного Лондона, бачить внутрішнім оком те, що було на цьому місці в минулі часи.

Наприклад, у розділах із сюжетної лінії «сучасність» Том Азар розповідає своєму псу Аврааму про те, що було колись на тому чи іншому місці: «А отут був колись колодязь, – розповідаю я йому, коли ми проходимо повз букмекерську контору. – А отут, просто отутечки, старі грали в кеглі щонеділі після проповіді» [Хейг 2018, с. 52]. Коли ж у розділах, присвячених Ренесансу чи іншим епохам, в які жив протагоніст, розповідається про якісь події, то автор обов'язково розбавляє оповідь описами, що несуть на собі відбиток історії.

Показовими у цьому плані є розділи, де детально змальовується життя ренесансного Лондона, його топоніміка, внутрішня обстановка у тавернах, у театрі «Глобус» та ін.. Вельми цікавим, зокрема, є опис театральних звичаїв шекспірівських часів: «Сезон продовжувався, і натовп ставав дедалі галасливішим. У вечір відкриття, коли до зали завітала королева та всі придворні, не було жодної сутички. А ось ближче до кінця сезону майже

протягом усієї вистави не вщухали сварки. Якось один чоловік відрізав іншому вухо устричною скойкою через повію (яких у театрі завжди було повно)» [Хейг 2018, с. 167]. Безперечно, цей факт Метт Хейг міг вичитати у елизаветинських памфлетах, а міг і сам вигадати. Це, зрештою, не так і важливо. Згаданий випадок з відкушеним вухом покликаний дати читачеві можливість краще відчутти атмосферу в «Глобусі».

На це ж спрямовується і використання автором апеляції до сенсорних відчуттів і досвіду читача. Невипадково в романі велике місце посідає опис запахів, смаків, тактильних відчуттів. Усе це створює ефект правдоподібності, посилюючи переконливість історичного наративу. Так, приміром, описується смак улюбленого англійського напою: «Шкода, ель довго не стоїть. Мине тиждень – і ось цей кухоль буде на смак як рицарські панталони. А от пиво, мабуть, ніколи не псується. Кажуть, через хміль воно може зберігатися вічно. Та в еля є чого повчитися. Якщо чекати надто довго, доведеться казати «прощавай» раніше, ніж вітаю» [Хейг 2018, с. 162].

Не менш вражаючим і влучним є й опис запахів. Так, наратор зазначає, що Роуз завжди супроводжував аромат лаванди, а у ренесансних чоловіків постійно тхнуло з рота. Що стосується Шекспіра, то «Від нього пахло тютюном, елем та Гвоздикою» [Хейг 2018, с. 146]. Спогади Етьєна про дитинство також супроводжуються апеляціями до відчуттів: «То був інакший світ. Не такий, як той світ смороду та бруду в Бенксайді. Чи смороду пива, сечі та устриць, що підіймався з партеру» [Хейг 2018, с. 159].

Велику увагу автор роману приділяє відтворенню певних культурних практик, про які можна дізнатися лише з давніх історичних документів або ж із свідочств очевидців, що збереглися у мемуарах. Таким є, зокрема, опис ставлення ренесансних англійців до такого явища, як публічна страта. «Тоді усе було театром. Навіть суд. Навіть смерть. Особливо смерть. Ми були за десять миль від Едвардстоуна, але зібралось все село. Можливо вам здається, що в шістнадцятому столітті відьомські суди були звичайною справою, але можу вас запевнити, що це не так. То була дуже рідкісна розвага, і люди

приїздили за милі, щоб подивитися, познущатися і загалом відчутти себе у безпеці у світі, де зло знаходять та нищать» [Хейг 2018, с. 66–67]. Як видно із цієї цитати, Метт Хейг ставить під сумнів усталені історичні істини і навіть пропонує власне бачення причин тих чи інших «прикмет епохи».

Отже, правомірно стверджувати, що роман «Як зупинити час» тяжіє до метаісторичних творів, адже тут наявні наступні риси:

- мікроісторичний демарш;
- альтернативні погляди на події минулого;
- спроби дати свою (власне авторську, з точки зору сучасності) інтерпретацію певних особливостей епохи;
- органічний синтез літератури й історії, де історизується вимисел, що набуває фактографічного вигляду, і водночас фікціоналізується історія.

### 3.3 Шекспірівська складова поетики роману «Як зупинити час»

Інтертекстуальність, що пов'язана з національною культурною традицією, як уже зазначалося у другому розділі роботи, відіграє вкрай важливу роль в англійському постмодерністському романі в цілому і в творчості Метта Хейга, зокрема. Втім, якщо у попередніх творах, приміром у «Клубі померлих батьків», йдеться про авторську гру з текстом Шекспірового «Гамлета», то в романі «Як зупинити час» функції шекспірівської складової, яка більш різноманітна за характером конститuentів, виявляються набагато ширшими й цікавішими.

Першим конститuentом шекспірівської складової цього роману виступає, на нашу думку, образ самого англійського драматурга, який є дійовою особою твору. В магістральній сюжетній лінії, яку ми назвали «ренесансною», постать Вільяма Шекспіра посідає провідне місце. Його зовнішність вперше згадується у зв'язку з широковідомим портретом, що

висить у кабінеті директора школи, куди приходять новий учитель історії Том Азар: « На стіні висить портрет Шекспіра. Той, якого ви бачите усюди: високе лисе чоло, бліда шкіра, порожні очі наркомана. Скажу вам, що цей портрет не має нічого спільного з тим, як насправді виглядав Шекспір» [Хейг 2018, с. 20]. Після такої ремарки читач закономірно очікує, що далі на нього чекає опис зовнішності справжнього Шекспіра, і ці очікування виправдовуються.

Вперше Етьєн, який переховується в Лондоні під іменем Том Сміт, зустрічає популярного драматурга біля однієї з таверн, куди той прийшов разом із друзями – Річардом Бербеджем і Віллом Кемпом. Ось як його описує юний герой, який у ті часи заробляє на життя як вуличний музикант: «Другий був стрункий та навіть гарний, хоча мав маленький рот та невдало зачесане назад волосся. Очі у нього були добрі та дещо схожі на коров'ячі. Він, як і його друзі, мав цупкий камзол з мереживом та гудзиками, але золотавого кольору... З його зовнішності неважко було здогадатися, що він заможний представник богеми, і це враження тільки посилювала сережка у вусі» [Хейг 2018, с. 145]. Цікаво, що ця невеличка замальовка перегукується із загальновідомими фактами (портрет Шекспіра з сережкою, який називають Чандосівським за іменем власника, одяг, типовий для тієї доби і того прошарку, до якого належав драматург). Очевидно, що авторові роману страшенно не подобається портрет із Першого Фолію, намальований Мартіном Дройсхутом, і перевагу він, вочевидь, надає Чандосівському портрету.

Шекспір виконує декілька функцій у творі Метта Хейга. По-перше, він тричі приходить на допомогу протагоністу в найскладніших ситуаціях. Це дає підстави говорити, що образ Вільяма Шекспіра виконує сюжетоутворюючу функцію, адже без нього доля протагоніста і його найближчого оточення (коханої, а згодом – дружини Тома на ім'я Роуз та її молодшої сестри Грейс) були б іншими. Вперше Шекспір допомагає, коли Том ледь не втрачає роботу й засоби до існування. Саме знаменитий



драматург дає йому роботу, взявши музикантом у «Глобус». Шекспір як раз планує поставити комедію «Як вам це сподобається» і йому потрібен лютняр.

Вдруге Шекспір «виручає» Тома, коли дає дозвіл його коханій Роуз та її сестрі Грейс, які щойно втратили роботу, торгувати під час вистав у театрі «Глобус». І зрештою, втретє Шекспір спасає Тома і сестер від вірної погібелі. Під час однієї з вистав, коли Том змушений був кинутися на захист Роуз і Грейс, у партері з'явився жахливий Меннінг – мисливець за відьмами, через якого загинула матір Тома. Він впізнав хлопця, переконався, що за декілька років той абсолютно не змінився, і став звинувачувати його й дівчат у відьмацтві. Це загрожувало смертю всім трьом, але втручання Шекспіра стало рятівним. На звинувачення Меннінга Бард відповідає: «Мені це байдуже... Акторам байдуже. «Глобусу» байдуже. Відпусти її та дозволь піти звідси разом з друзями, і тоді ми продовжимо виставу» [Хейг 2018, с. 171].

Слід зауважити, що Шекспір змальований в романі як дуже спостережлива і мудра людина. Він, як припускає сам наратор Том Сміт, здогадався про інакшість Тома. В одній із бесід з хлопцем він розповів дивну історію про такого собі Генрі Геммінгса, який також не старішав. Він був найталановитішим актором трупи «Хлопці королеви», і коли потрапив під підозру, то зчинилася бійка, під час якої він загинув. Саме з цією трупкою, за версією, яку Шекспір розповідає Томові, майбутній драматург потрапив у Лондон і в театр.

Ім'я Генрі Геммінгса стає таким собі паролем, який знають лише Шекспір і Том. Коли після скандалу з Меннінгом Том і дівчата тікають з «Глобуса», відбувається знакова подія, що ставить крапку в лондонській Одиссеї протагоніста. «Я озирнувся на сцену, – згадує Том, – та впіймав погляд Шекспіра, який оголосив радісній аудиторії, що решта п'єси присвячується чоловікові, перед яким він у неоплатному боргу, чоловікові, на ім'я Генрі Геммінгс». Я знав, що це кодове слово для мене. Я зрозумів, що у «Глобус», та й у Бенксайд, повертатися мені більше не можна» [Хейг 2018,

с. 171].

Наступні функції художнього образу Шекспіра – характерологічна і жанроутворююча, адже зображення зовнішності, поведінки, манер і думок великого драматурга покликане створити у свідомості реципієнта альтернативне бачення англійського генія. Сам наратор вже на початку оповіді згадує, що справжній Шекспір не схожий на свій найвідоміший портрет, тож змальований ним образ очікувано відрізняється від забронзовілого генія. У розмові вчителя історії з учнем Антоном звучить ключова для інтерпретації альтернативного образу Шекспіра як історичної постаті фраза: «А Шекспір теж був актором. Вільям Шекспір – той давно мертвий чоловік з портретів. Він грав на сцені, і не так давно. Історія – вона просто тут, дихає нам у потилицю» [Хейг 2018, с. 155].

У романі Метта Хейга Шекспір постає як емоційна і водночас дуже мудра людина, якій притаманне уважне ставлення до оточуючого світу, схильність до філософствування і душевна щедрість. Ці риси не тільки втілюються у вчинках героя, але й декларуються наратором: «Дивним актором був Шекспір. Тихим. Я не про голос, я про його манеру та присутність. Він був протилежністю Бербеджу та Кемпу. Сам Шекспір був якийсь нешекспірівський, особливо коли тверезий. І на сцені, і у житті він був тихий, наче поглинав навколишній світ, а не відбивав його» [Хейг 2018, с. 160]. У цьому звороті «нешекспірівський Шекспір» по суті задекларована жанроутворююча функція цього образу, орієнтація Метта Хейга на створення альтернативної біографії.

Автор зводить генія з високого п'єдесталу, і тим самим включає цей образ у той «мікроісторичний демарш», про який йшлося у попередньому підрозділі. На користь цього твердження наведемо вельми промовисті слова Тома Азара, звернені до його учнів: «Я просто хочу, щоб ви зрозуміли, що Шекспір теж був людиною. Справжньою. Живою. Не просто абстрактний письменник, бізнесмен чи продюсер, а жива людина. Він ходив вулицями під таким самим дощем, як і сьогодні. Він пив ель та їв устриць. Він носив

сережку у вусі, кутив, дихав, спав і навіть ходив у туалет. У нього були звичайні людські ноги, руки. А ще у нього тхнуло з рота» [Хейг 2018, с. 143].

Деякі аспекти біографії Великого Барда, створеної в романі «Як зупинити час», співпадають із канонічною версією (народження у Стретфорд-на-Ейвоні, дружба з Бербеджем і Кемпом, дозвілля у таверні «Кабаняча голова» тощо), а деякі суперечать їй. Так, зокрема у творі Метта Хейга Шекспір говорить, що його батько був неписьменним, хоча шекспірознавцями доведено, що Джон Шекспір точно вмів писати і читати, адже певний час обіймав посаду бейліфа, тож не міг бути безграмотним. У творі згадується, що Шекспір грав у комедії «Як вам це сподобається» роль меланхоліка Жака, хоча достеменно відомо, що драматург виконував у цій комедії роль старого слуги Адама.

Згідно з класифікацією шекспірівських біографій, яку запропонувала українська дослідниця В. Марінеско [Марінеско 2015], біографічний сегмент роману «Як зупинити час» можна віднести до біографічної белетристики, адже він певною мірою подібний до романів Роберта Ная «Місіс Шекспір» (1993) і «Небіжчик пан Шекспір» (1998), а також Грейс Тіффані «У мого батька була дочка. Історія Джудіт Шекспір» (2003).

Другим конститuentом шекспірівської складової роману «Як зупинити час» виступає інтертекстуальність, що актуалізує тексти шекспірівського канону. Це і згадки про конкретні твори, зокрема, «Як вам це сподобається», «Ромео і Джульєтта», «Генріх IV», і чисельні прямі цитати із Шекспірових п'єс. Так, приміром, Том згадує найвідоміші рядки Шекспіра про театральність світу:

«Так, світ – театр,

Де всі чоловіки й жінки- актори.

Тут кожному приписаний свій вихід,

І не одну з них кожен грає роль» [Хейг 2018, с. 160].

Функція цієї цитати у творі Метта Хейга філософська, адже за її допомогою протагоніст вкотре акцентує той факт, що в житті йому

доводиться грати ролі різних людей. У цьому фрагменті цитата ще й прояснює дивне ставлення Тома до Жака – героя Шекспірової комедії «Як вам це сподобається», якому ці слова належать. Том відчуває власну духовну спорідненість з цим сумним меланхолійним персонажем: «Бентежив мене Жак. Цей персонаж геть нічого не робить у п'єсі. Я дивився її на сцені вісімдесят чотири рази, і взагалі не пам'ятаю, що він робив на сцені. Він просто ходив колами серед яскравих молодих оптимістів, що цинічно висловлювалися та лишалися абсолютно нещасними. Його грав сам Шекспір, і кожне його слово пронизувало мене до кісток та наче застерігало на майбутнє» [Хейг 2018, с. 159–160].

Доволі часто у тексті роману Метта Хейга наводяться цілі куплети пісень із Шекспірових п'єс, адже Том Сміт у Лондоні живе як музикант, що грає на лютні. Пісні з драматичних творів були дуже популярні, тож закономірно, що вони лунали не тільки з театральних підмостків. Але ці пісенні тексти виконують не лише ілюстративну функцію, а й додають важливі штрихи до образу виконавця. Так приміром, пісня «У ліс під лист зелений» із комедії «Як вам це сподобається» нагадує героєві про його власне дитинство: «У моїй уяві Арденський ліс у Франції став тим самим *la foret de Pons*, куди ми з мамою іноді ходили. Там, під великим платаном, ми сідали і мама співала мені пісень, а я дивився, як з дерева повільно кружляє насіння. То був інакший світ» [Хейг 2018, с. 159].

Ще одним важливим конститuentом шекспірівської складової роману постає відтворення самої епохи, в яку жив і творив англійський геній. Це насамперед описи тогочасних соціокультурних практик (як жили люди, як розважалися, що їли і пили, як лікувалися від хвороб і у що вірили). Метт Хейг майстерно відтворює картини побуту англійців, детально у найменших подробицях змальовує «Глобус». «Раніше було не так. – розповідає Том Азар своїм учням на уроці історії, – Колись театр був для усіх. Це було найчудернацькіше місце в Лондоні, там можна було зустріти будь-кого. На балконах сиділи старі багатії у розкішних убраннях, а внизу – хто завгодно.

Вхід коштував лише пенні. Навіть у ті часи це було небагато. На пенні тоді можна було купити хлібину. У театрі навіть траплялися бійки з ножами. А коли публіці не подобалася вистава, вона жбурляла в акторів різний непотріб» [Хейг 2018, с. 155].

До цієї ж категорії відносимо і ономастикон – численні топоніми, ергоніми, власні імена відомих елизаветинців, таких як Волтер Релі, Річард Бербедж, Вільям Кемп та ін. Усе це покликане створити потужну фактографічну ауру навколо описуваного і забезпечити у такий спосіб переконливість фікціонального наративу.

Таким чином, підсумовуючи зазначимо, що твір Метта Хейга «Як зупинити час» є зразком історіографічного роману, в якому присутні такі посмодерністські поетологічні ознаки як:

- мікроісторичний демарш, що реалізується через підвищену увагу до історії повсякдення і розгляд глобальної історії крізь призму індивідуальної долі героя;
- альтернативні погляди на окремі моменти біографії Вільяма Шекспіра та деякі події минулого;
- наявність суб'єктивної власне авторської інтерпретації певних історичних відомостей та фактів;
- органічний синтез вимислу та факту.

Важливу роль у структурно-композиційній будові твору відіграє концепт часу, який виступає і об'єктом зображення (час як рух історії і індивідуальних біографій героїв), і предметом філософських рефлексій. Жанрова природа твору є гетерогенною, адже тут поєднуються риси історіографічного, пригодницького, любовного роману та фікційної біографічної белетристики, що представлена шекспірівською складовою. Все це дає підстави говорити про домінування постмодерністської техніки письма як прикметну рису авторської манери Метта Хейга.

## ВИСНОВКИ

Сучасний британський письменник Метт Хейг – один із найяскравіших представників англійського постмодернізму, у романах якого відчувається глибока укоріненість в національній культурній традиції і підвищений інтерес до історії та культури Великої Британії. Англійська ментальність з її стриманістю й гарним художнім смаком, здоровим глуздом, тонким гумором і шанобливим ставленням до національних традицій характерна для більшості Хейгових творів, що перетворює його на культову фігуру для сучасних англійців і на об'єкт загального інтересу й захоплення у світовому культурному просторі.

У сучасному літературознавстві цьому письменнику ще не приділено належної наукової уваги, хоча він, безперечно, заслуговує на те, щоб його доробок розглядався в контексті так званої історіографічної метапрози (термін Л. Гатчен). Це оригінальне явище постмодерністської літератури ставить під сумнів глобальні історичні метанаративи, пропонуючи їх альтернативні версії (переакцентування загальноприйнятих візій, мікроісторії, фікціональне переписування, емоційно-духовну або етико-естетичну переоцінку тощо).

Знайомство з науковим дискурсом дає підстави говорити про те, що у зарубіжному і вітчизняному літературознавстві все ще тривають дискусії про природу, витоки та специфіку постмодернізму. Більшість вчених суголосні у визнанні того, що постмодернізм виник внаслідок бурхливого розвитку Західної цивілізації, який проявився в інтенсифікації науково-технічного прогресу, діджиталізації, глобалізації та глобальних катастрофах, кліматичних змінах епідеміях, тероризмі тощо. Його появі сприяла й низка антропологічних факторів, пов'язаних з людським мисленням, розвитком культури і гуманітарних наук, які тяжіють до перегляду усталених понять і концепцій, до відмови від влади глобальних історичних метанаративів, що

створювалися на догоду владі. Все це зрештою призвело до «мікроісторичного демаршу» галузі історичної наук та до появи нового типу письма в літературі, якому притаманне бачення реального життя як театру абсурду, ігровий стиль, химерне переплетення різних стилів, симулякр, цитатність, подвійне кодування, інтертекстуальність, ризомність композиції, колаж і пастиш.

На перехресті мистецтва слова й історії народжується таке самобутнє явище, як метаісторичний роман. У наукових працях Н. Висоцької, Л. Гатчен, Н. Жлуктенко, С. Онеги, В. Канінгема, Б. Макгеела, М. Роззет, Н. Сизоненко, Р. Тодда детально проаналізовано специфіку цього явища. Вчені вважають, що метаісторичному роману притаманні такі риси:

- розмивання кордонів між історією і літературою, їх специфічний синтез (Л. Гатчен);
- інтертекстуальність, яка актуалізує у свідомості читача ключові тексти культури;
- бриколлаг і пастиш;
- недовіра до усталених історичних уявлень та відображення історії в літературі;
- постмодерна гра та метафікціональність;
- синтез історичного та фантастичного/готичного/детективного начал.

Звісно, не у кожному метаісторичному романі наявні всі ці риси, але у творах письменника-постмодерніста Метта Хейга присутня більшість із них. Важливу роль у поетиці його творів, адресованих дорослій аудиторії, відведено грі зі здобутками світової культури, зокрема зі спадщиною Вільяма Шекспіра.

Романи Хейга «Остання родина Англії» та «Клуб померлих батьків», як довела українська дослідниця Д. Лазаренко, просякнуті шекспірівською інтертекстуальністю й містять потужний металітературний струмінь, спонукаючи читача ще раз і ще раз розмірковувати над класичними творами

(«Генріх IV» та «Гамлет»).

У романі Метта Хейга «Як зупинити час», що проаналізований у третьому розділі цієї роботи, виявлено цілу низку рис, які притаманні англійській історіографічній метапрозі. Вже на рівні поетики заголовку відчувається його зв'язок з цією жанровою традицією, адже час як філософська категорія завжди посідає важливе місце у історіографічних творах. Якщо в історичних романах вальтерскоттівського типу історично віддалений час виступав об'єктом змалювання, то у постмодерніста Метта Хейга час постає як ключовий філософський концепт, а його осмислення реалізується через рефлексії багатьох персонажів. Час фігурує в романі і як принцип структурно-композиційної організації твору, що складається із п'яти графічно виокремлених частин, кожна з яких поділена на окремі розділи. Назви розділів слугують хронотопічними маркерами і визначають місце та час дії.

Здатність часу протікати по-різному для різних людей зумовлює розподіл персонажів і людства в цілому на альби, які живуть декілька століть, і поденьок – звичайних людей. Основний конфлікт твору (між двома ціннісними системами: довгим життям, яке позбавлене любові, але щедre на насолоди, й життям, де є кохання й спричинювані ним небезпеки) також детермінований фактором часу, що набирає в романі фантастичного вигляду.

Сюжет роману вибудовується на переплетінні трьох магістральних ліній: сучасної, яка висвітлює події, що відбуваються з оповідачем Етьеном в реальному часі, ренесансної, що виникає у його спогадах про найкращий період життя, та «асинхронної», яка відображає різні епохи і локації, в яких у різні періоди життя побував герой. Поєднання трьох сюжетних ліній здійснюється завдяки оригінальному мотиву спогадів, які виникають у свідомості героя. Тут, на нашу думку, наявний принцип авторської гри з читачем, який занурюється у складне переплетіння різних хронотопічних складових твору.

Історія у романі «Як зупинити час» представлена як філософський



концепт, що стає об'єктом інтелектуальних рефлексій багатьох персонажів, як предмет безпосереднього зображення та як жанроутворюючий чинник, що дає підстави відносити цей роман до метаісторичних творів. В процесі аналізу нами були виявлені такі риси метаісторичного роману, як мікроісторичний демарш; альтернативні погляди на події минулого; спроби дати власну авторську інтерпретацію певних особливостей епохи; органічний синтез літератури й історії, де історизується вимисел, що набуває фактографічного вигляду, і водночас фікціоналізується історія.

Шекспірівська складова, що є домінуючою в інтертекстуальності цього роману, представлена трьома конституентами. Перший – Шекспір як персонаж, що виконує сюжетоутворюючу, характерологічну і жанроутворюючу функції. Деякі аспекти біографії цього героя співпадають із канонічною версією життєпису Великого Барда, а деякі суперечать їй. Це дає підстави віднести біографічний сегмент роману «Як зупинити час» до біографічної белетристики за класифікацією шекспірівських біографій, яку запропонувала українська дослідниця В. Марінеско.

Другим конституентом шекспірівської складової роману «Як зупинити час» виступає інтертекстуальність, що представлена як згадки про конкретні твори, цитати та цілі куплети пісень із Шекспірових п'єс. Третім конституентом шекспірівської складової роману є відтворення самої шекспірівської епохи: описи тогочасних соціокультурних практик, картини побуту англійців та ономастикон – численні топоніми, ергоніми, власні імена відомих елизаветинців,

Отже, твір Метта Хейга «Як зупинити час» є зразком англійського постмодерністського історіографічного роману, де наявні: мікроісторичний демарш, альтернативні погляди на окремі моменти біографії Вільяма Шекспіра та деякі події минулого, суб'єктивна інтерпретація історичних відомостей та органічний синтез вимислу і факту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анастасьев Н. «У слов долгое эхо»: Размышления о постмодернизме. *Вопросы литературы*. 1996. № 7-8. С. 3–30.
2. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм. *Вопросы литературы*. 2001. № 1. С. 3–38.
3. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). Санкт-Петербург : Образование, 1995. 60 с.
4. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1999. 444 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
6. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. *Бахтин М. М. Собрание сочинений*. Москва : Русские словари, 1996. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. С. 159–206.
7. Бегун Б. Нариси про літературу постмодернізму. *Зарубіжна література*. 2000. № 29-32 (190-193). С. 11–12.
8. Висоцька Н. Література Великобританії. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2005. С. 18–38.
9. Габор Н. Постмодернізм – Постжурналізм – Постреальність. URL: <http://www.lnu.edu.ua/mediaeco/zurnal/N1/Mediaphilos/gabor.htm>. (дата звернення: 07.09.2020).
10. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя, 2007. 103 с.
11. Гусева А. А. Интертекстуальность как переводческая проблема (на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и его перевода на русский язык) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 2009. 20 с.

12. Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гричаник Н. І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: Навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 504 с.
13. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 18–27.
14. Джумайло О. За границями игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000. *Вопросы литературы*. 2007. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2.html> (дата звернення: 10.09.2020).
15. Енциклопедія постмодернізму / за редакцією Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
16. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва : Наука, 1989. 213 с.
17. Залеська-Онишкевич Л. Від постмодернізму до гендерних студій (або дещо про нову термінологію в літературознавстві). URL: <http://www.svoboda-news.com/2001/11/11.htm> (дата звернення: 10.09.2020).
18. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Москва : АСТ: Фолио, 2000. 256 с.
19. Затонский Д. В. Признаки постмодернизма. *Вопросы литературы*. 1996. № 3. С. 10–14.
20. Зверев А. ХХ век как литературная эпоха. *Вопросы литературы*. 1992. № 2. С. 3–6.
21. Ильин И. Интертекстуальность. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины*: Энциклопед. справ. / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. Москва : Интрада, 1996. С. 215–221.
22. История зарубежной литературы ХХ века: Учеб. / под ред.

Л. Г. Михайловой и Я. Н. Засурского. Москва : ТК Велби, 2003. 544 с.

23. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу. Санкт-Петербург : Академический Проект, 2003. 288 с.

24. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах поэтического языка. Москва : Ком-Книга, 2007. 272 с.

25. Кузьмина Н. А. Феномен художественного перевода в свете теории интертекста *Интертекст. Культура* : сб. докладов междунар. науч. конференции. Москва : Азбуковник, 2001. С. 67–78.

26. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? *Слово і час*. 2001. № 1. С. 39–46.

27. Лазаренко Д. Роман М. Хейга «Клуб померлих батьків» як контекстуальна проекція Шекспірового «Гамлета». *Шекспірівський дискурс* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2013. Вип. 3. С. 211–225.

28. Лексикон загального і порівняльного літературознавства : словник-довідник / ред.-упоряд. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 638 с.

29. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос что такое постмодерн? / перевод с фр. А. Гараджи. *Ad Marginem ' 93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН*. Москва : Ad Marginem, 1994. С. 307–323.

30. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с франц. Н. А. Шматко. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.

31. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.

32. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.

33. Марінеско В. Ю. Літературно-художня шекспіріана другої половини ХХ – початку ХХІ століття: типологія і поетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2015. 20 с.

34. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття. Навч. посібник. Київ : Т-во «Знання», 2002. 214 с.

35. Мізяк В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04. Харків, 2018. 224 с. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2018/Mizyak/disMizyak.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Mizyak/disMizyak.pdf). (дата звернення: 25.09.2020).
36. Николенко О. Н. Современная антиутопия. Харків : Ранок: Веста, 1996. 267 с.
37. Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: авторефер. дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2009. 20 с.
38. Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодерні. URL: [http://ukrlit.kma.mk.ua/Paharenko\\_Gra\\_u\\_postmoderni.htm](http://ukrlit.kma.mk.ua/Paharenko_Gra_u_postmoderni.htm). (дата звернення: 16.09.2020).
39. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
40. Райнеке Ю. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2002. 20 с.
41. Сизоненко Н. Фактуальність і фікціональність у британській метаісторіографічній літературі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2008. Вип. 44, Ч. 2. С. 91–97.
42. Сизоненко Н. А. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980–1990-х років: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2008, 214 с.
43. Снигирев А. В. Интертекст: типология, включение и функционирование в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2000. 18 с.
44. Солуянова Н. А. Проблема интертекстуальности в переводе (на материале переводов произведений Б. Акунина): автореф. дис. ... канд.

філол. наук: 10.02.20. Москва, 2013. 20 с.

45. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів, 2001. 19 с.

46. Страда В. Модернизация и постмодернизаци. *Вікно в світ*. 1999. №2. С. 196–201.

47. Татаренко А. Поетика форми у прозі постмодернізму. Львів : ПАІС, 2010. 544 с.

48. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца ХХ века и викторианская література: интертекстуальный діалог (на матери але романов А. С. Байетт и Д. Лоджа): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03. Екатириенбург, 2008. 20 с.

49. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. 280 с.

50. Хейг М. Як зупинити час / пер. з англійської Т. Івченко. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2018. 320 с.

51. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Эко У. Имя розы*. Москва : Книжная палата, 1989. С. 425–467.

52. Benedict Cumberbatch. Options and Will Star in How to Stop Time. *Best Books Index*. URL: <http://bookmovement.com/bestbooksindex/books-to-movies/benedict-cumberbatch-options-will-star-stop-time/>.

53. Bradbury M. The Modern British Novel. London : Secker & Warburg, 1994. 407 p.

54. Farrell J. Intention and Intertext. *Phoenix*. 2005. Vol. 59. No. 1/2. P. 98-111.

55. Gossman L. Between History and Literature. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1900. 412 p.

56. Haig M. The Dead Fathers Club. New York : Viking Adult, 2007. 336 p.

57. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne.

*Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, 1983. S. 291–360.

58. Hassan I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus : Ohio State University Press, 1987. 267 p.

59. Head D. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 316 p.

60. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London and New York : Methuen, 1984. 168 p.

61. Hutcheon L. *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 1988. 268 p.

62. Irwin W. What Is an Allusion? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. Vol. 59. No. 3. P. 287–297/

63. Lachmann R. *Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Mein : Suhrkamp, 1990. 350 p.

64. Menton S. *Latin America's New Historical Novel*. Austin : The University of Texas Press, 1993. 228 p.

65. Nash C. *World Postmodern Fiction*. London and New York : Longman, 1987. 388 p.

66. Pasco A. *Allusion: a literary graft*. Charlottesville : Rockwood Press, 2002. 247 p.

67. Pfister M. How postmodern is intertextuality? *Intertextuality* / edited by H. F. Plett. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 1991. P. 207–223.

68. Plett H. Intertextualities. *Intertextuality* / edited by H. F. Plett. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 1991. P. 3–29.

69. Sell J. Venetian Masks: Intercultural Allusion, Transcultural Identity, and Two Othellos. *Atlantis*. 2004. Vol. 26. No. 1. P. 73–86.

70. Wesseling E. Historical Fiction: Utopia in History. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins, 1997. P. 203–211.

## SUMMARY

The presented paper focuses on the novel “How to Stop Time” by Matt Haig who is considered to be one of the most popular English writers today. The object of the work can be defined as the text of the novel “How to Stop Time” that is seen here as a typical example of postmodern metahistorical prose. The main aim of the work deals with analysing of the poetics of the novel “How to Stop Time” in the context of postmodern literature. It determined the accomplishment of such objectives as:

- systematization of the conceptual foundations of the theories of postmodernism and historiographic metafiction or metahistorical prose;
- investigation of the poetological and functional characteristics of the concepts of time and history in the text of the novel “How to Stop Time”;
- profound analysis of the intertextuality rooted in Shakespearean discourse and its function in this novel by Matt Haig.

The scientific novelty of the presented research lies in the investigation of the ways the postmodern poetics is realized in this text by Matt Haig as a model of an English postmodern historiographical novel. It includes a microhistorical demarche, alternative views of certain aspects of William Shakespeare's biography and some past events, a subjective interpretation of historical information, and an organic synthesis of fiction and non-fiction. The genre nature of Matt Haig's novel is heterogeneous, because it combines the features of historiographical, adventure, love romance and fictional biography, which is represented by Shakespeare's component. All this gives grounds to speak of the dominance of the postmodern writing technique as a notable feature of Matt Hague's style.

**Key-words:** *Matt Haig, “How to Stop Time”, William Shakespeare, postmodernism, historiographical novel, the concept of time, metaliterature, intertextuality*



**Декларація  
академічної доброчесності  
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Мирошниченко Наталія Олександрівна, студентка 2 курсу магістратури, заочної форми навчання, факультету іноземної філології спеціальності 035 філологія германські мови та літератури (переклад включно) перша - англійська освітньої програми мова і література (англійська), адреса електронної пошти [nataliamir04@gmail.com](mailto:nataliamir04@gmail.com) підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Поетика роману Мета Хейга "Як зупинити час" в контексті постмодернізму» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (студент) \_\_\_\_\_