

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ А. ГАРЛЕНДА
«ПЛЯЖ»**

Виконала: студентка 6 курсу, групи 8.035н
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.043 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
німецька
освітньо-професійної програми
Мова і література(німецька)
Р.Н.Чабанова
Керівник к.ф.н., доц. Тупахіна О.В.
Рецензент к.ф.н., доц. Васирина К.М.

Запоріжжя
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра німецької філології та перекладу

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.043 Германські мови та література (переклад включно)

Освітня програма Мова і література (німецька)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« _____ » _____ 20 ____ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЧАБАНОВІЙ РЕГІНІ НАЗІРІВНІ

1. **Тема роботи (проєкту)** Інтертекстуальність в романі А.Гарленда «Пляж»
2. **Керівник роботи** к.ф.н., доц. Тупахіна О.В.,
затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року №483-с
3. **Строк подання студентом роботи** 13.12.2020
4. **Вихідні дані до роботи:** науково-теоретичні засади інтертекстуальності, тексти художніх творів
5. **Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):**
 - 1) Здійснити огляд теоретичних джерел
 - 2) Розглянути специфіку відображення постмодерністського світогляду в романі «Пляж»
 - 3) Охарактеризувати інтертекстуальні зв'язки роману Гарленда із творами «Повелитель мух», «Пригоди Робінзона Крузо» та «Серце Темряви»
6. **Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)** Немає
7. **Дата видачі завдання** 27.04.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Пошук наукових джерел за темою	Травень 2020	виконано
2.	Селекція фактичного матеріалу	Травень 2020	виконано
3.	Написання теоретичного розділу	Червень 2020	виконано
4.	Підготовка дослідницької частини	Вересень – жовтень 2020	виконано
5.	Написання вступу та висновку	Листопад 2020	виконано
6.	Проходження нормоконтролю	Листопад 2020	виконано
7.	Захист	Грудень 2020	виконано

Студент _____ Р.Н. Чабанова
 (підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ О.В. Тупахіна
 (підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ С.Ю.Вапіров
 (підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Загальна кількість сторінок 65, кількість використаних джерел 77.

Об'єктом дослідження є категорія міжтекстової взаємодії, що чиниться на різних рівнях організації художніх текстів – жанровому, образному, стилістичному, лінгвістичному тощо; **предметом дослідження** є категорія інтертекстуальності у романі А. Гарленда «Пляж».

Мета роботи полягає у створенні цілісного уявлення про характер інтертекстуальності у романі А. Гарленда.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтертекстуальності (У. Еко, Ж. Женетт, Ж. Дерріда, Р.Барт)

Отримані результати: Роман Алекса Гарленда «Пляж» має тісні інтертекстуальні зв'язки із романами «Пригоди Робінзона Крузо», «Серце Темряви» та «Повелитель мух». Алюзивний код цих творів проявляє себе на сюжетних (мотиву ізоляції від цивілізації на безлюдному острові), жанрових («Пляж» є синтезом роману виховання, пригодницького роману, роману-антиутопії), композиційних (наратив побудований за схемою *ізоляція – освоєння – катастрофа – повернення додому*) та ідейно-філософських рівнях (відлюдництво як спосіб розкриття темний бік людської душі; варварство та жорстокість цивілізації; амбівалентність моральних норм поза межами цивілізованого суспільства).

Ключові слова: *інтертекстуальність, алюзія, алюзивний код, постмодерністська чутливість, постколоніалізм.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	5
1.1 Інтертекстуальність: проблема визначення	5
1.2 Іntenційна інтертекстуальність: рівні міжтекстової взаємодії.....	12
1.3 Тропи інтертекстуальності: алюзії, цитації, ремінісценції.....	18
РОЗДІЛ 2 РОМАН АЛЕКСА ГАРЛЕНДА «ПЛЯЖ» ЯК МАНІФЕСТ «ПОКОЛІННЯ Х»	25
2.1 Роман А. Гарленда "Пляж" у дзеркалі критичної реценції.....	25
2.2 Постмодерністська чутливість в «Пляжі».....	28
2.3 Ідейно-філософська проблематика роману «Пляж».....	32
РОЗДІЛ 3 ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В РОМАНІ А. ГАРЛЕНДА «ПЛЯЖ»	37
3.1 «Пляж» як інваріант «робінзонади».....	37
3.2 «Пляж» vs «Серце Темряви» Дж. Конрада.....	45
3.3 «Пляж» vs «Повелитель мух» У.Голдінга	50
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59
ZUSAMMENFASSUNG	66

ВСТУП

Роман британського письменника Алекса Гарленда «Пляж» справедливо вважається одним із знакових творів «покоління Х». Поєднуючи, у відповідності до постмодерністського принципу подвійного кодування, глибоку філософську проблематику із динамічним пригодницьким сюжетом, що підіймає гостро актуальні для сучасності проблеми захисту довкілля, безконтрольного споживання та ін., «Пляж» здобув широку популярність не лише у читацьких, але й у літературознавчих колах. У фокусі уваги дослідників опинилися такі питання, як постколоніальні мотиви роману (С. Левін, Є. Саїд), особливості авторського психологізму (К. Палмер, Р. Глюкман), специфіка хронотопу (Х. Крехан) тощо. Окремі розвідки були присвячені і алюзивному коду роману (Л. Мішель Банко, Р. Боуен); втім, лише узагальнююче дослідження інтертекстуальних зв'язків «Пляжу» із попередньою літературною традицією, зокрема, вивчення характеру трансформацій, яких набувають у тексті роману жанрові структури, типові образи й символи, здатне, на нашу думку, висвітлити особливості роботи постмодерністської художньої свідомості із такими усталеними моделями як «робінзонада» чи «роман виживання». Відсутність подібного дослідження у сучасному літературознавчому дискурсі і обумовила **актуальність** даної наукової роботи.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній не лише систематизовано результати попередніх розвідок, але й розроблено цілісну візію інтертекстуальної взаємодії роману А. Гарленда «Пляж» із попередньою літературною традицією, з'ясовано функціональне навантаження інтертекстуальних запозичень та їх роль у формулюванні змістового меседжу твору.

Об'єктом дослідження є інтертекстуальність як категорія міжтекстової взаємодії, що чиниться на різних рівнях організації художніх текстів – жанровому, образному, стилістичному, лінгвістичному тощо.

Предметом дослідження є категорія інтертекстуальності у романі А. Гарленда «Пляж».

Матеріалом дослідження є тексти романів «Пляж» А. Гарленда, «Повелитель мух» У. Голдінга, «Серце Темряви» Дж. Конрада та «Пригоди Робінзона Крузо» Д. Дефо.

Метою дослідження є створення цілісного уявлення про характер інтертекстуальності у романі А. Гарленда.

На досягнення цієї мети спрямована реалізація наступних **завдань**:

- 1) систематизувати результати літературознавчих розвідок, присвячених вивченню феномену інтертекстуальності;
- 2) зібрати і впорядкувати інформацію про характер критичної рецензії роману А. Гарленда «Пляж»;
- 3) визначити специфіку застосування постмодерністського коду письма у романі «Пляж»;
- 4) проаналізувати жанровий, сюжетно-композиційний, образний, наративний, мотивний рівні організації твору на предмет виявлення інтертекстуальних зв'язків із романами У. Голдінга, Дж. Конрада та Д. Дефо;
- 5) узагальнити результати дослідницьких спостережень, щоб сформулювати цілісну візію інтертекстуальної складової роману «Пляж».

Методи дослідження: в роботі використовується порівняльний метод (при зіставленні різних дослідницьких точок зору), метод комплексного філологічного аналізу, інструментарій постколоніальної критики, а також технологія «пильного читання» (close reading) при роботі з конкретними художніми текстами.

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

Загальна кількість сторінок 65, кількість використаних джерел 77.

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

1.1 Інтертекстуальність: проблема визначення

Питання визначення терміну «інтертекстуальність» є одним з нагальних у сучасному літературознавстві. Над цим питанням працювало декілька поколінь лінгвістів, відповідно є низка визначень цього явища. Так, наприклад, Ж. Дерріда у своїх роботі «О граммотологии» (2000) розглядає весь світ культури як єдиний текст, включений в буття, тобто єдиний інтертекст [Деррида 2000]; У. Еко в «Откровениях молодого романиста» (2013) уводить в обіг прийом «подвійного кодування», що включаєв себе інтертекстуальність та метанаратив [Эко 2013]; а Ж. Женетту науковій розвідці «Palimpsests: Literature in the second degree» (1997) іменує інтертекстуальність транстекстуальністю, виокремлюючи при цьому ще п'ять її підвидів [Genette 1997]. Також варто згадати противників інтертекстуальності як занадто широкого та розпливчатого терміну. Наприклад, Уільяма Ірвіна, який категорично заперечує висунуту Р. Бартом концепцію «смерті автора» [Барт 1994] і вважає, що сам термін «інтертекстуальність» сумнівний, оскільки передбачає, що мова та тексти функціонують незалежно від людської діяльності: «Хоча в певному сенсі алюзії є інтертекстуальними явищами, вони доречніше і правильніше їх описувати як авторсько-текстові явища. Алюзії ж та непередбачені зв'язки між текстами краще називати «випадковими асоціаціями» [Irwin 2004, с.240]. Проти абстрактності трактування інтертекстуальності виступив і засновник критичного дискурс-аналізу, сформувавши концепцію так званої реконтекстуалізації – процесу подолання дискурсом своїх кордонів і впровадження його в іншу сферу [Бурсевич 2018, с.139]. Так, в залежності від

форм діалогізму, науковець пропонує розрізнати декларативну та конститутивну інтертекстуальність (або інтердискурсивність).

Перш ніж перейти до детального розгляду варіантів інтерпретацій даного феномену, варто звернути увагу на його генезис для формування більш цілісного уявлення про нього.

Поняття інтертекстуальності як культурний та літературний феномен мало місце чи не з самого початку людського існування. Воно сходить до античності і середньовіччя, коли не стояла гостро проблема особистого авторства, а багато текстів (особливо сакрального змісту) розглядалися як плід соборної свідомості, що накопичив певні езотеричні знання про духовне буття універсуму. Для того часу було звичайною справою включення цитат інших текстів в свій без лапок і посилань на їх приналежність. У певні періоди пізньої античності в моді було створення центонів - текстів, повністю набраних з цитат інших текстів (звісно ж, без посилань на них). Так, текст на християнську тематику міг бути набраний з окремих віршів античних язичницьких авторів. Прикладом такого твору є поема "Центон" римської поетеси Проби, в якому повністю викладено зміст Старого та Нового заповітів та який складається виключно з віршів Вергілія. У мистецтві і літературі ХХ в. інтертекстуальність стала одним з дієвих прийомів художньої гри смислами, різними контекстами, усвідомленої полісемії, внутрішньої діалогічності створюваного тексту. Серед прикладів інтретекстів можна назвати «Доктора Фаустуса» Т. Манна та «Гру в бісер» Г.Гессе [НФЕ, 2010].

Особливість постмодерністського етапу буття інтертекстуальності полягає не тільки в тому, що вона з допоміжного прийому перетворилася в основний, але і в тому, що діалог культур став глобальним, а взаємодія текстів – нонселективною. Іншими словами, для письменника такий принцип означав відмову від зумисного відбору лінгвістичних елементів під час творчого процесу, а для реципієнта — уникнення спроб зв'язного тлумачення тексту [ЛЕ 2007, с. 134]. Постмодерністський етап поділяють на два періоди:

структуралізм (Ф. де Соссюр, Р. Барт, М. Фуко, М. Ріффатер) та постструктуралізм (Ж. Дерріда, Ю. Крістева). На відміну від структуралізму, ключовими принципами котрого були централізація, статичність та замкнутість, для постструктуралізму характерні децентралізація, динамічність та відкритість. В постструктуралізмі текст перетворюється на інтертекст, котрий будується з цитат та ремінісценцій до інших текстів [Скодарик 2013, с. 229]. Теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою був введений термін інтертекстуальності для позначення спільної властивості текстів, котра виражається в наявності зв'язків, завдяки яким тексти можуть різними способами явно чи неявно посилатися один на одного [Скодарик 2013, с. 229].

Загалом теорія інтертекстуальності ґрунтується на трьох основних джерелах, а саме на теоретичних поглядах Ю. Тинянова, М. Бахтіна та теорії анаграм Ф. де Соссюра [Ямпольский 1993, с. 33]. Ю. Тинянов підійшов до проблеми інтертексту через вивчення пародії. Він висловив думку про те, що пародія являє собою трансформацію попередніх текстів, перетворюючись на двоплановий текст, в якому так чи інакше вгадуються мотиви тексту-попередника. В процесі дослідження Ю. Тинянов також висуває ідею про «конструктивну функцію» кожного елементу текстової структури, тобто співвіднесення кожного окремого компоненту твору як системи із іншими системами [Тинянов 1977]. Розвиваючи запропоновану Ю. Тиняновим концепцію, російський літературознавець М. Бахтін акцентує особливу увагу на такому понятті як діалогізм (двоголосся) [Ямпольский 1993, с.35], яке він вважав невід'ємною характеристикою не лише тексту, а й мовлення в цілому. За його словами, текст як різновид мовлення представляє собою безперервну бесіду між двома індивідами, між автором і читачем: «Текст не річ, це поле смислів, що трансформується і виникає на перетині автора і читача» [Ямпольский 1993, с.35].

Біля витоків фундаментальних засад дослідження міжтекстової взаємодії стоїть і Ф. де Соссюр. Він виявив схожість між традицією побудови

індоєвропейської поезії на основі анаграм та принципом виникнення інтертекстуальності. Лінгвіст стверджував, що кожний вірш складався в залежності від звукового (фонологічного) складу ключового слова, найчастіше – імені бога, яке, як правило, не називалось. В інших же словах з певною закономірністю повторювалися звуки (фонем) ключового слова [Бодрийяр 2000, с. 44-45]. Завдяки цьому відкриттю було наочно продемонстровано, як певний текст або цитата функціонують в іншому тексті, підпорядковуючи його собі та, відповідно, видозмінюючи.

Спробу синтезу підходів Ф. де Соссюра та М. Бахтіна зробила Юлія Кристева наприкінці 60-х років ХХ ст. Науковиця вважає, що інтертекстуальність не обмежена цілеспрямованим цитуванням, трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандистські дискурси «цитатної літератури». У своїй науковій розвідці *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse* (Семіотика: дослідження семаналізу) вона осмислює соссюрівський матеріал наступним чином: «Поетичне позначуване відсилає до інших дискурсивних означуваних таким чином, що в поетичному висловленні читаються безліч дискурсів. В результаті навколо поетичного означуваного створюється множинний текстуальний простір, чиї елементи можуть бути введені в конкретний поетичний текст. Ми називаємо цей простір інтертекстуальним... . У цій перспективі стає очевидним, що поетичне означуване не може розглядатися у відношенні лише до одного коду. Воно є місцем перетину безлічі кодів (мінімум двох), які перебувають у відносинах взаємного заперечення...» [Kristeva 1969, с.255]. Як бачимо, дослідниця підтримує твердження М.Бахтіна про те, що діалогізм – це характеристика, властива абсолютно усім текстам. Також вона акцентує увагу на тому, що смисли, запропоновані автором та читачем, при взаємодії переживають неминучі трансформації і, більш того, нерідко бувають діаметрально протилежними. Згідно із твердженням самої науковиці, ці дискурси не просто тісняться і впливають один на одного, але, виробляючи сенс, заперечують один одного, що є

«актом руйнування письма, іншим письмом, актом самодеструкції письма» [Kristeva 1969, с.195]. Тим самим Ю. Крістева робить своєрідний внесок в теорію анаграм Ф. де Соссюра, розвинувши та доповнивши її. Виходячи з результатів свого дослідження, Ю.Крістева дала наступне визначення:інтертекстуальність – це текстуальна інтеракція, що відбувається всередині окремого тексту [Ильин 1996, с.131].

У літературознавчому довіднику „New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics” знаходимо наступне тлумачення: «Термін «інтертекстуальність» означає ті умови текстуальності, за допомогою яких здійснюються та описуються відношення між текстами, і, в багатьох аспектах він синонімічний терміну «текстуальність»» [Preminger 1993, с. 620]. Як бачимо, в даному варіанті необхідність у такому терміні як «інтертекстуальність» взагалі відсутня.

Враховуючи суперечливість у поглядах науковців на поняття інтертекстуальності можна виокремити дві класифікації визначень. Професор Ессенського університету Г. Плетт пропонує варіант «текст між текстами», зауважуючи при цьому, що трактування прийменника «між» напряму залежить від розуміння ролі автора і читача [Plett 1991, с. 5]. За твердженням Г. Плетта, на сьогоднішній день існує два підходи: прогресивістський та традиціоналістський [Plett 1991, с. 3-4]. Прихильники прогресивістського методу (Ю. Крістева, М. Бахтін, А. Грехем, Ж. Дерріда та ін.) розглядають інтертекстуальність в широкому смислі. Приміром, письменник А. Грехем вважає, що тексти не можна відокремлювати від більшої культурної чи соціальної текстуальності, з якої вони побудовані. Отже, усі тексти містять ідеологічні структури та боротьбу, виражені в суспільстві через дискурс [Graham 2000, с. 36]. Ю. Крістева дотримується тієї ж думки, наголошуючи, що незалежне існування тексту ілюзорне і насправді являє собою перестановку слів та висловлювань, що мають складне соціальне значення «за межами» відповідного тексту [Graham 2000, с. 37]. Натомість, традиціоналісти розглядають інтертекстуальність не як культурне, а як

лінгвістичне явище. Прихильниками цього методу є Ж. Женетт, М. Пфістер, І. Арнольд, яка визначає інтертекстуальність як включення в текст або інших текстів, або його окремих фрагментів (цитат, алюзій тощо) [Арнольд 1999, с. 351].

Таким чином, головна різниця між цими двома підходами полягає в тому, що прогресивісти розглядають інтертекстуальність в культурному контексті, в той час як традиціоналісти акцентують увагу виключно на формальних ознаках тексту. Відповідно, перші сприймають інтертекстуальність як діалог тексту з цілою культурою, в якій він існує, а традиціоналісти – як взаємодію з окремим її представником, тобто читачем.

Доволі цікавою видається і спроба систематизації визначень, запропонована Н. Петровою. У своїй статті «Проблема определения термина “интертекстуальность”» (2017 р.) [Петрова 2017, с. 196-199] дослідниця класифікує дефініції за наступними категоріями:

- **визначення, що вказують не лише на зв'язок між текстами, а й на конкретні його прояви.** До цієї категорії вона відносить визначення, запропоновані Ж. Женеттом, який стверджує що інтертекстуальність – це «співприсутність в одному тексті двох або більше текстів» [Петрова 2017, с. 196-199]. Ознаками цієї співприсутності є цитата, алюзія, плагіат тощо. З визначенням Ж. Женетта перегукуються дефініції І.Арнольд, Р. Лахмана та Г. Плетта. Під інтертекстуальністю Арнольд розуміє включення в текст або цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді авторських прийомів: маркованих або немаркованих, трансформованих або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій. Р. Лахман і Г. Плетт, в свою чергу, доповнюють інтерпретацію Ж. Женетта, стверджуючи, що дані прийоми є свідомими та з'являються в тексті з волі самого автора.

- **визначення, які, окрім вказування на зв'язок між текстами, підкреслюють прагматичний аспект.** До даної групи дослідниця віднесла Р. Нордквіста, О. Дедову, Р. Барта. Р. Нордквіст трактує інтертекстуальність як взаємозалежні зв'язки, в яких тексти знаходяться у відношенні один до

одного з метою утворення значення. Ідею «прирошення смислів» підтримує О. Дєдова, стверджуючи, що інтертекстуальність відображає таку властивість письмового тексту як реалізація у ньому сукупності раніше створених текстів, що відбувається навіть незалежно від волі автора, на підсвідомому рівні і базується на множинності інтерпретацій. Р. Барт, в свою чергу, акцентує увагу на тому, що множинність інтерпретацій смислу зумовлена множинністю самих смислів, закладених у тексті.

- **визначення, що підкреслюють свідомий (інтенціональний) та/або окказіональний характер інтертекстуальності.** В такому контексті термін розглядають Ю. Башкатова, М. Пфістер, І. Арнольд, Ю. Крістева та Р. Барт. Так, свідомим процесом інтертекстуальність вважає І. Арнольд та Ю. Башкатова, запевняючи, що усі зв'язки між новим текстом та його попередниками зумовлені свідомим вибором автора. М. Пфістер дотримується тієї ж позиції, додаючи, що автор використовує ті чи інші інтертекстуальні включення з конкретною метою, для досягнення задуманого ефекту. Натомість, Р. Барт і Ю. Крістева роблять акцент на безсвідомій природі цього явища. Ю. Крістева, зокрема відстоює постулат «безособової продуктивності» тексту, який народжується сам по собі, незалежно від свідомої вольової діяльності індивіда.

Отже, інтертекстуальність – це культурно-лінгвістичне явище, що означає співвідношення текстів між собою. Ключова проблема визначення поняття міжтекстової взаємодії полягає здебільшого в специфіці наукової рецепції. Літературознавці підходять до визначення даного терміну з різних сторін, що зумовлює певні протиріччя в інтерпретації даного явища. Проаналізувавши різні підходи та точки зору літературознавців та дослідників явища інтертекстуальності, найбільш доцільним можна вважати визначення запропоноване Ю. Крістевою: «інтертекстуальність – це текстуальна інтеракція, що відбувається всередині окремого тексту» [Kristeva 1969, с. 319]. Такий вибір зумовлений тим, що, по-перше, Ю. Крістева узагальнила в ньому ідеї М. Бахтіна та Ф. де Соссюра, зробивши дефініцію

більш «всеохоплюючою», а по-друге, її погресивістське сприйняття цього феномену дозволяє розглядати текст у культурному контексті і робити, як думається, більш об'єктивні висновки.

1.2 Іntenційна інтертекстуальність: рівні між текстової взаємодії

Говорячи про поняття інтертекстуальності, варто згадати і про характерні етапи її формування. Поняття міжтекстової взаємодії тісно пов'язане з категорією інтертекстуальності, тому їх здебільшого ототожнюють, розуміючи міжтекстові зв'язки як «наявні в тому або іншому конкретному тексті виражені за допомогою певних словесних прийомів посилення на інший конкретний текст (або інші конкретні тексти)» [Грек 2006, с. 72]

Одну зі спроб класифікації інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків, які їх пов'язують, здійснив П. Тороп. У своїй науковій розвідці «Проблема інтексту» (1981) він пропонує розмежовувати **прототекст**, **метатекст** та власне **інтекст**. П. Тороп стверджує, що будь-яке співвіднесення текстових елементів є метакомунікацією, тобто взаємодією, що складається не лише з явних, але й з прихованих елементів. Прототекст – це первинний текст, який у процесі створення метатексту стає основою для створення основного тексту («Текст, явлений якоюсь своєю частиною в іншому тексті, стає тим самим описуючим текстом, метатекстом» [Тороп 1981, с. 39]). Поняття інтексту він розуміє як семантично насичену частину тексту, смисл і функція якої визначаються подвійним описом. Класифікуючи інтексти, учений звертає увагу на стверджувальний чи полемічний характер взаємодії метатексту з прототекстом, на рівень зв'язку (явний чи прихований), фрагментарність або цілісність метатексту.

Більш розширену класифікацію запропонував французький літературознавець Ж. Женетт у книжці «Palimpsests: Literature in the second

degree» (1982) [Genette 1997]. На його думку існує п'ять типів взаємодії текстів:

- власне **інтертекстуальність** як співприсутність в одному тексті двох і більше різних текстів (цитати, алюзії, плагіат тощо);
- **паратекстуальність** як відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післяслова;
- **метатекстуальність** як коментуюче або критичне посилання на свій претекст;
- **гіпертекстуальність** як пародіювання чи осміювання одним текстом іншого та архітекстуальність, яку слід розуміти як жанровий зв'язок текстів.

Свою думку щодо вищеназваних класифікацій висловила Н. Фатєєва. На її погляд, вони обидві є дещо узагальненими, оскільки вони не враховують усіх потенційних комбінацій диференційних ознак міжтекстових взаємодій. Тому дослідниця запропонувала свою класифікацію, враховуючи не виділені у попередників принципи систематизації. Тим не менш, в основі її концепції все ж лежать основні класи інтертекстуальних відношень Ж. Женетта і принципи, запропоновані П. Торопом, які стають вихідним пунктом для таких категорій, як атрибутованість-неатрибутованість запозиченого тексту чи його частини, явний або прихований характер атрибуції, спосіб і об'єм вихідного тексту в тексті-реципієнті.

Типологія інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків у художніх текстах, яку подає Н. Фатєєва у монографії «Інтертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности» (2007), охоплює більше різновидів інтеракції текстів, розширюючи і доповнюючи попередні класифікації, описуючи особливі випадки міжтекстових взаємодій:

1. Власне **інтертекстуальність**, яка утворює конструкції «текст у тексті» – цитати й алюзії (з атрибуцією й без атрибуції), центонні тексти (комплекс алюзій і цитат, який продукує складне інакомовлення, усередині якого семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями).

Особливим типом центонних текстів науковця називає вірші-присвяти, часто вони мають епіграф, за яким встановлюють атрибуцію й адресата присвяти.

2. **Паратекстуальність**, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післяслова – цитати заголовки, епіграфи. За словами Н. Фатєєвої, заголовок – це згорнутий зміст літературного твору, його стисла програма, а також ключ до розуміння. Заголовок є метатекстом у відношенні до тексту. Заголовок цитата – це інтертекст, відкритий для тлумачення. Письменник не просто запозичає чужі мовні форми для назви свого твору, щоб з їх допомогою відобразити суть власного художнього твору, він нашаровує на них новий образний зміст.

3 **Метатекстуальність** як переказ і коментативне покликання на претекст – інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами. Все це є експліцитними висловлюваннями про претекст, або конструкціями «текст у тексті про текст».

4. **Гіпертекстуальність** як осміювання або пародіювання одним текстом іншого. Пародія – це одночасне оперування двома семантичними системами, у такому творі існує співвідношення трьох мовних планів: крізь перший план тексту обов'язково проглядає його другий план – текст твору, який викладається по-новому (пародіюється). Таким чином створюється третій план пародії – план інтертекстуальної гри, який виявляє іронічну майстерність її автора.

5. **Архітекстуальність** як жанровий зв'язок текстів, який, зокрема, може виявлятися у підзаголовку або ж і зовсім підкреслюватись самим заголовком.

6. **Інші моделі** та випадки інтертекстуальності, зокрема інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи та стилістичні фігури, фонетично-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому.

7. **Поетична парадигма**, суть якої зводиться до того, що поетичні образи функціонують не відокремлено, не випадково, а лише у певному контексті, системі схожих образів [Фатеева 2007, с. 121 – 159].

Свою типологію інтертекстуальності розробила також Н. Пьєге-Гро. Вона підкреслює, що слідом за Ж. Женеттом розрізнятиме два типи міжтекстових зв'язків – відношення співприсутності двох або декількох текстів і зв'язки, які ґрунтуються на похідності, спорідненості. Крім того, для більш повного та цілісного розуміння своєрідності форм інтертекстуальності дослідниця також уводить протиставлення між імпліцитними (внутрішніми) та експліцитними (зовнішніми) зв'язками. Так, Н. Пьєге-Гро виділяє:

1) тип **відношення співприсутності**, куди відносить цитату, референцію, плагіат, алюзію;

2) тип **відношення деривації**, основними видами якої вважає пародію та бурлескну травестію, а також стилізацію [Пьєге-Гро 2008, с. 84 – 110].

Дещо відмінну класифікацію представив М. Роберт у статті «Seven types of intertextuality» [Robert 2004, с. 13-25]. Аналізуючи творчий доробок В. Шекспіра, він розрізняє сім типів інтертекстуальності та групує їх у три категорії. У типах і категоріях присутні три змінні: по-перше, ступінь позначеності сліду попереднього тексту за допомогою словесного відлуння; по-друге, ступінь, в якій його вплив залежить від визнання аудиторії; по-третє, ступінь полемічності присвоєння.

- **Категорія 1.** Ця категорія включає конкретні книги чи тексти, що передаються безпосередньо через автора. Перегляд, переклад, цитування, алюзії, джерела, умовно зрозумілі, попередні роботи автора - все це відноситься до даної категорії.

Тип 1: Перегляд. Має тісний взаємозв'язок між вихідним та похідним текстами, причому останній бере ідентичність від першого, навіть коли він від нього відходить. Процес відбувається під керівництвом автора. Текст може зазнати змін через цензуру, театральні, юридичні чи матеріальні вимоги. Редактор, який не є автором, представляє інший сценарій та зовсім

інший набір проблем та міркувань. Однак у всіх випадках транзакція є лінійною, свідомою і конкретною, позначеною побажаннями та намірами автора.

Тип 2: Переклад. Передає текст, "переносить" текст на іншу мову, відтворює його заново, похідний текст прямо заявляє про ідентичність оригіналу.

Тип 3.Цитація. Буквально відтворює попередній текст (повністю або частково) у наступному тексті. Цитати часто з'являються як фрагменти тексту в пізніших текстах, які самі по собі є цілими.

Тип 4."Тексти-джерела" забезпечують наступні тексти сюжетом, характером, ідеєю, мовою чи стилем. Існує три підтипи:

- **випадкове джерело** (тут попередній текст існує в динамічній напрузі з пізнішим, частиною його ідентичності);

- **наближене джерело** (функціонує як книга-на-столі; автор перекроює, краде та плюндрує; динаміка включає копіювання, перефразування, стиснення, зіставлення, розширення, упущення, інновації, перенесення та суперечності);

- **віддалене джерело** (до цієї групи належать всі джерела, які не чітко позначені або не збігаються з моделлю книги-на-столі. Поле можливостей тут розширюється, включаючи все те, що автор раніше знав або читав: класичні оповідання та автори, Біблію, що видно з натяків або переприсвоєних мотивів).

- **Категорія 2.** Дана категорія узагальнює традиції. Вихідний текст існує у поєднанні з іншими оригінальними текстами, здебільшого як сукупність успадкованих очікувань, рефлексів та стратегій.

Тип 5. Звичай та конфігурації. Поети постійно привласнювали та адаптували численні звичай класичної, середньовічної та континентальної літератур, формальні та риторичні.

Тип 6. Жанри. Інтертекстуальність категорії II також включає широкий спектр зв'язків, явних та прихованих при виборі жанру. Вони можуть

з'являтися в окремих означувачах, які функціонують майже як звичаї або варіюються до більш широких і менш дискретних форм.

- **Категорія 3.** Складається з того, що будь-яка аудиторія вносить у текст, а не з того, що вклав автор. Фокус переходить від текстів та традицій до циркуляції культурних дискурсів.

Тип 7. Паралогі. Це тексти, які висвітлюють інтелектуальне, соціальне, богословське чи політичне значення інших текстів. На відміну від текстів або навіть традицій, паралогі рухаються горизонтально та аналогічно в дискурсах, а не у вертикальній лінії через думку чи намір автора.

В українському літературознавчому словнику-довіднику (1997 р.) можна знайти ще одну варіацію типології інтертекстуальності: «**генетична** – зауважує лише ті протоархетексти, які брали участь у виникненні літературного твору; **інтенціональна** – спланована автором, усвідомлена ним; **іманентна** – визначена чи нав'язана самим літературним твором; **рецепційна** – та, яка може бути виявлена емпірично різними реципієнтами» [ЛС 1997, с. 318].

Варто звернути увагу і на міркування польського мовознавця Олександра Кіклевича з приводу типів і мовних форм вираження взаємодії текстів у комунікативному процесі. У своїй роботі «Притяжение языка: Семантика. Лингвистика текста. Коммуникативная лингвистика» (2007) він пропонує розрізняти два типи кодових взаємодій – перекодування (переклад) і полікодування (мовне або мовленнєве запозичення (цитування): «Можна розрізняти власне мовне і стилістичне запозичення. У другому випадку запозичуються елементи чужих, співіснуючих у семіозисі культури або особистості варіантів одного й того ж самого коду. Це явище називається також стилізацією. Цьому служить прийом «лапкування». Часто відсилання до «чужої» мови прямо не експлікується» [Кіклевич 2007, с. 345]

В. Хайнеман розглядає інтертекстуальність як співвіднесеність текстів та розрізняє два її види: типологічну (граматичну) і референційну (семантичну). Відповідно до цього, інтертекстуальність буває **вертикальною**,

яка відображає типологічну специфіку художніх текстів на основі прототипних ознак, і **горизонтальною** (асоціативною, смисловою), котра співвідносить даний текст з претекстом у плані змісту [Хайнеман 1999, с. 23 – 24].

Таким чином, можна дійти висновку, що при створенні класифікацій науковці розглядають поняття міжтекстової взаємодії з різних сторін. Так, П.Тороп класифікує типи інтертекстуальності за послідовністю виникнення текстів; Ж. Женетт та Н. Фатєєва враховують такі фактори як атрибутованість-неатрибутованість тексту-джерела, явний або прихований характер атрибуції, спосіб і об'єм вихідного тексту в тексті-реципієнті; Наталі Пьєге-Гро пропонує класифікувати в залежності від того, чи є зв'язки між текстами зовнішніми чи внутрішніми тощо. В даній роботі за основу пропонується взяти класифікацію, запропоновану в літературознавчому словнику [ЛС 1997], оскільки досліджувані твори будуть аналізуватись у компаративному зрізі.

1.3 Тропи інтертекстуальності: алюзії, цитації, ремінісценції

У багатьох вищезгаданих типологіях спільним є те, що науковці при класифікації типів міжтекстової взаємодії спираються на характер тропів інтертекстуальності. І, оскільки у художньому творі інтертекст реалізує свої функції саме в тропеїчній системі художньої мови, необхідно розглянути специфіку цих художніх засобів більш детально.

Звернемо увагу на поняття цитації та алюзії, які необхідно чітко розмежовувати. **Цитата** – це точне або дещо трансформоване відтворення зразка. Як зазначає Н. Фатєєва, цитати можна класифікувати за рівнем їх атрибутованості до вихідного тексту. Іншими словами, необхідно з'ясувати, чи є інтертекстуальний зв'язок виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту, чи ні. **Цитата з атрибуцією** – це тотожне

відтворення зразка з указівкою на автора, а текст-джерело при цьому є графічно маркованим (подається в лапках). Також може бути цитата з точною атрибуцією, але скороченим вихідним текстом або зміненим порядком слів. До атрибутованих цитат можна віднести й цитати-переклади. В такому випадку автор в змозі робити в тексті примітки й коментарі, що перетворює вихідний текст на мета текст. На відміну від цитат з точною атрибуцією для цитат з розширеною атрибуцією характерна невизначеність джерела (атрибуції). **Цитати без атрибуції** – це переважна більшість цитат цитат у художніх творах. Найчастіше вони базуються на лінгвістичних операція створення вторинних суджень як «інтерпретація навпаки» поетичного висловлювання.

Поняття цитати, як і самої інтертекстуальності, не є однозначним, тому воно перебуває в центрі інтересу дослідників, які вивчають явище міжтекстових взаємодій. Доказом тому є численні спроби науковців подати своє розуміння цитати як текстового феномену. Деякі з цих тлумачень наведені нижче.

Так, Р. Барт вважає цитатою будь-яке запозичення будь-якої частини тексту-донора текстом-реципієнтом: «Я насолоджуюся цією владою словесних виразів, коріння яких переплутались абсолютно довільно, так що більш ранній текст виникає з більш пізнього» [Барт 1989, с. 491]. Можна припустити, що саме таке вільне сприйняття цитати, яке присутнє всюди і не відрізняється нічим від нецитати, привело його до формулювання максималістської версії теорії інтертекстуальності, за якою «весь текст – це цитата без лапок» [Переломова 2008, с. 55] .

На відміну від Р. Барта, М. Ямпольський у визначенні цитати спирається на більш стримані й конструктивні концепції Л. Женні і М. Ріффатера, визнаючи цитатою не всяке запозичення, а тільки те, яке має структурну подібність до відповідних фрагментів вихідного тексту. Отже, усупереч твердженню Р. Барта, виходить, що весь текст не може бути «розлапкованою цитатою». Цитата – це аномалія, яка, на думку

Ямпольського, блокує розвиток тексту: «коли фрагмент не може одержати достатньо вагомої мотивації із логіки оповіді, він перетворюється в аномалію, яка для своєї мотивації змушує читача шукати іншої логіки, іншого пояснення, ніж те, яке можна здобути з самого тексту. І пошук цієї логіки спрямовується за межі тексту, в інтертекстуальний простір» [Ямпольский 1993, с. 60]. Спираючись на такі міркування, він трактує цитату як «фрагмент тексту, який порушує лінійний розвиток останнього і одержує мотивацію, яка інтегрує його в текст, поза даним текстом» [Ямпольский 1993, с. 61]. Але й така інтерпретація цитати, як думається, не має достатньо чіткого критерію, бо залежить від інтерпретаторів, їх різної інтертекстуальної компетенції, а отже навряд чи може бути об'єктивною.

Н. Фатеева висуває свою ідею рецепції цитати, обґрунтовуючи її з лінгвістичної точки зору: «Назвемо цитатою відтворення двох або більше компонентів тексту-донора із власною предикацією» [Фатеева 2007, с. 122]. І якщо нелінгвістичні трактування цитати розуміють її функціонально, то лінгвістичний підхід дає можливість розуміти цитату ще й як сукупність словесних компонентів тексту-джерела, які можуть бути формально позначені лапками, шрифтовим виділенням, метатекстовим коментарем тощо. Подібне розуміння цитати виключає сприйняття тексту як «колекції цитат». Цитата, підриваючи лінійне сприйняття тексту, стимулює такі інтертекстуальні інтерпретації, які приводять не просто до відновлення цілісності смислу тексту, але, що дуже важливо, до збагачення: «Ступінь прирощення смислу в цьому випадку і є показником художності інтертекстуальної фігури» [Фатеева 2007, с. 39].

Н. Пьєге-Гро називає цитату «емблематичною формою інтертекстуальності» [Пьєге-Гро 2008, с. 84], оскільки вона напряду демонструє, як один текст включається в інший. Маючи велику кількість цитат, постмодерністський текст певним чином нагадує мозаїку або ковдру, що складається з різнокольорових шматочків тканини. Іншими словами, він є

фрагментарним, тому цитата стає чи не найвизначнішою його характеристикою, своєрідною «емблемою».

Перейдемо до наступного засобу вираження інтертекстуальності, а саме до **алюзії**. Необхідно відзначити, що наукова рецепція терміну є досить неоднозначною. Так, наприклад, Р. Броуер [Brower 1959, с. 1-8] значно розширює поняття алюзії, дозволяючи підвести під нього будь-який прояв літературної традиції взагалі; К. Перрі [Perry 1978, с. 279-307] акцентує увагу на експліцитному характері алюзії, запевняючи, що вона може бути явною та очевидною; У. Торнтрон і Дж. Т. Локранц [Thornton 1968, с. 3] намагаються представити алюзію не як самобутній стилістичний метод, а як модифікацію інших мовностилістичних прийомів.

В українському літературознавчому словнику знаходимо наступне визначення: «**Алюзія** (лат. *allusio* жарт, натяк) – художньо-стилістичний інтертекстуальний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на ерудицію реципієнта, який повинен зрозуміти закодований зміст. Інколи вживається як особливий різновид алегорії, пов'язаної з фактами дійсності» [ЛЕ 2007, с. 57]. Таким чином, алюзія – це запозичення лише певних елементів претексту. У випадку алюзії це запозичення відбувається вибірково, а ціле висловлювання або рядок претексту, які співвідносяться з новим текстом, присутні в ньому ніби «за текстом» – тільки імпліцитно. Н. Фатєєва вважає, що у випадку цитації автор переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність, реєструючи спільність «свого» і «чужого» текстів, а у випадку алюзії на перше місце виходить конструктивна інтертекстуальність, мета якої організувати запозичені елементи у такий спосіб, щоб вони виявилися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту [Фатєєва 2007, с. 129].

Варто приділити увагу і типології явища алюзії. Згідно англійських словників літературних термінів, найбільш повна класифікація видів алюзії включає:

- алюзію – посилення на недавні події (topical allusion);
- особистісну алюзію – посилення на факти біографії письменника (personal allusion);
- метафоричну алюзію, метою якої є передача додаткової інформації;
- імпліцитну алюзію, яка імітує стиль інших письменників (imitative allusion)
- структурну алюзію, яка відображає структуру іншого твору (structural allusion) [Baldick 2008, с.9; Cushman 2012, с.42-43].

І цитати, і алюзії можна типологізувати за рівнем їх атрибутованості. Для цього необхідно з'ясувати, чим є інтертекстуальний зв'язок: свідомим авторським ходом чи результатом читацького сприйняття тексту. Максимально широкий характер атрибуції – це рівень ідіостилю письменника, коли саме його ім'я і є широкою алюзією.

Цікавими щодо відмінностей між цитатами та алюзіями, як думається, є міркування Н. Пьєге-Гро, де вона покликається на Ш. Нодьє: «Алюзію також часто порівнюють з цитатою, але на зовсім інших підставах; вона позбавлена буквральності й експліцитності, тому видається чимось більш делікатним і витонченим. Так, на думку Шарля Нодьє, «цитата свідчить лише про поверхову й пересічну ерудованість, вдала ж алюзія іноді несе на собі відбиток генія» [Переломова 2008, с.56]. Суть у тому, що алюзія по-іншому діє на пам'ять й інтелект читача, не порушуючи при цьому неперервності тексту. Ш. Нодьє продовжує: алюзія – «хитромудрий спосіб співвіднесення широко відомої думки з власним висловлюванням, тому вона відрізняється від цитати тим, що не потребує спираючості на ім'я автора, яке всім відоме і без того, і особливо тому, що запозичуване вдале висловлювання не так покликається на авторитет, як це робить цитата, як стає вдалим зверненням до пам'яті читача, щоб змусити його перенестися в інший порядок речей, але аналогічний тому, про який ідеться» [Пьєге-Гро 2008, с. 91]. Висунуті

твердження П. Фонатьє про суть алюзії допомагає авторці зробити доволі слушні висновки, які виходять за межі звичних уявлень про цю форму інтертекстуальності: «Якщо, як пише Фонатьє, суть алюзії в тому, щоб «дати можливість уловити наявність зв'язку між однією річчю, про яку говорять, з іншою річчю, про яку не говорять нічого, але уявлення про яку виникає завдяки цьому зв'язку», цією іншою «річчю» не завжди виявляється корпус літературних текстів. Очевидним чином, алюзія виходить далеко за межі інтертекстуальності» [Пьєге-Гро 2008, с. 91]. Алюзія може відсилати читача до історії, міфології, суспільної думки або до загальноприйнятих звичаїв.

Говорячи про **ремінісценцію**, це поняття розуміють як відсилання не до тексту, а до деякої події із життя іншого автора, яку можна впізнати [Переломова 2008, с.56]. У поезії ремінісценція часто обертається алюзією. Алюзивний смисл можуть нести елементи не лише лексичного, але й граматичного, словотвірного, фонетичного рівнів організації тексту; він також може спиратися на систему орфографії та пунктуації, а також на вибір графічного оформлення тексту – шрифтів, способу розміщення тексту на площині.

Ремінісценції, на думку О. Кіклевича, є одним із різновидів цитування, який зустрічається частіше за все. Сам термін науковець трактує як перенесення з одного тексту в інший синтаксично організованих елементів з відомих літературних творів та інших прецедентних текстів [Кіклевич 2007, с.347-348]. Інший випадок – коли основою ремінісценції є стійкий вислів з іншого, альтернативного функціонального стилю – більш високого чи низького. Запозиченими можуть бути окремі лексеми, граматичні та фонетичні форми. Таке явище називається *ехолалією*. Різновидом цитування, на думку О. Кіклевича, слід визнати також *емпатичну номінацію* – використання при називанні осіб чужої точки зору.

Отже, до засобів вираження інтертекстуальності в просторі тексту вважають цитування, алюзії та ремінісценції. Ці поняття мають чимало спільних рис, втім відрізняються за широтою та специфікою використання.

Цитати – це точне або дещо видозмінене введення в текст фрагментів чужих текстів; **алюзії** – це нагадування про факт, подію, персонажа, описаних у чужих текстах; **ремінісценції** – довільні риси, які викликають спогади про інший твір шляхом обігрування стилістичних прийомів, мотивів.

Виокремлені в межах теоретичного розділу даного дослідження різновиди і тропи інтертекстуального зв'язку забезпечать необхідний інструментарій для аналізу специфіки взаємодії роману А. Гарленда «Пляж» із попередньою літературною традицією. Проте, з оглядом на ту специфічну роль, яку відіграє інтертекстуальність у парадигмі постмодернізму, вважаємо за доцільне розпочати аналіз міжтекстової взаємодії у романі А. Гарленда «Пляж» із визначення у ньому особливостей постмодерністського світовідчуття та коду письма, чому буде присвячений наступний розділ.

РОЗДІЛ 2

РОМАН АЛЕКСА ГАРЛЕНДА «ПЛЯЖ» ЯК ПОКОЛІНСЬКИЙ МАНІФЕСТ

2.1 Роман А. Гарленда «Пляж» в дзеркалі критичної рецепції

«Пляж» є дебютним романом Алекса Гарленда про подорожі Таїландом. Цей твір потрапив до списку бестселерів з моменту виходу в 1997 році і був перекладений на 25 мов. У 2000 році з'явилася кіноадаптація книги, режисована Денні Бойлом. Пізніше, у 2003 році роман потрапив до списку опитування BBC "The Big Read", зайнявши в ньому 103 місце та випередивши «Портрет Доріана Грея» О. Уальда, «Знедолених» В. Гюго, «Ярмарок марносластва» У.Теккеря та ін. [Garner 1997].

Роман було сприйнято доволі неоднозначно. Приміром, британські та американські критики поставилися до нього більш-менш схвально. Зокрема, позитивні відгуки твір отримав за співзвучність світогляду покоління, якому воно адресовано. Так, американський журналіст Дуайт Гарнер у газеті *The Washington Post* охарактеризував «Пляж» як «неймовірно розумний перший роман про туристичну культуру Південної Азії, книгу, яка рухається з такою швидкістю і витонченістю, про яку багато старих письменників можуть лише мріяти...Це не ідеальний роман – деякі персонажі та ситуації є більш ескізними, ніж мали б бути, – але «Пляж», тим не менш, є амбіційною, пропульсивною фантастикою»[Garner 1997]. Позитивну оцінку твору дав і британський письменник Нік Горнбі. Так, він оцінив гостру актуальність проблематики ескапізму, назвавши роман А. Гарленда «свіжим, стрімким, захоплюючим і розумним» та присвоївши йому звання «Володаря мух для покоління X» [Garner 1997]. Варто зауважити, що під «поколінням X» (1963-1982 рр.) прийнято вважати людей, кому було близько 20-ти років протягом 1990-х. Вони пережили продовження «холодної війни», війну в Афганістані,

появу СНІДу, розповсюдження наркотиків та інші прояви процесів глобалізації. Їхніми основними рисами і цінностями були готовність до змін, можливість вибору, технічна грамотність, надія на самих себе, рівноправність тощо. Світовідчуттю цього покоління відповідає постмодерністська чутливість, яка і відобразилась у романі А. Гарленда.

Підґрунтям для позитивних фідбеків став і багатий аллюзивний код. Як думається, очевидні міжтекстуальні зв'язки були створені А. Гарлендом навмисне, однак це ніяким чином не зіпсувало звучання твору. За словами Ханнеса Крехана, письменник сильно спирався на інші тематично пов'язані романи та жанри, що робить його роман інтригуючою сумішшю і розміщує його десь між дистопічним романом, робінзонадою та «Серцем темряви» Джозефа Конрада [Krehan 2013, с.7-8]. Автор «Пляжу» і сам неодноразово зазначав, що твір був написаний під впливом інших романів про подорожі, наприклад, «Імперія сонця» Дж. Балларда. Такий вибір зумовив і жанр твору, який нерідко відносять до категорії *Bildungsroman*, тобто «роману виховання». Як зазначає Ліндсі Банко, даний твір досліджує тенденцію «виховання сп'яніння та показує, як утопічні місця та практики туризму можуть впливати на особистість, провокуючи потенційно дестабілізуючі психоделічні переживання» [Michael Vanco 2010, с.8].

Переважаюча доля критики прийшлася на аудиторію Азії, які неправильно інтерпретували твір. Зокрема, негативні оцінки читацької аудиторії були спровоковано дещо шаблонним зображенням місцевих жителів та однобічним, поверхневим описом тайської культури в цілому. Журналіст Рон Глюкман у своїй статті «*Postcards from the beach*» зазначає, що роман був сприйнятий багатьма азіатськими критиками як одновимірний погляд непоінформованого аутсайдера [Gluckman 1999]. Сам же А. Гарленд стверджує, що критики сприйняли твір занадто буквально, вирішивши, що «Пляж» є книгою про Азію, хоча письменник створював її виключно як розповідь про подорож та туристів: «Багато критики щодо "Пляжу" полягає в тому, що він представляє тайців двовимірними, як частину декорацій. Це

тому, що ці люди, про яких я пишу – піші туристи - дійсно сприймають їх лише як частину декорацій. Вони не бачать ні їх, ні тайської культури. Для них це все частина величезного тематичного парку, пейзажів для їх поїздки». Автор також додає, що книга багато в чому є антимандрівною: «Цей твір був задуманий як критика туристичної культури, а не її звеличення» [Gluckman 1999].

Аналізуючи роман А. Гарленда, деякі науковці зайняли нейтральну позицію. Їхні відгуки здебільшого стосуються вищезгаданого алюзивного коду: науковці констатують фактичну спорідненість з іншими творами про подорожі та вигнанців на безлюдних островах. Так, Крістофер Палмер у своїй науковій розвідці «*Castaway Tales: From Robinson Crusoe to Life of Pi*» співставляє «Пляж» із роботами Іана Бенкса та Уільяма Голдінга: ««Пляж» зберігає фрісон роману про психопата, такого як у "Фабриці ос", не передбачаючи можливості того, що люди, які опинились на острові, виродилися як група, як це сталося в «Повелителі мух»» [Palmer 2016, с.89]. У компаративному розрізі розглянув роман А. Гарленда і професор Стівен М. Левін у своїй статті «*Imaginary tourists: the fashioning of the global traveler in the postcolonial fiction*», порівнявши головних героїв «Пляжу» та «Серця темряви» Дж. Конрада. Він стверджує, що у світлі визначальних конфліктів на початку ХХ століття подорожі асоціюються із зображенням нервових станів, що супроводжують колоніалізм та деколонізацію. На прикладі вищезгаданих творів автор робить наступний висновок: «Ці зображення також підкреслюють, що орієнталізм несе епістемічний тягар для європейського мандрівника в колоніальних умовах» [Steven 2018, с.202].

Отже, роман А. Гарленда отримав як позитивні так і негативні відгуки з боку публіцистів та науковців. Дослідники творчості А. Гарленда досить часто наголошують на тісних композиційних та ідейних зв'язках з іншими пригодницькими романами. Присутність такої вираженої інтертекстуальності

є результатом свідомого вибору автора, який таким чином мав намір зробити твір більш інтригуючим та актуальним для читацької аудиторії.

2.2 Постмодерністська чутливість у «Пляжі»

Герої роману А. Гарленда належать до вищезгаданого покоління Х, яке існувало в період переходу від колоніалізму до глобалізації. Як наслідок цієї перебудови змінився і світогляд населення. Представники цієї генерації, як і персонажі «Пляжу», були схильні до нігілізму, заперечували загальноприйняті догми, прагнули абсолютної свободи і самовираження. Крім того, на власному досвіді переживши вплив глобальної зміни суспільного устрою, молоді люди втратили впевненість в завтрашньому дні і натомість, надавали перевагу життю одним днем, моменту «тут і зараз». Подібний світогляд отримав назву «постмодерністської чутливості».

Постмодернізм розробив власну систему бачення реальності, для якої характерним є сприйняття світу як суцільної безсистемності, своєрідної хаотичної мозаїки. У постмодерністській реальності втрачено причинно-наслідковий зв'язок і порушені пріоритети. Формулювання світу як хаосу запропонували в кінці 1970-1990-х років французькі філософи Ж.Бодрійар, Ж.-Ф. Ліотар та У. Уелш. За словами Ж. Бодрійара, в кінці століття люди, створивши всесвітню імперію віртуальних знаків, ідеологій та задовольень, стоять на межі повного визволення в усіх областях, але вони не знають, що з цим робити далі [Лапіна 2008, с.57]. Іншими словами, постмодерністи буди переконані, що, отримавши абсолютну свободу дій та живучи у хаотичному світі без будь-яких правил, люди не мають уявлення про те, як з цією свободою поводитись. Таким чином, специфічне бачення світу як хаосу, який втратив будь-які причинно-наслідкові зв'язки та ціннісні орієнтири, «світу децентрованого», що постає перед свідомістю лише у вигляді ієрархічно

невпорядкованих фрагментів, і отримало визначення «постмодерністської чутливості» як ключового поняття постмодернізму.

Як зазначає Н. Олизько, наслідком подібного світовідчуття сучасної людини виступають наступні ознаки постмодернізму:

- звернення до Сходу, до «східної мудрості» через дискредитацію західної філософії та культури;
- криза метанаративу, тобто недовіра до будь-якого знання, до науки, мистецтва, релігії, філософії, психології, історії;
- дискретність та еkleктичність;
- епістемологічна невпевненість (сумнів у існуванні самої суті твору);
- включення в розповідь вже готових текстів [Олизько 2006, с.53].

І. Ільїн розширив цей список, доповнивши його такими рисами як тотальний релятивізм, жанрова реконструкція та нелінійне письмо [Ильин 2001].

У романі «Пляж» присутні чимало прикладів, в яких відображені риси постмодерністської чутливості як ідейно-філософського комплексу. Приміром, у розділі «В розвідці» прописані перші враження Річарда від перебування на острові. Герой, зокрема, розмірковує про особливості відвідування острівної вбиральні ізгадує випадок, коли його знайомий манілець був досить збентежений тим, що місцеві мешканці могли дізнатись про його «*бридкі європейські звички*» [Гарленд 2016, с. 9]. Негативне ставлення до європейського менталітету зображено в епізоді знайомства Річарда з Семмі і Зефом. Кмітливі та освічені, вони навмисне зображали дивакуватих дурнів, виступаючи проти стереотипів: «*Їхня неперевершена гра була формою протесту проти європейської пихатості, з якою вони постійно стикалися на Сході*» [Гарленд 2016, с.10]. Варто зауважити, що, хоча автор вустах оповідача характеризує Таїланд як «екзотичну країну зі СНІДом та наркотиками, де всюди підстерігає небезпека», а Самуй та Пханган називає

«зціпованими» через завелику кількість туристів, ставлення до незайманих територій (таких як пляж у національному парку) можна вважати майже побожним: *«Найсміливіші мандрівники відправляються за межі Самуя в пошуках спокою»* [Гарленд 2016, с.10]. Таким чином, принади східної культури підкреслюються засудженням культури європейської.

Постмодерністська свідомість досить своєрідно сприймає категорію часу, ніби скасовуючи хронологічну послідовність. Як зазначає Н. Олизько, «багатовимірні динамічні нашарування подій відображаються один в одному, минуле реалізується в теперішньому, а нинішнє дає ключ для того, щоб увійти в минуле» [Олизько 2006, с.51]. Доказ даної гіпотези можна знайти і в «Пляжі»: *«Асиміляція. З найпершого дня ми вже працювали, всі вже знали наші імена, і нам виділили ліжка в будинку. У мене з'явилося відчуття, що я живу тут усе життя... Зі мною трапилося те ж саме, що тоді, в літаку, - відключилася пам'ять. Самуї здавався далеким сном; Бангкок був не більший ніж знайомим словом* [Гарленд 2016, с.27]. Так, в процесі розповіді Річард ніби між іншим повертається до свого досвіду мандрівника, з'ясовуючи, що подібна ситуація має місце вже не вперше. В наступному ж абзаці герой нібито робить висновок: *«Чому я взагалі повинен про щось думати? Асиміляція для мене - природна річ. Я тільки те й роблю, що звикаю до всього заново з тих пір, як почав подорожувати... Озирніться, придивіться як слід, пристосуйтеся, примиріться»* [Гарленд 2016, с.27]. Завдяки цій заяві встановлюється своєрідний причинно-наслідковий зв'язок: аналізуючи минулий досвід, Річард знаходить його відголоски у нинішній ситуації, в результаті вирішивши пристосовуватись до неї та «плити за течією». До того ж, в уривку мандрівник поводить себе суто в дусі постмодернізму: не маючи прив'язки до конкретного місця, релігії, вчення він обирає не йти на конфронтацію, а просто прийняти обставини такими, якими вони є.

Своє відображення у «Пляжі» знайшов і тотальний релятивізм, який проявляється у відсутності абсолютної істини та суб'єктивності ставлення до подій, що відбуваються. Приміром, в епізоді, де Річард має вбити Карла,

читач спостерігає зіткнення двох істин: моралі абсолютної та відносної (суб'єктивної). З одного боку, вбити людину – страшний гріх, неприпустимий для головного героя вчинок. Однак з іншого боку, цей герой визнає, що Карл – це *«хомут на шиї...він постійно буде жити поряд, нагадуючи про проблеми»* [Гарленд 2016, с.90], і такий розклад непокоїть чоловіка, оскільки може зруйнувати спокій не тільки його, а й всієї комуні.

Говорячи про ключову для постмодерністської чутливості ідею «порядку у хаосі», варто згадати про специфіку самоврядування на пляжі. Так, кожен з членів цього острівного суспільства мав свої обов'язки та сферу відповідальності (риболовля, приготування їжі, город тощо); «помешкання» були продумані та містили найнеобхідніше. Оглядаючи острів вперше після пробудження, Річард підсумовує спостереження наступним чином: *«Нічого випадкового; навпаки, все дуже точно розраховано. Торжество планування над стихійним ходом подій»* [Гарленд 2016, с.24]. Тим не менш, в цьому налагодженому, впорядкованому побуті знайшлося місце для хаосу, коли встановлені правила перестали бути зручними для жителів острова, приміром, коли захворіли Христо, Стен та Карл. Переступивши через моральні норми та знехтувавши споконвічними життєвими пріоритетами, мешканці дозволили хаосу та безладу стати новим законом, порядком.

Концепція «порядку у хаосі» вплинула і на жанровий аспект. На даному рівні постмодерністська чутливість проявляється в реконструкції жанрових конвенцій. У своєму романі А. Гарленд взяв загальновідомі моделі утопії та робінзонади та поєднав в єдине ціле. Таким чином, від утопічного світогляду «Пляжу» дісталась ідеалізація «Едему», детальний опис омріяної культури та сліпа віра в ідеальний соціальний устрій. Робінзонада, у свою чергу, здебільшого вплинула у романі на сюжетну складову, оскільки домінантною сюжетною лінією у «Пляжі» є опис перипетій існування декількох мандрівників на далекому від цивілізації острові.

На рівні організації тексту та поетичних прийомів постмодерністська чутливість проявляється в різних формах нелінійного письма: дискретності,

фрагментарності, множинної фокалізації тощо. Так, протягом усього твору можна помітити, як Річард перериває розповідь про пляж описами принципу роботи гри в Нінтендо або абсурдними бесідами з містером Даком. Як правило, вони не мають логічного зв'язку с попередніми, або наступними думками героя; натомість, вони «роздрібнюють» текст на певні частини, створюючи ефект колажу, що також є однією з ознак постмодернізму. Крім того, подібний «зовнішній коментар», який є однією з форм метатекстуальності, певним чином ставить під сумнів зміст тексту, оскільки увага читача постійно зміщується з ключової ідеї твору на удавано беззмістовні вставки. В даному контексті має місце ще одна особливість постмодерністської чутливості, а саме наявність авторської маски. Виходячи з того, що оповідач часто «відволікається» на зовнішні коментарі, читач рано чи пізно вважатиме його ненадійним, що, в свою чергу, також підриває довіру до тексту.

Отже, підвищена чутливість до усіх життєвих явищ – риса, характерна для постмодерністського знання. Поетика роману А.Гарленда відображає на світоглядному, жанровому, організаційному та ідейно-філософському рівнях. Зокрема у тексті проявляються такі особливості постмодерністської чутливості як дискретність, сприйняття світу як хаосу, порушення впорядкованості часу та місця, протиставлення раціоністських та ірраціоналістських ідеологій.

2.3 Ідейно-філософська проблематика роману «Пляж»

Розпочинаючи дослідження ідейно-філософської складової роману А.Гарленда, варто перш за все враховувати особливості епохи, у яку він був написаний. Так, в епоху постмодернізму відбувається значна трансформація ідеалів, що активно проголошувалися в період модернізму. В суспільстві відбувається звільнення від нормативно-ціннісного світобачення,

спостерігається зсув до еклектики, фрагментарності та симуляції, має місце перехід від плюралістичної моделі образу життя до різноманітних способів існування, що зумовило появу в літературі персонажів-гравців, туристів, волоцюг та шукачів пригод. Як зауважив Т. Бьюз, постмодерн – це філософія, що маніфестує розпад будь-яких ієрархій в сучасній культурі, вказує на факт масового усвідомлення несправжності (ілюзорності) суспільних ідеалів та соціальних практик [Бьюз 2016], а «сучасність» перетворюється із структурованої та синхронізованої форми подій історії на самостійний троп для досягнення сьогодення [Корабльова 2014, с. 227].

Процес реалізації постмодерністських цінностей виявився процесом відчуження та матеріалізації. У відрегульованому, автоматизованому суспільстві масового споживання та масової демократії можна бути скептиком та нігілістом стосовно Свободи та Прогресу. Зигмунд Бауман підкреслює, що «відчуття свободи – це фактично зовсім не свобода. Люди можуть бути задоволені своєю участю навіть при тому, що ця участь далека від того, щоб бути об'єктивно задовільною; живучі в рабстві, люди відчують себе вільними і через це не відчують жодних поривань звільнитись» [Волков 2014, с. 6]. На відміну від модернізму, який сприймає людину як особистість, істоту цілісну, діяльну та розумну, постмодернізм стверджує, що людина децентрована, фрагментована та має безліч «Я». Уявлення про людину як автономного, самосвідомого індивіда, руйнується і на зміну йому приходить образ людини-«пристосуванця», який не відрізняється цілісністю, самобутністю. Натомість, такому персонажу доволі легко підлаштуватися під лаштуватися під хаотичний лад та невизначеність постмодерністського універсуму.

Таким чином, ключовими характеристиками постмодерністської ідеології є:

- суперечливість та багатоманітність поведінки людини;
- відсутність визначеності;
- проблематизація істини та самої реальності;

- зростання гедоністських, споживацьких настроїв;
- свобода вибору, необтяжена моральними та нормами [Волков 2014, с. 6]

Що стосується «Пляжу», в цьому романі про завзятих мандрівників, що подорожують світом в пошуках «раю на Землі» можна досить чітко простежити постмодерністські настрої. Перш за все, автор порушує питання ілюзорності цього самого Раю. Визнавши кризу ідеалу суспільного прогресу та західного раціоналізму як його основи, Річард зі своїми однодумцями вирушає на відлюдний острів, де розташований заповідний таїландський морський парк (думку про те, що ескапізм – єдине вирішення, автор вклав у вуста самого Річарда: «Порятунок - у мандрах. Практично з того моменту, як я опинився на борту літака, все пов'язане з Англією втратило будь-який сенс. Загоряється напис *«Пристебніть ремені» – і ви відключаєтеся від проблем. Розбиті підлокітники беруть верх над розбитими серцями»* [Гарленд 2016, с. 12]). Однак коли герої опинились на пляжі, їхні мрії почали мало-помалу руйнуватись. Безтурботне життя, не обтяжене обов'язками та канонами цивілізації, виявилось ілюзією, а омріяний Едем поступово перетворився на пекло.

Окрім зовнішнього оточення персонажів, варто звернути увагу і на атмосферу внутрішню. Перебування на пляжі мало фатальні наслідки для більшості його жителів, однак саме в епіцентрі цього кошмару проявилася багатогранність та неоднозначність людської натури. Так, Сел, одна з першовідкривачів «Едему», доволі гостинно прийняла Річарда, Етьєна та Франсуазу по їхньому прибутті в морський парк. Вона грала роль лідера, піклувалась про благополуччя комуни, слідувала за порядком та намагалась запобігати конфліктам. На перший погляд, Сел можна назвати зразком для наслідування, майже уособленням моралі та істини. Однак її поведінка поступово змінюється, коли в табір прийшла біда у вигляді смерті Стена та Христо: якщо першого похоронили із повагою та «почестями», то другого Сел вирішила залишити напризволяще із серйозною внутрішньою

кровотечею, не дбаючи про нього та, по суті, не дозволяючи робити цього іншим. «Вона сказала, що ніхто нічого не має знати. Доки життя не почне повертатись в нормальне русло» – передав її слова Джед. Таким чином, коли постала дилема між спасінням Христо та розкриттям і, відповідно, втратою Едему, Сел робить вибір на користь «раю». Деконструкція біблійного нарративу, чия присутність у тексті маркована як на рівні імен власних (Христо), так і на рівні локусу Едему, сягає у романі А. Гарленда радикальних меж: саме Сел, справедливий, турботливий та мудрий лідер (хранитель Едему, себто, Бог), завуальовано просить Річарда вбити Христо, оскільки його присутність може зруйнувати безтурботну атмосферу пляжу. Схожі думки з'являлись і в голові Річарда стосовно Карла, що збожеволів після смерті Стена: «Карл не збирався помирати. Він буде жити поряд, постійно нагадуючи про проблеми. Хомут на шиї. Це непокоїло мене» [Гарленд 2016]). Пізніше, в страшну ніч Тет, Річард в певній мірі відчув себе на місці Карла і Христо. Втративши свідомість від численних ударів командирю острову, ставши «жертвним ягням», він не міг усвідомити різкої зміни поведінки «однодумців»: *«Чому мені ніхто не допоміг?...Всім цілком вистачило б часу, щоб надати мені допомогу. Але люди залишалися на місці, боягузливо ховаючись всередині кільця зі свічок, і толку від них було стільки ж, скільки від воскових фігур»* [Гарленд 2016, с. 86].

Як наслідок, в психології членів комуни відбувається докорінна підміна понять. Одвічні цінності спотворюються: «не вбивай» перетворюється на «вбивай, якщо людина тобі заважає», «не бреш» – на «бреш, якщо так зручніше і позбавить тебе проблем», а «люби ближнього як самого себе» зводиться до цинічного «пожертвуй ближнім заради себе». Ці факти демонструють ще одну ідею постмодернізму: людська природа – плюралістична та суперечлива, а поведінка та моральні принципи індивіда не є стабільними; натомість, вони змінюються в залежності від обставин. Єдиної правди для всіх не існує, оскільки істина є суб'єктивною, а моральні канони – мінливими.

Ще одним питанням, яке порушує А. Гарленд, є проблема масового споживання. Члени комуни прибули та залишились на пляжі, оскільки в «Едемі» було все, про що вони мріяли та чого прагнули. Море, в якому вдосталь риби, фрукти, земля для вирощування овочів, рис, який можна придбати на сусідньому острові, прихисток, плантації марихуани – все це ніби було створено виключно для задоволення їх потреб. Тому жителі користувались всіма благами, натомість не віддаючи майже нічого та нічим не жертвуючи. Подібна стратегія, хоча і опосередковано, але все ж призвела до вкрай негативних наслідків: акула поранила Христо, мертвий кальмар спричинив масове отруєння, Зеф із Семмі загинули, не встигши нарадітись канабісовим «скарбам», а наркотична інтоксикація стала одним з тригерів фінальної вакханалії.

Отже, у своєму романі А. Гарленд наголошує на актуальних для постмодерністської епохи проблемах. Зокрема, у творі порушено питання неоднозначності індивіда, відсутності Істини як єдиного об'єктивного морального канону та негативного впливу культури консьюмеризму. Як і будь-який постмодерністський текст, "Пляж" не існує відокремлено, а конструює свою ідейно-філософську проблематику і зміст у продуктивному діалозі із попередньою традицією через складну систему інтертекстуальних запозичень і зв'язків, яким буде присвячено наступний розділ.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В РОМАНІ А.ГАРЛЕНДА «ПЛЯЖ»

3.1 Роман А. Гарленда «Пляж» як інваріант «робінзонади»

Звертаючись до топосу "загубленого раю", порушуючи проблеми виживання людського колективу в оточенні дикої природи і підіймаючи питання про неминучі трансформації внутрішнього світу індивіда в ізоляції від суспільства, Гарленд вписує "Пляж" у багату літературну традицію. Розпочати аналіз інтертекстуальних надкодувань роману доцільно з рівня архітекстуального, як найбільш узагальнюючого і такого, що актуалізує макроструктуру тексту.

Говорячи про архітекстуальні надкодування «Пляжу», варто звернути увагу на середньовічну та ренесансну літературу. Саме в той час з'явилися пасторальні романи, дія в яких відбувалась у так званому *locus amoenus* – ідилічний простір, в якому людина співіснує у повній гармонії з природою. Як зауважує Ю. Ефремова, перетворення *locus horridus* – дикого місця – на *locus amoenus* – розповсюджений мотив легенд про заснування монастирів [Ефремова 2013]. Роман А. Гарленда ж побудований за діаметрально протилежною схемою: заповітний пляж, як *locus amoenus* (чисте, недоторкане місце) стає *locus horridus* внаслідок людського впливу і подій, які в цьому місці розгортаються. Крім того, перетворювачами місця у середньовічній традиції завжди виступали монахи – аскети, які відреклися себе і присвятили свої життя служінню Богові. Добровільні відлюдники Алекса Гарленда зовні також нагадують монахів: їх не бентежить відсутність першокласного комфорту у готелях, вони неவிбагливі в їжі, не возять із собою величезних валіз одягу, а із коштовностей у них хіба що намисто з мушель та ігрова приставка. Однак мотиви їхньої втечі від цивілізації зовсім

не схожі на мотивації релігійних відлюдників. Ескапізм туристів мав під собою гедоністичне підґрунтя, їхньою найбільшою мрією було знайти місце, на яке не розповсюджується характерний для цивілізованого світу тягар громадських обов'язків, моральних канонів та обмежень. Таким чином, образ середньовічних аскетів у А. Гарленда зазнав суттєвих змін, будучи майже повністю деконструйованим.

Деривативним від *locus amoenus* є явище утопії – зображення досконалого суспільного устрою. Хоча фундатором жанру вважається Платон, остаточне формування його жанрової моделі відбувається за часів Ренесансу й Просвітництва із їх наративами антропо- й раціоцентризму. Однією з необхідних умов існування утопії є ізоляція «ідеальної держави» від згубної, розбещеної, недосконалої решти світу. У добу Просвітництва цей елемент набуває подальшого розвитку у поєднанні з категоріальною опозицією «природня людина» - «цивілізована людина», найбільш повно представленою у вченні Ж.Ж.Руссо. Філософ завжди підкреслював благотворний, облагороджуючий вплив природи на людину, стверджуючи, що в природному стані існує фактична рівність, дійсна і непорушна: «Чи чули ви коли-небудь, щоб дикун на свободі хоча б думав про те, щоб скажитись на життя або покінчити з ним?» [цит. за Занадворова 1981]. Людина, що знаходиться у своєму природному стані, за переконанням Руссо, здатна на співчуття до себе і до собі подібних. Роман А. Гарленда також зображує пляж, спираючись на ідеї Руссо: всі мешканці комуни задоволені життям, не обтяжені моральними нормами, оточені спокоєм і простими радостями життя. Однак і цю модель письменник деконструює, схиляючись до концепції «війни проти всіх» Т. Гоббса. Згідно з її положеннями, рівність, про яку говорив Руссо, окрім позитивних має й суттєві негативні наслідки: у «природному стані» кожен керується своїми власними потребами і інтересами; людина егоїстична, тому завжди прагне влади і насолод. Необмежена ж свобода, яку людина в цьому стані отримує, дає їй право на все, навіть на життя іншої людини, що, в свою чергу, веде до постійних

конфліктів і неможливості застерегтися від зла [ГІВ 2012]. Саме таку ситуацію спостерігаємо у «Пляжі»: відсутність будь-якого контролю та повна свобода дій стала однією з причин конфліктів та непорозумінь (сучічки між Річардом і Багзом, вбивство Христо тощо).

Синтезом вищеописаних моделей суспільного устрою можна вважати «Пригоди Робінзона Крузо» Даніеля Дефо. Головний герой потрапляє на безлюдний острів (*locus amoenus*), який стає для нього справжнім викликом на шляху до виживання (*locus horridus*). Робінзон Крузо був першою "природною людиною" у великій європейській літературі доби Просвітництва, тобто людиною, вирваною із звичного соціального оточення і поставленою в цілком природні, не обмежені дією будь-яких соціальних інститутів, умови.

На сьогоднішній день феномен робінзонади розглядають і як самостійний літературний жанр [Аникст 1935, Ніколюкін 2001], і як один з чотирьох варіантів пригодницького роману [Тамарченко 1995, с. 175-181]. Класичним (зразковим) твором робінзонади залишається роман Д. Дефо «Життя і пригоди Робінзона Крузо», опублікований в 1719 році. Саме Дефо задає нову траєкторію та створює низку тропів, що роблять «виживальницький» сюжет впізнаваним та багаторазово варійованим або пародійованим.

Роман Дефо також встановлює своєрідний шаблон, за яким будуються подібні твори і в якому можна виділити декілька аспектів. По-перше, це простий описовий стиль, що представляє матеріальні речі та обставини ясно, чітко і без прикрас. В той же час, така подача дозволяє встановити розуміння між об'єктом і суб'єктом, між читачем та автором. Як зазначав сам Д. Дефо, «краса мовлення та бездоганність письма в цілому полягає в простій та зрозумілій мові. Манера говорити, яка є найпростішою для розуміння, безумовно є найкращою» [Palmer 2016, с. 15] Цю рису доволі легко помітити в авторській манері А. Гарленда. Приміром, описуючи комуну, Річард зазначає технічні деталі, звертає увагу на логічність розташування шалашів,

захоплюється майстерністю їх кріплення: «Чим більше я бачив, тим більше перебував у захваті... Нічого випадкового; навпаки, все дуже чітко розраховано» [Гарленд 2016, с. 24] Робінзонади добре адаптовані для зображення винахідливості, випробувань, помилок та імпровізації, через які проходять герої. Зокрема це стосується оповідача, який постійно перебуває у фокусі читацького інтересу. Робінзон Даніеля Дефо, залишений на безлюдному острові, – оповідач від першої особи, який реалізовується та виражає себе через його діяльність та спостереження. Як зазначає Крістофер Палмер, завдяки такому способу зображення персонажа вірогідність божевілля, яка цілком можливо може загрожувати тим, хто провів чималий проміжок часу в абсолютній самотності, стає майже непомітною та втрачає свою значимість [Palmer 2016, с. 15]. В даному контексті алюзія на робінзонаду у «Пляжі» є лише частковою: головний герой Річард перебуває у морському парку разом із цілою комунією. Як і Робінзон Крузо, він повідомляє читачеві про все, що бачить довкола, про власну зайнятість та про внутрішні процеси всередині комуні. Саме завдяки цим відомостям у читача складається уявлення про переживання та внутрішні трансформації героя.

Окрім стилістичного оформлення, для всіх цих романів характерна і своєрідна композиційна структура. Сюжет їх будується за схемою *«катастрофа - ізоляція - освоєння острова (або іншого замкнутого простору) - повернення на свою землю»*. Суб'єктно-мовна структура робінзонади включає особливі композиційно-мовні форми – опису флори і фауни, а також клімату, географічного розташування того місця, де опинився герой, який, як правило, є основним суб'єктом мовлення. Все, що відбувається, зображується так, щоб читач не міг засумніватися в правдивості історії та достовірності пригод героя. Ключовою ж сюжетною умовою є ізоляція певної групи людей від усього іншого людства. Композиційна алюзія присутня і у «Пляжі». Як і в романі Дефо, герої А. Гарленда перебувають у заповідній зоні морського парку, *ізолювані* від цивілізації. Прибувши на острів, автор вустами головного персонажа описує процес

освоєння острова, детально описуючи локацію, особливості тваринного та рослинного світу тощо. Подібно до Крузо, Річард, Етьєн та Франсуаза врешті-решт повертаються додому. Відмінність від класичної структури робінзонади полягає в тому, що причиною відлюдництва були не катастрофа з кораблем чи літаком, а добровільне бажання персонажів втекти від меркантильності та суєтності суспільства. Катастрофа (гибель корабля), яка трапилася з Робінзоном Крузо на початку твору, спіткала туристів наприкінці (криваве дійство в ніч Тет) і стала трагічною кульмінацією роману. Таким чином, схема побудови «Пляжу» трансформується у наступне: *ізоляція – освоєння – катастрофа – повернення додому*.

Говорячи про роман А. Гарленда, варто зауважити, що алюзивний код робінзонади проявляється в ньому і через наявність спільних алегоричних мотивів. Перш за все, характерною для обох романів є тема консьюмеризму. Схильність до ненормованого споживання властива як Робінзону Крузо, так і туристам «Едему»: в обох випадках герої беруть усі необхідні природні блага в необмеженому обсязі. Щоправда, якщо закинутий на безлюдний острів волею долі моряк вимушений вдатись до одностороннього споживання через відсутність іншої альтернативи, авантюрні туристи свідомо і відкрито насолоджуються вседозволеністю, перетворюючись на легковажних гедоністів. Подібна поведінка є типовою для персонажів постколоніальної літератури. За словами С. Толкачева, саме до неї відносяться твори, написані с точки зору маргінальної особистості; особливий акцент в подібній літературі обов'язково робиться на «межі», «кордоні», «крайності», які водночас наділяють особу емігранта чи туриста такими якостями як фрагментарна надлишковість та травмуючі надривність [Толкачев 2018, с. 90].

Не менш важливо згадати і характерний робінзонадівський пафос. Він базується на утвердженні концепції *homo novus*, «нової людини», яка здатна трансформувати реальність, спираючись на власні знання і уміння, а також на протестантську етику і самодисципліну. Аби вижити, Робінзон Крузо хоча

й споживає запропоновані диким островом ресурси, але робить це суто цивілізованими методами, застосовуючи отримані в подорожах знання (більшу частину яких він отримав від капітана корабля, на якому він плыв до Гвінеї), природну кмітливість (спостерігаючи за острівними козами, він виявив, що кози не вміють дивитись вгору, тому стріляти їх краще з висоти) та навички самоорганізації (Крузо встановив власний розпорядок дня). Алекс Гарленд модифікує і цей мотив. Річард, Етьєн та Франсуаза також звертаються до своєї кмітливості та винахідливості (дівчина пропонує покласти рюкзаки в пакети, що ті не намокли при плаванні; Етьєн зміг домовитись із старим хазяїном човна; Річард врятував їх, коли вони ледь не натрапили на вьетконгівців, швидко знайшовши вихід і стрибнувши у водоспад). Однак розвинуті інтелектуальні здібності туристів були спрямовані не лише на виживання, а на задоволення своїх свавільних бажань: не ступати по сухому листю, щоб не привернути увагу охоронців і спокійно вкрати марихуану; задушити Христо, щоб не залишати «слідів» після втечі. Таким чином, роман А. Гарленда демонструє, як знання можуть стати ворогами людині, якщо вони не узгоджені з людяністю і совістю.

Роман Д. Дефо виступає метатекстом «Пляжу» і на сюжетному рівні. Зокрема в обох творах присутні доволі схожі пронизані символізмом епізоди. Так, головний персонаж Д. Дефо, перш ніж опинитись на острові, декілька разів отримує застереження від «вищих сил». Почати хоча б з того, що сам батько юнака, «людина статечна і розумна», відмовляв сина від небезпечних подорожей, схилиючи до стабільного міщанського існування. Більш жорсткі попередження Робінзон отримав вже перебуваючи в епіцентрі морських стихій: під час першого плавання у 1651 році їхній корабель двічі стрясає потужний шторм; друга експедиція завершилась захопленням їхнього судна турецьким корсаром і перетворенням Робінзона на «жалюгідного раба» капітана розбійницького корабля. Символічним є і те, що рівно через 8 років після втечі з батьківського дому, відпливши до Гвінеї, Крузо втретє стикнувся із «люттю стихій», яка і стала причиною катастрофи. Річарда

також неодноразово спіткали знаки долі. Передвісником страшного кінця його подорожі до Едему був сам її початок, адже карту він отримав із рук божевільного самогубця Даффі, образ якого ще й супроводжував Річарда в періодичних галюцинаціях. Крім того, що мандрівники відверто порушили правила (перебування на пляжі було забороненим), передвісником нещастя було й те, що, аби дібратись до пляжу, туристам необхідно було плити кілометрову відстань проти течії (за словами самого Річарда, «холодна вода наводила на нього страх»). І, наостанок, на самому пляжі вони ледь не натрапили на охоронців плантацій марихуани, що також могло завершитись фатально.

Якщо застороги долі умовно вважати превентивними мірама, то саме перебування на пляжі було для героїв обох романів мірою терапевтичною. Опинившись на безлюдному острові, Робінзон залишився один на один і самим собою, а отже й зі своїми численними вадами: користолюбство (одним з мотивів третьої подорожі стало «бажання збагатитися» швидше, ніж дозволяли обставини), зверхнє ставлення і презирство до людей інших рас (він продав негритянського хлопчика Ксурі, який напередодні врятував його життя). Переломним моментом в острівному житті Крузо можна вважати приступ лихоманки, коли уві сні йому явилась людина у полум'ї і пригрозила смертю за те, що він не розкався у гріхах. Тоді «вперше за багато років» чоловік бере в руки Біблію і читає молитву каяття. Позитивні зміни в характері проявляються і в ставленні до П'ятниці та його батька, до визволеного іспанця, в активному неприйнятті дикунського насилля. На острові змінилось і Річардове ставлення до життя, хоча зміни ці важко назвати позитивними. А. Гарленд переосмислює вплив ізоляції на особистість, підкреслюючи, що дикунське відлюдництво не змінює, а лише розкриває темні потаємні бажання людської душі та істинні мотиви поведінки оточуючих. Самовпевнений егоїст Річард, найбільшою мрією якого було знайти рай на землі, проявив свої негативні риси характеру на пляжі у всій повноті. Якщо острів навчив Робінзона з повагою ставитись до

чужого життя, Річарда він спровокував до вбивства; якщо Робінзон переосмислив своє ставлення до Бога і повернувся на шлях істинний («*На першому плані (в розпорядку дня) релігійні обов'язки і читання Священного письма*»), за весь час перебування в Едемі, навіть знаходячись на волоску від смерті, не промовив ані слова молитви. З іншого боку, Річард навчився по-справжньому цінувати життя, яке йому вдалося вибороти у смертельній схватці із Едемом («*Я в порядку. Я багато бачив. У мене багато шрамів. Мені подобається, як це звучить*»), а також знайшов власне підтвердження споконвічній істині: справжні друзі пізнаються у біді (коли його ледь не до смерті забив командир острову, на допомогу прийшли тільки Кіті, Етьєн, Франсуаза і дещо пізніше Джед). Варто також зауважити, що по поверненні додому, Робінзон насилу адаптується до цивілізації: система цінностей здається йому спотвореною, людські відносини – неправильними. Острів у Дефо позиціонується як «місце істини», де будь-яка річ набуває своєї істинної цінності.

Отже, у «Пляжі» присутні структурні та імпліцитні алюзії на твори робінзонади. В романі А. Гарленда мають місце ремінісценції як до стилю робінзонади, так і характерної манери композиційної побудови. Також у творі простежується тематична алюзія, оскільки в ньому порушується питання споживацької ментальності туристів, що є однією з нагальних проблем постколоніальної літератури в цілому.

Залучаючи «Пляж» до продуктивного транс текстуального діалогу із попередньою традицією на архітекстуальному рівні, А. Гарленд закономірно ангажує і окремі, дотичні до традиції, тексти. Вивченню алюзій та ремінісценцій, функціонуючих у «Пляжі» на рівні образів, символів та локацій, присвячено наступні розділи роботи.

3.2 «Пляж» vs «Серце Темряви» Дж. Конрада

Одним із текстів, із яким критика найчастіше співвідносить «Пляж», закономірно виступає «Серце темряви» (*Heart of Darkness*, 1899) Джозефа Конрада. Підставою для цього є, перш за все, постколоніальна критика. Як зазначає у своїй книзі британський культуролог і філософ Р. Бромлі «*Narratives for New Belonging*» [Bromely 2000], альтернативні способи світобачення, що не належать до магістральної, історично встановленої культурної традиції, завжди знаходиться в підпорядкуванні. Термін «постколоніальний» передбачає засудження впливу (часто насильницького) Британської імперії (або інших країн-колонізаторів, таких як Франція, Іспанія і тд.) на колишні колонії і передбачає визначене позиціонування колоніальної політики як більш досконалої, яка виправдовує жорстоке ставлення, нерівність і тд. Дж. Конрад і А. Гарленд також переосмислюють роль європейців в руйнуванні способу життя автохтонного населення колонізованих територій. Варто зауважити, що Дж. Конрад є автором польського походження, який щиро прийняв імперські погляди. За словами американського професора літератури та палестинського активіста Е. Саїда, в момент написання книги Дж. Конрад, можливо, міг бути присутнім на лекції з імперіалізму в Лондонському інституті банківської справи, демонструючи, таким чином, що наратив письменника націлений на конкретну аудиторію і передбачає «вбудованого» читача певного соціального положення. Е. Саїд також підкреслює, що головний герой, моряк Марлоу, веде свою розповідь не де-небудь, а на борту судна, пришвартованого на р. Темзі, ще раз сигналізуючи про систему координат ключового персонажу і автора [Said 1993, с. 369-380].

Не випадковими є і деякі факти і з біографії Гарлендівських героїв: Річард – англієць, Етьєн з Франсуазою – французи. Як і Марлоу, вони спочатку поводять себе як колонізатори, зверхньо ставлячись до

«наркоманів-хіппі, якими буквально були наводнені Індія і Тайланд». Однак обидва автори врешті-решт приходять до висновку, що дикунство не має національності; більш того, саме ті, хто, здавалося б, мали бути родоначальниками культури, толерантності та цивілізації, в результаті виявляються набагато жорстокішими дикунами ніж ті, кого вони такими вважали (звірські знущання Курца над корінними жителями Африки, вбивство Річардом Хросто тощо).

Спорідненими ці два романи робить і порушене в них питання природи зла, яке було доволі актуальним в літературі порубіжжя століть. Як зазначає Ханнес Крехан, зло у романах А. Гарленда і Дж. Конрада проявляється у вигляді трьох домінантних парадоксів:

а) Цивілізація може бути варварською. Це і його лицемірна «обгортка», і цінне досягнення, яке варто пильно оберігати.

б) Суспільство рятує нас від корупції, проте суспільство корумповане.

в) Мораль – це фікція, втім саме за її відсутності люди стають фіктивними (підробними) [Крехан 2013, с. 18]

Дж. Конрад, як один із послідовників дарвінізму та останніх вікторіанців, вбачав корінь зла у тваринній сутності людини. Якщо в ХІХ ст. зло було складовою життя, яке необхідно вивести та викрити, то у Джозефа Конрада зло, темрява, морок – лейтмотиви роману; зло неминуче і непоборне, оскільки криється в самому індивіді. Воно зосереджено в «серці темряви» – поступово суть заголовку розкривається як розкриття серця чорної Африки, як осягнення зла в людській натурі. Так само як і Джозеф Конрад, А. Гарленд підтримує ідеї дарвінізму, від самого початку твору розкриваючи зле «підґрунтя» людської сутності (хтиві бажання Річарда стосовно Франсуази, зверхність Багза, холодний егоїзм Сел тощо). Більш того, в обох авторів зло «розлите» в самій природі: африканська природа, як і природа «Едему», виявилась ворожою і згубною для європейців.

Романи також об'єднує характерна для того періоду проблематика консьюмеризму. Так, словами Чарльза Марлоу Дж. Конрад звертає увагу

читача на нездорове, майже фанатичну жагу до наживи: «Слова «слонова кістка» дзвеніли в повітрі, звучали в шепоті і зітханнях. Можна було подумати, що вони звертаються до неї з молитвами. Над ними, немов запах трупа, що розкладається, витав аромат безглузлого хижацтва» [Конрад 1999, с. 8] Капітан був вражений побаченим, а його благородні прагнення нових відкриттів були розбиті невтомним потягом людства до матеріальних благ. Дж. Конрад виступає не скільки проти цивілізації, скільки проти егоїзму та жадібності як спричинених нею гріхів. У «Пляжі» А. Гарленда ці споживацькі мотиви героїв представлені у дещо м'якіших формах, набуваючи суто гедоністичного відтінку, оскільки Річард із друзями прагнуть безтурботного існування, позбавленого вічної гонитви за матеріальними благами.

Переходячи до компаративного аналізу конкретних образів, доцільно розпочати з головних героїв. Перш за все, алюзивним є персонаж Річарда: як і Марлоу, він веде розповідь про свої пригоди від першої особи, не уявляє свого життя без подорожей і намагається чинити по совісті (хоча це йому і не завжди вдається). Антагоніст Курц, «посланець милосердя, науки, прогресу і дідько знає ще чого», певною є прототипом Сел. Розсудлива, спокійна та стримана, за словами самого Річарда при першій розмові вона поводити себе як священик: *«Здавалось, вона більш за все співчувала мені і ніби шкодувала про те, що мені доводиться розповідати про всі ці жахливі речі»* [Гарленд 2016, с. 23]. І Курц, і Сел були уособленням добрих намірів, справедливості та людяності, однак врешті решт виявилось, що їхня істинна натура була далека від ідеалу. Штучно створені образи «богоподібних» Курца і Сел як світочів усього світлого і цивілізованого з тріском розсипаються, щойно Марлоу дістався внутрішньої станції, а «Едем» спіткала біда у вигляді масового отруєння: виявляється, що Курц відбирав у африканців слонову кістку силою зброї, об'явивши себе їхнім Богом. Однак вчинок Сел стосовно захворілих Стена, Христо і Карла продемонстрував її істинне ставлення до членів комуни та цінність людського життя в її очах. Фінал Сел

і Курца також наскрізь пронизаний алюзією: Курц помер від тропічної лихоманки («*дикі нетрі жорстоко помстилися йому за фанатичне вторгнення*» [Конрад 1999, с. 25]), а Сел – від рук своїх же співвітчизників. З іншого боку, алюзією на Курца є образ Даффі Дака (по-перше, обидва герої мають іронічні прізвища; по-друге, містер Дак, як і Курц, привидом переслідує оповідача після своєї смерті).

Відсиланням до наративу Дж. Конрада є і локація, на якій розгортаються події твору. В обох романах екзотичні умови проживання відіграють не лише географічну, а й дидактичну роль: перетворюючись на «місце істини», вони розкривають справжню, вроджену сутність персонажів. Так, Курц, автор статей на захист прогресу в європейських журналах і найперспективніший агент компанії, в Африці швидко скидає з себе тонкий наліт цивілізованості та культури. Його сутність сповнена брехні, демагогії, екстремізму: «*В його імені було стільки ж правди, скільки і в його житті*» (*kurz* з ним «короткий», в той час як зріст агента був приблизно 2 м). Досягши влади і авторитету шляхом погроз та вбивств, суспільство, яке створив навколо себе Курц важко назвати еталоном чесності і справедливості. Він визнавав моральні цінності лише на словах, через що перетворився на пусту людську обгортку, позбавлену людської «начинки». Екзотичні умови «Едему» викрили і істинні прагнення персонажів «Пляжу»: насолоджуватись раєм будь-якою ціною, навіть якщо на кону стоїть людське життя, переступати через моральні принципи, якщо ті заважають їхнім егоїстичним бажанням тощо.

Про широту інтертекстуального поля свідчить і наявність в романі Алекса Гарленда розширеної цитації. За словами Роджера Боуена, який присвятив свою розвідку «*Journey's End: Conrad's Revenant in Alex Garland's 'The Beach'*» аналізу інтертекстуального аспекту цих романів, підкреслює присутність і, водночас, відсутність Дж. Конрада в наративі А. Гарленда: «Він присутній як літературна модель і відсутній (або має менший вплив) як культурна фігура. Він є привидом і духом: як привид він стоїть за місцем дії

роману та культурними ідеями і як дух у самій історії, що робить один короткий, вирішальний виступ ближче до її кінця» [Bowen 2007, с. 40]. Як думається, під цим виступом дослідник мав на увазі ехололію, зокрема запозичення лексеми жах. Дж. Конрад в буквальному сенсі з'явився в тексті «Пляжу»: останніми словами Курца перед смертю були «Жах...жах»; прямою алюзією на цю репліку були слова Даффі під час передостанньої його зустрічі з Річардом:

- Навіщо ти з'явився?
- Жах, – відповів Даффі.
- Який жах?
- Жах! [Гарленд 2016, с. 97]

Досліджуючи творчість Дж. Конрада, Седрік Уоттс характеризує «Серце Темряви» як "багатий, яскравий, багатошаровий та проблематичний роман" про британський колоніалізм в Африці, безумовно неоднозначний та парадоксальний. Він також зазначає, що роман Дж. Конрада «випередив свій час; письменник звертався до нагальних питань з такою пильною кмітливістю та двозначністю, що передбачав багато проблем ХХ століття» [Watts 1998, с. 45]. Цей роман і справді в певній мірі прорік занепад «старого світу» напередодні Першої світової війни, інтуїтивно відчуваючи вичерпаність ціннісної парадигми вікторіанства. Література після Другої світової війни дала світу інший прецедентний текст, який порушив проблеми моральних орієнтирів і природи зла людини на більш високий рівень філософського узагальнення – «Повелитель мух» У.Голдінга. Порівняльному аналізу цього твору з романом А. Гарленда буде присвячено наступний розділ.

3.3 «Пляж» vs «Повелитель мух» У.Голдінга

«Повелитель мух» (Lord of the Flies, 1954) – дебютний алегоричний роман англійського письменника Уільяма Голдінга. Книга розповідає про групу підлітків, які, опинившись на безлюдному острові, намагаються відтворити цивілізоване суспільство. Однак їхні спроби не увінчалися успіхом, коли в щойно сформованій комуні проявив себе темний бік людської природи.

Завдяки складному і суперечливому художньому світу письменника важко окреслити місце У. Голдінга в літературному процесі ХХ ст. Філософія в його романах полягає в постановці гострих морально-етичних проблем. Як зазначають Г. В. Анікін і Н. П. Михальська, суть трактування цих проблем часто перетинається з екзистенціалізмом, але пристрасне бажання відшукати в людині добро і опертись на нього в протиборстві зі злом, яке нібито з самого початку властиве людині [Анікин, Михальська 1975, с. 498], відрізняє позицію У. Голдінга від представників цієї течії. На відміну від А. Гарленда, який просто констатує факт існування зла як невід’ємної складової внутрішнього світу людини, автор «Повелителя мух» стверджує, що, хоча паростки цього морального «вірусу» містяться в людському серці чи не з самого народження, світла сторона все ж має шанси на перемогу. Він наголошує на важливості бути *homo moralis* — людиною, яка не зможе вбити собі подібного, експлуатувати або обікрасти його.

В основу роману «Повелитель мух» лягли спостереження У. Голдінга за поведінкою дітей під час викладання в школі Уолдстворта в Солсбері після Другої світової війни. Він не раз помічав, як діти виявляли зовсім, здавалося б, не дитячі пристрасті: боротьбу за лідерство, жорстокість, агресію. До письменника прийшло усвідомлення того, що жорстокі, руйнівні інстинкти дремають в кожній людині з самого дитинства і чекають приводу, щоб прорватися назовні. Зробивши героями свого роману дітей, які звільняючись від норм дорослого світу, здійснюють вбивства, автор

полемізує з надзвичайно привабливою християнської думкою про те, що дитинство - це стан невинного блаженства. Одне з її втілень знаходимо в 3-му вірші 18-го розділу Євангелія 349 від Матвія: «... і сказав: По правді кажу вам: коли не навернетесь і не будете як діти, не ввійдете в Царство Небесне» (Мт 18: 3). Варто підкреслити, що Річард у романі «Пляж» в певному сенсі теж є дитиною: він грає в Нінтендо, байдикує більшу частину дня, а його прагнення та мрії і близько не можна назвати дорослими, глобальними. В одній з глав він сам зізнається: *«Справа в тому, що я ще не покинув світ дитячих ігор і навряд чи коли-небудь його покину»* [Гарленд 2016, с. 8]. Як думається, гра на невідповідності психологічного та фізичного віку персонажа дозволила Гарленду створити актуальний для покоління X постмодерністський образ.

Дослідники по-різному визначають роман «Повелитель мух»: притча, параболла, алегорія, філософсько-алегоричний роман [Васильчук 2017]. Всі дослідники сходяться на думці, що роман містить фабульний і алегоричний рівні прочитання. В ході третьої світової війни літак, на якому везли в евакуацію групу хлопчаків-школярів, зазнає аварії на безлюдному острові. Цей кораловий острів, оточений пальмами, повний фруктових дерев, квітів і птахів, на початку роману являє собою райський блаженний куточок. Хлопчики, що залишилися без нагляду та турботи батьків, намагаються побудувати цивілізацію на острові, але спроектована ними модель не витримує натиску гріховної природи хлопців, схильної до жорсткості та насильства. На другому, алегоричному рівні роман може бути прочитаний як символічна притча про порочність роду людського, вигнаного з райського саду. Таке багаторівневе читання може бути застосоване і для роману А. Гарленда. За словами Роджера Боуена, «Пляж» поєднує та синтезує в собі цілу низку літературних традицій та впливів: острівний наратив виживання, роман-антиутопія, *bildungsroman*, пригодницький роман тощо [Bowen 2007, с. 40]. Ще однією особливістю «Повелителя мух» є відкритий фінал (автор не розповідає про подальшу долю хлопчиків після повернення додому,

зупинившись на епізоді оплакування дітьми «власної невинності»). Алекс Гарленд трансформує задум У. Голдінга, описавши подальші події життя лише декількох головних героїв (Річарда, Кіті та Джеда). Обидва твори поєднує одне: читачеві залишається лише здогадуватись, чи відправляться герої на пошуки пригод ще коли-небудь чи ні.

Як і «Пляж» А. Гарленда, «Повелителя мух» відносять до літератури постколоніалізму. Роман формується західними уявленнями про цивілізацію та дикунство та британським колоніальним минулим. Він є своєрідною реакцією на всепроникну віру в перевагу британської культури і на запевняння про те, що бути британцем у певному сенсі було протилежністю дикунству. Надрукований через 15 років після закінчення Другої Світової війни, «Повелитель мух» став продуманим коментарем до вродженої природи людини, що проявилась під час вибуху атомної бомби, порочність і жорстокість якого поставила під сумнів майбутнє людської цивілізації. У післямові до книги У. Голдінг висловив своє занепокоєння з цього приводу: «Якби ви познайомились зі мною до війни, то побачили б перед собою ідеаліста з простою та наївною вірою. Ми дечому навчилися у Другої Світової...Вона навчила нас не боротьбі, політиці чи націоналістичним дурницям, а тому, якою насправді є людська природа» [Haldaг 2018, с. 2]. У самому ж романі всі події відбуваються також під час війни: група дітей опинилась на безлюдному острові внаслідок авіакатастрофи, що сталась під час їх евакуації з Англії. Війна стала своєрідним бекграундом і для героїв «Пляжу», адже події тут відбуваються в роки після в'єтнамської війни, коли у світі панувала невизначеність, а молоді люди блукали світом в пошуках себе і своєї ідентичності.

Алюзія на роман У. Голдінга проявляється, перш за все, на стилістичному рівні. Уільям Голдінг не був письменником-експериментатором. Перш за все, як і інші його романи, «Повелитель мух» написаний в доволі традиційній манері. Він побудований лінійно і передбачувано, а також розділений на глави, що мають початок і кінець. І

думається, вибір обох авторів в бік простоти і «зрозумілості» був зроблений для того, щоб якомога чіткіше передати головний меседж роману, який мав не загубитися за химерністю стилю і заплутаною композицією. Обидва романи написані просто, з нейтральної позиції – автор ніколи не показує себе напряду, але ми точно знаємо, що він тут. Такий прийом можна вважати «авторською маскою», що є одним з проявів постмодерністської чутливості.

По-друге, сюжет «Повелителя мух» побудований майже за тією ж схемою, що і «Пляж»: *ізоляція – освоєння – моральна катастрофа – повернення додому*. Група хлопчиків опинилась на безлюдному острові (*ізоляція*), прагнули освоїти його і побудувати цивілізоване суспільство (*освоєння*). Однак через невміння опанувати темну сторону своєї душі та ніби сп'янівши від відчуття вседозволеності, у свідомості дітей почалась моральна деградація, що призвела до трагічних наслідків, зокрема до вбивства Саймона і Рохи (*катастрофа*). Після цих страшних подій хлопчиків все ж знаходить морський офіцер, який помітив їхнє вогнище, знаходячись на крейсері (*повернення додому*). Крім того, в «Пляжі» присутні деякі ремінісцентні епізоди, які, як думається, запозичені у У. Голдінга. Приміром, Тет, свято формування острівної комуни, віддалено нагадує ритуали навколо вогнища, які влаштували Джек, Роджер та інші мисливці. Алюзивною можна назвати і одну з фінальних сцен: спромігшись втекти з «пекельного раю» і дібравшись до Бангкоку, Річард та його товариші не могли стримати сліз, коли знайшли можливість подзвонити з телефонної будки, як думається, своїм близьким: *«Мені за все мені хотілось піддаватись спізній сентиментальності, але на той момент, коли ми зробили дзвінки, всі же обливались сльозами»* [Гарленд 2016, с. 101]. Аналогом цього епізоду в творі У. Голдінга є сцена зустрічі офіцера з дітьми: *«З очей Ральфа бризнули сльози, його трясло від ридань...Голос піднявся під чорним димом, що розстелився над островом, що поступово гинув. Заразившись від нього, інші діти теж заходились риданнями»* [Голдинг 2010, с. 49]. Не менш символічною алюзією на роман Уільяма Голдінга є і мотив

створення організованого, ієрархічного суспільства за межами цивілізації. Як і група хлопчиків, мешканці Едему також мали лідера, будували намети та, розділившись по групах, мали свої обов'язки, сферу відповідальності.

Чимало алюзій можна виявити і на ідейно-філософському рівні. Основний конфлікт у книзі – збільшення ідеологічного розриву між Ральфом, «народним» і моральним лідером, який хоче встановити і зберегти порядок, і Джеком, який прагне гедоністичної, аніمالістичної анархії та необмеженої свободи дій. Небажання дотримуватись правил, кооперуватись заради спільної мети, йти на поступки призводять до тотального хаосу, руйнації та, що найстрашніше, вбивства людини. У. Голдінг, як і А. Гарленд, намагається дослідити природу зла. І, якщо А. Гарленд відкрито не називає причин його появи, У. Голдінг висловлює свої роздуми вустами Саймона, чутливого і хворобливого хлопчика, який лицем до лиця зустрівся зі Звіром: *«Адже ти знав, що я – частина тебе самого... Невід'ємна частина»* [Голдінг 2010, 37].

Образна система роману А. Гарленда також містить чимало відсилань до «Повелителя мух». Так, Ральф, середньостатистичний підліток зі звичними для цього віку бажанням розваг і веселощів, став «демократичним шляхом» обраним лідером, який мав думати не лише за свій, а за порятунок всієї групи. Розсудливість, винахідливість та кмітливість хлопчика роблять його схожим на Річарда, який певний час також був лідером їхньої с Етьєном і Франсуазою команди. Саме завдяки його вмінню швидко реагувати та знаходити мудрий вихід з екстремальних ситуацій йому вдавалось врятувати товаришів: він першим вирішив стрибнути у водоспад та захистив Франсуазу від небезпечної зустрічі із охоронцем марихуанового поля.

Антагоністом Ральфа є Джек – самовпевнений, егоїстичний, спраглий до влади хлопчик. Алюзивним образом в даному випадку можна вважати Багза, який через надмірну гордість та пихатість заперечував моральні норми, прагнув визнання власних здібностей і вище за все стави в задоволення та гедоністичні потреби. Роха – ще один персонаж, чий образ вплинув на створення такого героя як Бруднуля. Трохи незграбний, з

надмірною вагою, він разом ще з двома членами комуни був відповідальний за приготування їжі. В цьому контексті вони з Рохою досить схожі: хоча герой У. Голдінга відрізнявся розсудливістю, більш за все вони все ж хотіли прагнули простих життєвих радостей, не любили небезпечні ситуації, цінували комфорт та були зосереджені на приземлених, побутових проблемах.

Протилежністю міщанина Рохи виступає Саймон. Чутливий, хворобливий мрійник-інтроверт, він завжди прагнув знайти істину; його цікавила суть речей, яка не хвилювала його товаришів по нещастю. Саме через це йому було комфортно на самоті, на відлюдній галявині і саме йому відкривається страшна, але така правдива істина: *«Можливо, зло – це ми самі...»* [Голдинг 2010, 38]. Прототипом його у «Пляжі» можна вважати відлюдника Джеда, який не любив гучних зібрань, не боявся залишатись наодинці із небезпекою та, як виявилось пізніше, зміг зберегти в собі людяність та співчуття, оскільки він був єдиним, хто до останнього доглядав за Хросто.

Отже, будучи одним з метатекстів роману «Пляж», наратив У.Голдінга став джерелом численних алюзій та ремінісценцій. Зокрема, відсилання до нього мають місце на рівні проблематики, в контексті стилю написання, а також при створенні деяких персонажів. Переосмисливши взятую Дж. Конрадом бінарну модель світу (добро і зло), А. Гарленд відтворив її у більш модифікованому форматі, який був би актуальним для тогочасного покоління.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність є одним з найбільш дискусійних понять у літературознавчих колах. Це культурно-лінгвістичне явище означає співвідношення різних текстів між собою. Ключова проблема визначення цього поняття полягає у відмінності підходів до його трактування, що, в свою чергу, зумовлює певні протиріччя в інтерпретації цього явища. Проаналізувавши специфіку наукової рецепції явища інтертекстуальності, було виявлено, що найбільш доцільним є визначення, запропоноване Юлією Крістевою: «інтертекстуальність – це текстуальна інтеракція, що відбувається всередині окремого тексту» [Kristeva 1969, с. 319]. Такий вибір зумовлений тим, що, по-перше, Крістева синтезувала в ньому ідеї М. Бахтіна та Ф. де Соссюра, зробивши дефініцію більш «всеохоплюючою», а по-друге, її прогресивістське сприйняття цього феномену дозволяє розглядати текст у культурному контексті і робити, як думається, більш об'єктивні висновки.

В процесі формування класифікацій інтертекстуальності також виникають чимало розбіжностей у поглядах. Так, П. Тороп класифікує типи інтертекстуальності за послідовністю виникнення текстів; Ж. Женетт та Н.Фатеева враховують такі фактори як атрибутованість-неатрибутованість тексту-джерела, явний або прихований характер атрибуції, спосіб і об'єм вихідного тексту в тексті-реципієнті; Н. Пьєге-Гро бере за основу поняття зовнішніх чи внутрішніх між текстуальних зв'язків. В даній роботі за основу було взято класифікацію, запропоновану в літературознавчому словнику. Згідно з цією типологією, існує 4 види між текстових взаємодій: генетична, інтенціональна, іманентна та рецепційна.

До основних тропів інтертекстуальності належать цитування, алюзії та ремінісценції. Ці поняття мають чимало спільних рис, втім відрізняються за широтою та специфікою використання. Так, цитати – це точне або дещо видозмінене введення в текст фрагментів чужих текстів; алюзії – це

нагадування про факт, подію, персонажа, описаних у чужих текстах; ремінісценції – довільні риси, які викликають спогади про інший твір шляхом обігравання стилістичних прийомів, мотивів.

Говорячи безпосередньо про роман А. Гарленда, було виявлено, що він отримав як позитивні, так і негативні відгуки з боку публіцистів та науковців. Дослідники його творчості А. Гарленда (Р. Боуен, Л. Банко, Р. Глюкман) досить часто наголошують на тісних сюжетних та ідейних зв'язках з іншими романами періоду постколоніалізму. В ході дослідження було виявлено, що така очевидна інтертекстуальність є свідомим вибором автора.

Окрім вираженого багатого алюзивного коду в творі помітні і характерні риси постмодерністського періоду, зокрема так звана постмодерністська чутливість. У тексті проявляються такі її особливості як дискретність, сприйняття світу як хаосу, порушення хронологічних меж часу та місця, наявність «авторської маски», протиставлення раціоністських та ірраціоналістських ідеологій.

В процесі дослідження міжтекстуальних зв'язків із «Пригодами Робінзона Крузо» було виявлено, що Гарленд нерідко вдавався до модифікацій середньовічної опозиції *locus horridus* – *locus amoenus*. Крім того, Гарленд переосмислює руссоїстську концепцію «природної людини», показуючи, що абсолютна свобода може мати не лише конструктивний, але й деструктивний ефект. В ході аналізу художнього тексту було з'ясовано, що Гарленд реконструює ідеї Руссо, схилиючись до гоббсівського постулату «війни всіх проти всіх». Характерним є і описання зображення острова як «місця істини», в якому відбувається переосмислення персонажем життєвих цінностей.

При аналізі спільних рис роману А. Гарленда та «Серця Темряви» Дж. Конрада було виявлено, що в «Пляжі» присутні цитації та імпліцитні алюзії, здебільшого в контексті ідейно-філософських мотивів. Зокрема у наративі Алекса Гарленда простежується тісний зв'язок з постколоніальними літературними тенденціями. Так, в «Пляжі», як і «Серці Темряви»

порушені характерні для літератури порубіжжя проблеми як масове споживання, природа зла, лицемірство цивілізованого суспільства. Крім того, алюзивними є образи деяких героїв (Марлоу – Річард, Даффі Дак – Курц) та манера написання тексту.

Не менш значущим метатекстом є і «Повелитель мух» У. Голдінга. Специфічною рисою, запозиченою з цього роману А. Гарлендом, є зображення «дорослих дітей»: герої «Пляжу» досягли зрілого віку лише за біологічними, але не за морально-духовними мірками. Запозичивши у автора «Повелителя мух» концепцію природи зла, А. Гарленд не акцентує увагу читача на світлій стороні людської душі (*homo moralis*), приділяючи більше уваги розкриттю негативних рис. Амбівалентність морального вибору та наявність відкритого фіналу у А. Гарленда також є модифікованим відсиланням до наративу У. Голдінга.

Таким чином виконаний аналіз доводить, що роман «Пляж» містить в собі багатий алюзивний код, за рахунок якого він виходить далеко за рамки «літератури виживання», синтезуючи в собі цілу низку запозичених і модифікованих концепцій. Посилаючись на роботи таких письменників як Даніель Дефо, Джозеф Конрад та Уільям Голдінг, а також трансформуючи споконвічні мотиви на сучасний лад, А. Гарленд створює наратив, в якому ці ідеї гармонійно синтезувались та який ніс в собі актуальний для того покоління меседж.

ZUSAMMENFASSUNG

Gesamtzahl der Seiten 65, Anzahl der verwendeten Quellen 77.

Objekt der Forschung ist die Kategorie der intertextuellen Interaktion, die auf verschiedenen Organisationsniveaus literarischer Texte stattfindet – Genre, Bilder, Stil, Sprache usw.; Gegenstand der Forschung ist die Kategorie der Intertextualität in A. Garland's Roman „Der Strand“.

Ziel der Arbeit ist es, eine ganzheitliche Sicht auf die Natur der Intertextualität in dem Roman von A. Garland zu schaffen.

Theoretische und methodische Prinzipien: Schlüsselbestimmungen der Intertextualitätstheorie (W. Eco, J. Jennet, J. Derrida, R. Barth)

Ergebnisse: Alex Garlands Roman «Der Strand» hat enge intertextuelle Verbindungen zu den Novellen "Herr der Fliegen", "Herz der Dunkelheit" und "Die Abenteuer von Robinson Crusoe". Der allusive Code dieser Werke manifestiert sich in Handlung (Motiv der Isolation von der Zivilisation auf einer einsamen Insel), Genre («Der Strand» ist eine Synthese aus einem Bildungsroman, Abenteuerroman, Roman-Dystopie), Komposition (Erzählung nach dem Schema der Isolation – Entdeckung des Strands – Katastrophe – Heimkehr) und ideologisch-philosophische Ebenen (Einsamkeit als Weg, die dunkle Seite der menschlichen Seele zu enthüllen; Barbarei und Grausamkeit der Zivilisation; Ambivalenz moralischer Normen außerhalb der zivilisierten Gesellschaft).

***Schlüsselwörter:** Intertextualität, Allusion, allusive Code, postmoderne Sensibilität, Postkolonialismus.*