

УНІВЕРСИТЕТ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ
КАФЕДРА ЄВРОПЕЙСЬКИХ І СХІДНИХ МОВ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Робота допущена до захисту
Зав. кафедри
Зінукова Наталія Вікторівна
Д. пед. н., професор

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

магістра

ОБРАЗ АВТОРА ТА ОБРАЗ ОПОВІДАЧА У РОМАНІ

Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ»

Здобувача
Романенко Анастасії Миколаївни
Групи ФЛмл-22м
ОПП Мова та література (англійська)
Спеціальність 035 Філологія
Керівник дипломної роботи
Степанова Анна Аркадіївна
Доктор філологічних наук, професор



Дніпро 2024

**УНІВЕРСИТЕТ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ
КАФЕДРА ЄВРОПЕЙСЬКИХ І СХІДНИХ МОВ ТА ПЕРЕКЛАДУ**













ЗАТВЕРДЖУЮ:
Зав. кафедри Зінукова Н.В.
д. пед. наук,
професор «01»
січня 2024 р.

**ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу
здобувачу денної форми
навчання
освітнього ступеня «магістр» ОПП Мова та література (англійська) спеціальності 035
Філологія**

Романенко Анастасії Миколаївни

Тема кваліфікаційної роботи: Образ автора та образ оповідача у романі Д. Селінджера
«Над прірвою у житті»

Керівник кваліфікаційної роботи: Степанова Анна Аркадіївна, доктор філологічних наук,
професор

з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Термін виконання етапів роботи		Підписи
		За планом	Фактично	
1	Закріплення керівника кваліфікаційної роботи	02.09.2023	02.09.2023	
2	Вибір та обговорення теми кваліфікаційної роботи	03.09.2023	03.09.2023	
3	Остаточне затвердження теми кваліфікаційної роботи	24.10.2023	24.10.2023	
4	Одержання завдання на кваліфікаційну роботу у наукового керівника	03.09.2023	03.09.2023	
5	Складання бібліографії та вивчення літературних джерел	28.09.2023	28.09.2023	
6	Виконання першого розділу	30.10.2023	30.10.2023	
7	Виконання другого розділу	30.11.2023	30.11.2023	
8	Виконання третього розділу	22.12.2023	22.12.2023	
9	Оформлення висновків і рекомендацій	30.12.2023	30.12.2023	
10	Оформлення роботи, одержання відгуку	08.01.2024	08.01.2024	
11	Попередній захист кваліфікаційної роботи	20.12.2023	20.12.2023	
12	Захист кваліфікаційної роботи	15.01.2024	24.01.2023	

Дата видачі завдання «01» січня 2024 р.

Здобувач

Керівник кваліфікаційної роботи

Затверджено на засіданні кафедри

Протокол № 1 від 01 січня 2024 р.

Романенко Анастасія Миколаївна

Степанова Анна Аркадіївна

Зав. кафедри

Н.В. Зінукова

ВІДГУК КЕРІВНИКА
на кваліфікаційну роботу за темою
«Образ автора та образ оповідача у романі Д. Селінджера
«Над прірвою у житті»»

здобувача 2 курсу спеціальності 035 Філологія

Романенко Анастасії Миколаївни

Оцінка окремих складових кваліфікаційної роботи:

1. **Оформлення роботи** (не більше 10 балів) – 10
(відповідність оформлення кваліфікаційної роботи встановленим університетом вимогам: кількість сторінок; оформлення титульного листа, рисунків, таблиць, діаграм, посилань, списку літератури тощо)
2. **Своєчасність подання окремих елементів роботи керівнику**
(кожний своєчасно поданий елемент дає по 5 балів, не більше 20 балів) – 18
3. **Теоретичний та аналітичний аспекти роботи** (не більше 25 балів)
з них:
 - **Структура та логічність побудови роботи** – 5
(відповідність змісту назви теми, наявність та зміст Вступу; виділення 3-4 глав, в кожній із яких – по 2-3 параграфи, наявність та зміст Висновків, логіка побудови роботи в цілому та в межах окремих розділів)
 - **Фактичний матеріал** – 3
(наявність фактичного матеріалу, в тому числі зібраного здобувачем за допомогою лінгвістичного аналізу)
 - **Використання літературознавчих методів аналізу** – 3
 - **Використання літератури** – 3
(масштаби представлення в роботі сучасних досліджень даної проблематики, критичність аналізу публікацій та підходів, представлених в літературі та інших інформаційних джерелах)

– **Повнота та деталізація** (ступінь повноти та деталізації при розкритті основних аспектів теми роботи) – 3

4. **Практична реалізація результатів дослідження** (не більше 20 балів) – 15 (наявність та ступінь обґрунтованості рекомендацій та пропозицій, викладених в роботі та відбиваючих власний погляд студента)

5. **Оцінка попереднього захисту** (не більше 25 балів) 25

Додаткові думки та загальний висновок керівника

Кваліфікаційна робота Романенко А. виконана на належному рівні, відповідає встановленим вимогам та може бути допущена до захисту.

Загальна оцінка (не більше 100 балів) **85 балів (Добре) В**

Дата оформлення відгуку 01.01.2024

КЕРІВНИК

кваліфікаційної роботи

Степанова А.А.

д.ф.н., проф.

(П.І.Б. керівника, науковий ступінь, вчене звання)



(підпис)

АНОТАЦІЯ

Романенко А. М. Образ автора та образ оповідача у романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

Дипломна робота присвячена дослідженню образу автора та образу оповідача в творі Д. Селінджера «Над прірвою у житті». Актуальність теми визначається тим, що нині в літературознавчій науці спостерігається тенденція зростання інтересу до проблеми закономірностей функціонування образу автора та оповідача в художніх текстах, зокрема у романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

У роботі розглядається образ автора та форми його присутності в літературному творі, проаналізовано види й функції образу оповідача в художньому тексті та розкрито форми авторської присутності в образі оповідача. У даному дослідженні охарактеризовано образ оповідача як образ героя, проаналізовано засоби художньої репрезентації образу оповідача в романі, визначено форми художнього мовлення у романі та охарактеризовано форми взаємодії автора і героя-оповідача у романі.

Робота складається зі вступу, анотації, трьох розділів (двох теоретичних та практичного), висновків та списку використаних джерел.

Ключові слова: макартизм, образ автора, образ оповідача, образ героя.

SUMMARY

Romanenko A.M. The image of the author and the image of the narrator in J.D. Salinger's novel «The Catcher in the Rye».

The thesis is devoted to the study of the image of the author and the image of the narrator in J. Salinger's novel «The Catcher in the Rye». The relevance of the topic is determined by the fact that today in literary studies there is a tendency of growing interest in the problem of the regularities of the author's and narrator's image in literary texts, in particular in J. D. Salinger's novel «The Catcher in the Rye».

The paper examines the image of the author and the forms of his presence in a literary work, analyses the types and functions of the narrator's image in a literary text, and reveals the forms of the author's presence in the narrator's image. This study characterises the narrator's image as the image of a hero, analyses the means of artistic representation of the narrator's image in a novel, identifies the forms of artistic speech in a novel, and describes the forms of interaction between the author and the narrator in a novel.

The paper consists of an introduction, abstract, three chapters (two theoretical and one practical), conclusions and a list of references.

Keywords: McCarthyism, image of the author, image of the narrator, image of the hero.

ЗМІСТ

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ДЖЕРОМА ДЕВІДА СЕЛІНДЖЕРА В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1950-1960-х РОКІВ	13
1.1. Творчість Дж. Д. Селінджера в сучасній літературознавчій рецепції.....	13
1.2. Роман «Над прірвою у житті» в контексті епохи маккартизму	21
1.3. Філософське підґрунтя творів Селінджера	32
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗИ АВТОРА ТА ОПОВІДАЧА В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ: ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ	43
2.1. Образ автора та форми його присутності в літературному творі	43
2.2. Види й функції образу оповідача в художньому тексті.....	54
2.3. Форми авторської присутності в образі оповідача.....	61
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗИ АВТОРА ТА ОПОВІДАЧА В РОМАНІ «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТТІ»	68
3.1. Образ оповідача як образ героя.....	68
3.2. Засоби художньої репрезентації образу оповідача в романі	72
3.3. Форми художнього мовлення у романі	79
3.4. Автор і герой-оповідач у романі: форми взаємодії	88
ВИСНОВКИ	94
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	98

ВСТУП

Художню літературу відносять до синтетичних видів мистецтва, оскільки вона апелює до пам'яті органів відчуття людини так само, як і до інтуїції, ірреального, трансцендентного; тому можна сказати, що література – це один із найуніверсальніших видів мистецтва. Вона викликає сильніші враження, переживання, ніж інші його види. Уявлення про художню літературу як систему і потреба в системному підході до її вивчення на різних рівнях, що впливає з такого визначення, має свою традицію. Твір і читач, процеси створення, читацького сприймання та існування літератури – взаємопов'язані й формують певну систему взаємостосунків.

Поява численних шкіл та напрямів, з-поміж яких особливе місце зайняла новітня герменевтика як окрема сфера наукового знання стала особливістю літературно-теоретичного дискурсу ХХ століття. Герменевтичний підхід – один із найбільш актуальних щодо аналізу та інтерпретації художнього тексту, адже зосереджує свою увагу на рецепції й інтерпретації творів мистецтва, проблемі автора та авторської свідомості тощо. Від часу свого заснування й до сьогодні, герменевтика витримала чимало перевтілень, трансформацій і навіть критики, проте все це лише відкрило нову сторінку в історії її розвитку. У наш час означене вчення – більше ніж просто конкретна теорія чи наука, – це принцип філософського підходу до дійсності та текстуального масиву.

Текст як одиниця літературно-художньої комунікації перетворився на спеціальний об'єкт досліджень. Проблема інтерпретації літературних текстів є предметом зацікавлення багатьох науковців, які розглядають означену сферу в контексті герменевтики. Основні наукові розвідки із означеного вчення належать Г. Гадамеру, М. Гайдеггеру, В. Дільтею, Ф. Шлейєрмахеру, П. Рікеру, К. Ясперсу, Ю. Габермасу. Теоретичним аспектам співвідношення текстів художньої літератури та категорії автора в процесі художньої комунікації присвячені роботи О. Кагановської, О. Лапко, О. Шестакової.

Підґрунтя досліджень художнього мовлення в літературних творах були закладені та поглиблені у працях О. Потебні, Л. Булаховського, Л. Щерби, Г. Винокура, а також І. Білодіда, В. Ващенко, І. Ковалика, С. Єрмоленко, Л. Мацько, М. Плющ, А. Мойсієнка, М. Крупи, І. Кочан, Т. Єщенко, О. Галич та ін.

Проблема автора є однією з найбільш актуальних проблем у сучасному літературознавстві. Важливість цієї проблеми безперечна, оскільки в творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості. На сьогодні в розгляді проблеми автора і пов'язаних з нею питань про авторську позицію у галузі літературознавства виявляється широкий спектр думок, існує декілька значень поняття «автор» – це і сам письменник (реальна особа, творець твору), і абстрактний автор (творча інстанція, чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі), і образ автора, локалізований у художній тканині твору як суб'єкт оповіді. Учені використовують різні позначення поняття «автор»: «автор-творець» («образ автора» (О. Галич, А. Загнітко, Н. Бонецька), «автор-оповідач» (І. Роднянська), «голос автора» (В. Кожин) та інші.

Цікавим щодо вивчення образу автора, як оповідача, в художньому творі є творчість Джерома Девіда Селінджера та його твір «Над прірвою у житті», який є одним з найвідоміших і найпопулярніших авторів у новітній історії літератури США. Творчість Д. Селінджера вивчали такі дослідники, як С. Белов, Г. Бондаренко, А. Борисенко, О. Єременко, Т. Конєва, А. Косошовський, А. Красуцька, Л. Нестерова, О. Ременко, Ф. Штейнбук та ін.

Актуальність дослідження полягає у тому, що серед сучасних дослідників проблем художніх текстів, як одиниць художньої комунікації автора з читачем, залишається низка невизначених питань, що, зокрема, стосуються образу автора та образу оповідача в творі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

Метою дослідження є вивчення особливостей художньої репрезентації образу автора та образу оповідача в романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

Об'єктом дослідження є образи автора та образи оповідача в художньому творі.

Предметом дослідження є особливості репрезентації образу автора та образу оповідача в романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

Головними **завданнями** дослідження є:

1. Охарактеризувати творчість Дж. Д. Селінджера в сучасній літературознавчій рецепції.
2. Висвітлити місце роману «Над прірвою у житті» в контексті епохи маккартизму.
3. Визначити філософське підґрунтя творів Д. Селінджера.
4. Висвітлити образ автора та форми його присутності в літературному творі
5. Проаналізувати види й функції образу оповідача в художньому тексті.
6. Розкрити форми авторської присутності в образі оповідача.
7. Охарактеризувати образ оповідача як образ героя.
8. Проаналізувати засоби художньої репрезентації образу оповідача в романі.
9. Визначити форми художнього мовлення у романі.
10. Охарактеризувати форми взаємодії автора і героя-оповідача у романі.

Наукова новизна дослідження визначається комплексним підходом до аналізу специфіки текстової організації роману, самим вибором об'єкта аналізу і тим, що вперше охарактеризовано образ автора та образ оповідача у творі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

Теоретична значущість роботи полягає в тому, що вона виявляє закономірності функціонування образу автора та оповідача в художніх текстах і сприяє більш глибокому розумінню особливостей їх взаємодії у романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».

Практична цінність роботи полягає в тому, що отримані результати дослідження можуть бути використані при читанні лекційних курсів та

проведенні семінарів з лінгвістики тексту, стилістики англійської мови, наратології лінгвістики у закладах вищої освіти філологічного профілю.

Під час написання роботи використовувалися такі **методи** дослідження, як описово-аналітичний, орієнтований на спостереження, аналіз і узагальнення інформації про образ автора та форми його присутності в літературному творі; текстологічний метод, що передбачає вивчення форм взаємодії автора і героя-оповідача у романі; метод стилістичного аналізу, який сприяє відбору засобів художньої репрезентації образу оповідача в романі.

Апробація результатів. Матеріали дипломної роботи були опубліковані у формі тез в рамках X Міжнародної науково-практичної конференції студентів і молодих вчених «Молодь України в контексті міжкультурної комунікації», яка проходила в Університеті імені Альфреда Нобеля. За темою магістерської роботи було написано тези, які увійшли до збірки доповідей конференції.

Кількість використаних джерел становить 68 одиниць.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури, додатків. Загальний об'єм тексту складає 102 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ДЖЕРОМА ДЕВІДА СЕЛІНДЖЕРА В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1950-1960-х РОКІВ

1.1. Творчість Дж. Д. Селінджера в сучасній літературознавчій рецепції

В американській літературі минуле століття є складним та драматичним. Після Другої світової війни розпочинається новий етап розвитку літератури США, для якої 1950-ті рр. виступають періодом розсіяності, збентеження, відомого «топтання на місці». 1960-ті роки відмічені пробудженням демократичних сил Америки. Література США минулого століття становить багату, складну картину. На всіх етапах в американській літературі прослідковуються дві ключові тенденції – демократичну і антигуманістичну.

У світовому літературному процесі однією з найважливіших тематик виступають роздуми про ставлення особистості до суспільства, і ця проблема має вирішальне значення для багатьох сучасних американських письменників. В їхній творчості акцент робиться на особистості, яка відчужена від навколишньої дійсності й тому ніби відкинута до самої себе, особистість, яка страждає від самотності та духовної невлаштованості [21, с. 138].

У другій половині ХХ ст. інтелектуалізація літератури стала важливим аспектом, виявляючись у зростанні уваги до складних філософських питань, таких як ставлення особистості до світу, природа і цивілізація, технологія і культура, прогрес і мораль та ін. Також вона проявляється у схильності персонажів, розповідачів та ліричних героїв до розумових роздумів, самоаналізу та прагненні до розгляду певних абстрактних ідей. Розвиток і суперечності між ідеями та концепціями стають важливими рисами сюжету. У 1950-х рр. Джером

Девід Селінджер став ідолом не лише для американських читачів, але і для широкої аудиторії в цілому. За ним міцно закріпилася слава одного з найбільш «загадкових» письменників ХХ століття [11, с. 43].

1989 р. шотландський дослідник Й. Гемілтон опублікував у Лондоні книжку «У пошуках Дж. Д. Селінджера», яка на той момент стала першою здійсненою спробою написання «повномасштабної біографії» письменника. До появи книжки Гемілтона чи не єдиним джерелом біографічних даних про Селінджера було інтерв'ю, яке він дав у 1953 р. Шерлі Блейні для шкільного відділу газети міста Корніша. У цьому інтерв'ю він повідомив дещо про своїх батьків та про своє дитинство. На запитання, чи можна вважати роман «Над прірвою у житті» автобіографічним, він відповів, що, будучи підлітком, йому довелося пережити щось подібне до того, що відбулося з Холденом у романі [11, с. 43].

Отже, Джером Девід Селінджер (1919–2010 рр.) народився в Нью-Йорку в єврейській родині Сола Селінджера, успішного оптового торговця копченостями та сирами. Мері Джиллик, його мати, мала шотландсько-ірландське походження, вийшовши заміж за С. Селінджера, змінила ім'я на Міріам. Він мав сестру Доріс, яка була старшою за нього на вісім років. Навчався у державній школі нью-йоркського району Мангеттен, де жила родина.

Коли Дж. Д. Селінджеру виповнилося тринадцять років, його перевели до школи Мак-Берні (яка також розміщувалася у Мангеттені), звідки через рік виключили за неуспішність. У 1934 р. п'ятнадцятирічного Сання (так його називали в родині) відправили на навчання до військової школи Веллі-Фордж (Пенсильванія), а школу він закінчив у 1936 р. Дж. Д. Селінджер вважається автором гімну цієї школи. Також у Веллі-Форджі майбутній письменник складає свої перші оповідання, до того ж робить це вночі, сховавшись під ковдрою при світлі ручного ліхтарика, бо вночі в школі всі лампи мали бути вимкненими [64, с. 18].

Селінджер, навчаючись у школі Веллі-Фордж, розміщував оповідання в учнівському літературному журналі, а будучи вже старшокласником, редагував шкільний щорічник, співав у хорі та приймав активну участь у драматичних виставах. У 1938 р. він вступив до Урсінус-коледжу в Пенсильванії, де відновив свою літературну творчість, вів гумористичну колонку в щотижневій студентській газеті. Щоправда, в цьому коледжі він провчився лише один семестр, адже не виносив формальних вимог академічної освіти.

У 1939 р. Селінджер вступив на вечірнє відділення до Колумбійського університету, аби прослухати курс лекцій про коротке оповідання редактора журналу «Сторі» Уїта Бернетта. Навесні 1940 р. він опублікував у журналі «Сторі» своє перше оповідання «Молоді люди». Відзначимо, що ранні оповідання письменника, позначені пошуком власної теми, власного стилю, не були позбавлені елемента наслідування оповідної манери популярного у 1920-30-ті р. американського письменника-сатирика Ринга Ларднера [25, с. 457].

З 1942 по 1945 рр. Селінджер служив в армії до кінця Другої світової війни. В 1945-му майбутній класик американської літератури потрапив до шпиталю з нервовим зривом. Гіркий і трагічний досвід воєнних років відіграв велику роль у формуванні його як письменника. Перебуваючи в армії, письменник возив із собою портативну друкарську машинку і продовжував писати оповідання. Після 1945 р. Селінджер працював у контррозвідці піхотного полку, де допитував полонених німецьких офіцерів. Селінджер, повернувшись після війни до Нью-Йорка, оселився з батьками і продовжив літературну роботу.

Першим твором, який засвідчив художню майстерність автора стала новела «Брати Варіоні» (1943). Вперше у творчості Селінджера прозвучала тема Поета – невизнаного генія, який так і не представив світові власних творінь. Наступним етапом в еволюції образу Поета стала новела «Перевернутий ліс» (1947 р.), у центрі якої постає трагедія Раймонда Форта, ступінь геніальності якого відбито в сукупності трьох великих імен (Кольрідж, Блейк, Рільке) [22, с. 220].

У 1948 р. Селінджер публікує шедевр своєї новелістики – «Кращий день для рибки-бананки», у якій уперше з'являється образ поета Сімора Гласса. Прояв релігійного почуття, воскресіння релігійного начала у людській свідомості виступає центральною темою, що проходить через усі оповідання збірки «Дев'ять оповідань» (1953 р.).

У романі «Над прірвою у житті» від імені шістнадцяти річного хлопця на ім'я Холден відверто розповідається про його загострене сприйняття американської дійсності і неприйняття загальних канонів та моралі сучасного суспільства. Твір мав величезну популярність як серед молоді, так і серед дорослого населення, істотно впливши на світову культуру другої половини ХХ століття.

У період з 1961 по 1982 рр. «Над прірвою у житті» стала найбільш забороненою книгою американських шкіл та бібліотек. Причинами стали «грубе мовлення» роману, незавуальовані згадки про секс (зокрема, сцена з повією). Холдена змальовували в якості «поганого наслідування» для молоді, стверджували, що в дітях він заохочує схильність до бунту, пияцтва і розпусти. Досить часто заборони призводили до зворотного ефекту: роман залучав до себе ще більший інтерес.

Скандальну популярність роману принесло вбивство Джона Леннона Марком Чепменом. У вбивці, схопленого одразу ж після вбивства, був знайдений при собі екземпляр книги, на внутрішній стороні обкладинки рукою Чепмена був зроблений запис: «Холдену Колфілду. Від Холдена Колфілда. Це моя заява». Екземпляр роману був при собі і у Роберта Джона Бардо, вбивці актриси Ребекки Шеффер. Обидва злочинця страждали психічними захворюваннями, й хоча були визнані осудними на суді [11, с. 46].

Дж. Селінджер був одним з перших, хто зумів відчутти настрої американських молодих людей, які пізніше, вже в п'ятдесятих, сформуєть філософію і ідеологію бітництва, а в шестидесятих – рух хіппі. Це було покоління, яке намагалося знайти вирішення найважливіших моральних і

світоглядних проблем епохи. Тому сучасний міф тісно пов'язаний з філософськими вченнями (зокрема, трансценденталізму, екзистенціалізму, дзен-буддизму) і містить потужний морально-етичний пафос, мета якого – створення гармонійного світу.

Розповідь в романі ведеться від першої особи, що додає твору своєрідну інтимність. Автор і герой, від імені якого ведеться оповідання, зливаються воедино і безпосередньо звертаються до читача.

Стан підлітка, який заплутався в житті, переданий Дж. Селінджером дуже точний та об'єктивний. Автор не упускає випадку іронічно понизити «героїчний пафос» Холдена, підкреслюючи розрив між тим, який він на словах і на ділі. На словах він, в області фантазії і насправді герой, але в реальності все навпаки.

Дж. Селінджеру вдалося створити страшну викривальну картину і художньо виразити такі проблеми, які не можуть залишити читача спокійним. Цим пояснюється величезний успіх роману і те, що він сприймається як заклик до активної дії.

Головний герой роману «Над прірвою у житті» – Холден Колфілд. У своїх шістнадцять років він вже не дитина, але ще і не дорослий. Він – підліток, який зупинився в нерішучості біля порогу життя, вільний і від опіки, і від відповідальності, який бродить по рідному Нью-Йорку як по пустелі. Дратівливий, щирий, ніжний, ранимий і мимоволі ранить оточуючих, він кидається, шукаючи і не знаходячи в світі чогось близького і співзвучного собі. Вік Колфілда – період безпосередніх вражень, інтуїтивного досвіду.

Небажання підлаштовуватися під звичайний середньо буржуазний рівень, пристосовуватися до «липової», як визначав її герой Дж. Селінджера, реальності і доволішньої брехні, розлад з суспільством відносно головних життєвих цінностей прирікають Колфілда на самотність. У нього немає друзів (приїхавши до Нью-Йорка, він довго стояв в телефонній будці, але так і не придумав, кому б подзвонити), немає справжнього дому – його сім'я живе за загальноприйнятими законами, заснованими на холодному розрахунку, міряє

життя загальноприйнятими мірками. Ця самота гнітить героя. Він прагне до живого людського спілкування, заговорює з таксистами, з випадковими або малознайомими людьми. Але, на жаль, всі ці розмови і зустрічі закінчуються або нічим, викликаючи відчуття незручності, як розмова з черницями в привокзальному буфеті, або призводять до сварки, як було з Салі Хейс. Побачення з вчителем Антоліні закінчилося прикрим непорозумінням, а розмова з ліфтером готелю – скандалом.

Житнє поле роману «Над прірвою у житі» Дж. Селінджера теж представляє нелегкий шлях пізнання, ниву, на якій рясніють паростки життя. Відбувається злиття з природою. Оберігаючи «початок» – дітей, герой пізнає найвище, трансцендентне – саме Буття. З іншого боку, абстрагуючись від внутрішнього, зерна асоціюються із зернами нового життя на землі (тут очевидний зв'язок з дітьми).

Твір Дж. Селінджера «Над прірвою у житі» має певний символізм у заголовках. У заголовок твору Дж. Селінджера «Ловець у житі» винесено перекручену фразу з пісні шотландського поета Роберта Бернса «Якщо хтось когось піймає у густому житі...». У буквальному значенні назва роману Дж. Селінджера перекладається як «Ловець у житі». Головний герой твору Холден Колфілд мріє стати ловцем у житі – він прагне стерегти дітей, які граються у полі, що знаходиться над прірвою. За житом діти, що захопилися грою, не помічають прірви. Щоб жоден з них не провалився, Холден має вискакувати і ловити їх. Прірва над житом є символом розставання з дитинством; символом застереження, порятунку від світу дорослих, надто практичного, брехливого, що витравляє все добре та щире, що з дитинства закладене в людині [21, с. 141].

У творі Дж. Селінджера «Над прірвою у житі» поставлена складна проблема конфлікту свободи особистості і суспільної моралі. Цей конфлікт найбільш наочно виражений в символічному образі прірви. У своєму уявленні Холден розділив суспільство на дві частини – дітей і дорослих, сам же він знаходиться посередині. Діти йому симпатичні: він допомагає незнайомій

дівчинці зашнурувати ковзани, він турбується за хлопчика, який йде по краю мосту, не звертаючи уваги на автомобілі, які мчать поруч, він любить Фібі і покійного брата Аллі. Діти, які уособлюють для нього щирість, в його уяві грають в житньому полі, а він стоїть на краю обриву, тобто знаходиться в небезпеці, а небезпечним він вважає лицемірне суспільство дорослих.

Герой не хоче наслідувати приклад навіть близьких людей – батька, старшого брата, вчителя Антолїні і вчителя Спенсера, так як не може пробачити їм негідних вчинків. Середнє положення героя говорить про те, що він стоїть перед вибором: чи то змиритися і прийняти фальшиву мораль дорослих, чи відсторонитися від цього, залишаючись по-дитячому щирим. Такий стан Холдена відображає невизначеність ідейного конфлікту, який логічно поєднується з моральною невизначеністю героя.

Головний герой роману Дж. Селінджера «Над прірвою у житті» збігає до Нью-Йорка і проводить в ньому весь вільний час, будуючи плани на майбутнє, там він відчуває, наскільки його уявлення про життя відрізняються від уявлень світу дорослих, у всьому – і в шкільному житті, і в родинному, і в суспільстві – він відчуває розлад між бажаним і дійсним. Недаремно письменником Дж. Селінджером була піднята саме така тема, адже у 50-і роки ХХ ст. знаменуються рухом бітництва, бунтарством проти холодної раціональності і впорядкованості життя. Ідеалами нового покоління стають природність, розкриття творчих сил і особа, незалежна від соціуму і моральних вдач.

У романі «Над прірвою у житті» дійсно освітлюються подібні теми. За складу свого розуму і характеру Холден виступає відчайдушним бунтарем, який не бажає миритися із загальноприйнятими нормами і засадами, вони здаються йому лицемірними, показушними і вульгарно меркантильними. Вперше бачимо Холдена тоді, коли його незгода з навколишнім світом досягає піку, він представляється нам цинічним підлітком, який переживає гостру і нестерпну етичну кризу. Монологи Холдену – хаотичні, наповнені сленговими словами, лайками, словами-паразитами. За допомогою цього автор робить образ

головного героя найбільш наближеним до реальності, такий герой здається достовірним.

Дж. Селінджер показує нам свого героя вже тоді, коли його зіткнення зі світом здається неминучим, а найтрагічніше – вже нестерпним. Холден, не дивлячись на свої бунтарські думки і поведінку, не стає борцем проти ненависної йому системи, його основна мета полягає у пошуку для себе безпечного притулку в цьому злому і несправедливому світі. У протиріччях, в яких живе головний герой, і полягає головна трагедія твору «Ловець у житі».

У своїх пошуках Холден стає образливим, невихованим, грубим і глузливым, навіть по відношенню до однолітків. Його спостереження неприємні і суб'єктивні, він загострює свою увагу на чийсь неохайності, і виглядає гидливим і зарозумілим. І оточення головного героя заставляють його затвердитися в своєму запереченні прийнятих норм: йому брешуть в привілейованій школі, його вчитель Спенсер теж бреше. Йому неприємно лицемірне розділення на «сильних» і «слабких», він боїться стати таким же, як і дорослі, боїться здатися – адже тоді йому доведеться відкинути свої принципи і поняття, а для нього це стане падінням у «прірву». Легкі зв'язки, які є у його однолітків, здаються йому огидними, але Холдену доводиться соромитися власних думок, внутрішньо він не приймає своєї цнотливості повноцінно [31, с. 47].

Сповідь головного героя «Ловець у житі» – це історія людини, яка живе в повній незгоді з навколишнім світом і випробовує постійні протиріччя, але при цьому не хоче і не може змінити світ. Холден Колдфілд знаходиться в постійних пошуках місця для самого себе в цьому світі, він шукає відповіді у всіх оточуючих його людей, і не може почути остаточні відповіді на свої чисельні питання. І не дивлячись на те, що він відчуває себе самотнім, головний герой мріє відгородити інших дітей від руйнівного падіння в прірву. Врешті-решт, Холден усвідомлює власну грубу прямолінійність і безапеляційність, і бунт усередині нього набуває логічного висновку і завершення.

«Над прірвою у житі» Дж. Д. Селінджера типовий класичний роман виховання. У творі головний герой переживає конфлікт становлення і переходить, від стадії юнацького максималізму до тверезого самообмеження, який не передбачає ні відчаю і загибелі, з одного боку, ні відмови від ідеалу і конформістського прийняття світу – з іншого. Саме це і відбувається і з Холденом Колфілда.

Роман несе на собі відбиток своєї епохи. Америка початку 50-х рр. ХХ ст., де підлітки в усі часи, в принципі, стикаються з одними і тими ж проблемами. Досвід підлітка у цьому творі може застерегти від повторення типових помилок.

Роман Дж. Селінджера вчить смиреності, переконливо показуючи, що таємницю не можна створити штучно, на людський манер, бо в ній повинен бути елемент дива, який виступає під псевдонімами випадковість, несподіванка, доля.

До 1965 р., крім роману «Над прірвою у житі», Селінджер опублікував тридцять новел, частину з яких він відібрав для книжки «Дев'ять оповідань», що вийшла 1953 р.: «Вище крокви, теслі!» (1955 р.), «Симор: Введення» (1959 р.), «Френкі» (1961 р.), «Зуї» (1961 р.). «Френкі» і «Зуї» 1961 р. були об'єднані письменником в одну книжку «Френкі і Зуї». Критики називають ці повісті повістями про Глассів або циклом про велике і дружнє сімейство Глассів. Загалом цикл про Глассів виступає важливою частиною творчості Селінджера. Зокрема, спираючись на духовну спадщину ранньохристиянських філософів і богословів, на досвід філософської, релігійної літератури Стародавнього Сходу, він намагався запропонувати власний ідеал та концепцію гармонійної людини [11, с. 44].

Останній зі своїх творів, а саме повість «Хепфорт 16, 1924», Селінджер опублікував у журналі «Нью-йоркер» у 1965 р., після чого настало «мовчання» письменника, яке тривало тридцять п'ять років.

1.2. Роман «Над прірвою у житі» в контексті епохи маккартизму

Маккартизм, або ера Маккарті, є період внутрішньої політики в Сполучених Штатах Америки з 1950 по 1954 рік, пов'язаний із діяльністю сенатора Джозефа Маккарті. Основна мета маккартизму полягала в протидії комуністичному проникненню та шпигунству на користь СРСР, особливо серед представників владних структур та інтелектуальної еліти, і в переслідуванні осіб із лівоцентристськими поглядами. Це явище виникло в атмосфері холодної війни.

В більш широкому контексті, маккартизм описує політично мотивовані обвинувачення в нелояльності та зраді. Термін виник від прізвища сенатора Джозефа Маккарті, який організував Комісію з розслідування антиамериканської діяльності.

В умовах розгортання «холодної війни», цей період внутрішньої політики супроводжувався обмеженням демократичних прав та переслідуванням лівих сил, таких як комуністи, антивоєнні рухи та особи, які симпатизували СРСР. У США ця тенденція виявилася в політиці маккартизму і була спричинена революцією в Китаї та втратою китайського ринку, що підсилювалося війною в Кореї.

У вересні 1950 р. був прийнятий закон «Про внутрішню безпеку», що відзначився початком гонінь і арештів лідерів Комуністичної партії США (арештовано 140 осіб) та профспілок (арештовано 100 осіб), а також переслідуванням лівоцентристських професорів, «полюванням на відьом» та шпигуноманією. Під впливом цих подій економічне становище продовжувало погіршуватися. Збільшувалися податки, державний дефіцит, і в січні 1951 року почалася стрімка інфляція. Адміністрація змушена була ввести жорсткий контроль над цінами, але це не призвело до поліпшення ситуації і, в кінці кінців, призвело до зниження авторитету демократів.

На цьому фоні авторитет Республіканської партії зріс, і популярний національний герой Дуайт Девід Ейзенхауер став офіційним кандидатом республіканців на посаду президента. Вибори 1952 р. перетворились на особистий тріумф Ейзенхауера. Соціально-економічний розвиток США під

керівництвом республіканців характеризувався повільними темпами розвитку виробництва та частими кризами, початком впровадження автоматизації в різних сферах виробничого процесу та змінами в структурі робочої сили.

У 50-ті роки ХХ ст. відбувається трансформація Республіканської та Демократичної партій, а соціально-економічний розвиток країни сприймається ними як розвиток державного регулювання економіки. Ці тенденції визначають внутрішню політику США, де з одного боку не розширюються соціальні програми, започатковані демократами, а з іншого – не дозволяють їх скорочувати, як цього вимагає більшість республіканців. Адміністрація Ейзенхауера прагнула до забезпечення стабільності після великих потрясінь Другої світової війни [3, с. 54].

Під час правління адміністрації Ейзенхауера відносини між СРСР та США зазнали поліпшення, війна в Кореї була завершена, і вдалося уникнути гострих міжнародних конфліктів. Головною метою США стало усунення загрози проникнення СРСР у нові регіони світу, що визначило «доктрину Ейзенхауера». Спрямованість цієї доктрини полягала в тому, щоб США заповнювали «вакуум», що утворився внаслідок розпаду колоніальних імперій Великої Британії та Франції, та протидія СРСР.

У 1951 р. в Бостоні виходить друком роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті». Над цим твором автор працював протягом десяти років. У 1946 р. у журналі «Нью-Йоркер» було опубліковано оповідання Селінджера «Слабкий бунт неподалік від Медісон-авеню», який був варіантом чотирьох розділів «Над прірвою у житті» [7, с. 194]. У 1941 р. дане оповідання було придбано журналом, але воно його не було надруковано у зв'язку зі вступом США у Другу світову війну. Оповідання ж «Слабкий бунт неподалік від Медісон-авеню» вирізняється різкою антивоєнною налаштованістю. У 1945 р. В американському виданні «Кольерс» було опубліковано новелу Селінджера «З розуму зійти», уривки якої увійшли до трьох розділів роману «Над прірвою у житті».

У 1948 р. одне з американських видавництв прийняло до публікації «Над прірвою у житті», але Селінджер несподівано забрав роман для доопрацювання і працював над ним ще кілька років [9, с. 99]. Коли роман нарешті побачив світ, він мав грандіозний успіх, здійснив вплив на американську шкільну та студентську молодь в 50-ті та 60-ті роки ХХ ст.

Відзначимо, що роман «Над прірвою у житті» постійно перевидається в багатьох країнах. Так, критики наголошували, що у 1970-ті рр. роман продавався в кількості 250 тис. примірників на рік, то в кінці 1990-х рр. ця цифра сягнула 400 тис. примірників щорічних продажів [17, с. 86]. Журнал «Американська література» у 2011 р. повідомляв, що кількість проданих примірників роману «Над прірвою у житті» перевищує кілька десятків мільйонів.

Варто наголосити, що філософською основою представленого роману виступає така філософська течія як екзистенціалізм, яка набула особливого поширення у світі в 40-50-х роках минулого століття. З цього приводу Сартр проголошував екзистенціалізм гуманізмом [38, с. 219]. Дійсно, справжній гуманізм екзистенціалістів проявляється в захисті свободи та незалежності людської особистості, яка існує в епоху масової культури і дегуманізації. Роман стає виразом протесту проти загального суспільства, яке вирівнює та руйнує індивідуальну людську ідентичність [18, с. 324].

Вітчизняний дослідник І. Гольтер пояснює близькість Селінджера героям творів письменників-екзистенціалістів наступним чином: «Індивідуалізм у системі масового суспільства перероджується в спосіб психологічного відчуження і розщеплення особистості. Трагічність розриву людини із суспільством стала обов'язковою у світовідчужанні людини, переросла в норму. Ворожість навколишнього суспільства виявляється щодня, вона робить трагічним повсякденне існування американця, наповняє розпачем його будні. Якщо романтичний герой іде від суспільства і намагається знайти гармонійність у природі, то сучасний герой позбавлений такої можливості» [18, с. 324]. Отже, його доля полягає у повному відриві від усіх можливих соціальних зв'язків.

Якщо він не відповідає матеріальним стандартам суспільства, його просто відкидають на обочину життя. Так стається з героями літературних творів, такими як Селінджер, Апдайк, Капоте, які відстоюють право окремої особистості бути центром, що становить основу людського суспільства.

Дж. Д. Селінджер намалював у своєму романі світ відчуження, причому письменник одним із перших американських митців зазнав впливу екзистенціалізму, що склався під час історичних подій ХХ ст.

Варто відзначити, що стиль роману «Над прірвою у житті» походить від розмовного мовлення та сленгу в оповіданнях Марка Твена й американського письменника-сатирика Ринга Ларднера, що дає змогу авторові дати суттєву характеристику Холдена Колфілда. Стилiстична майстерність Селінджера, однак, лише одна з художніх переваг роману й існує не сама по собі, а в підпорядкуванні загальному ідейному задумі. Селінджер, вирішуючи питання сенсу життя, протиставляє особистість суспільству, але тільки від нього і чекає порятунку зовнішнього світу, чекає на можливість утвердження справді гуманних відносин у суспільстві [31, с. 47].

Ідейний зміст роману «Над прірвою у житті» полягає у вимозі «любові до всіх». Адже «порятунок людини» Селінджер, безсумнівно, вбачає в урегулюванні питань духу, етики і моралі, у прагненні до вдосконалення людської природи і у вірі в гомоцентричний гуманізм. Американський літературознавець А. Майзенер, називає роман «Ловець у житті» ліричним монологом, у якому вирішуються не соціальні, а емоційні проблеми буття [34, с. 7].

Інший американський літературознавець Д. Вейкфілд відзначав, що концепція любові в романі настільки велика, що відсутність такої або явне удавання в любові занурюють читача в роздуми про безглуздість людського існування [13, с. 62]. У свою чергу Г. Гікс стверджував, що основна тема роману – це співчуття, тобто жаль до всіх тих людей, хто сам не вміє любити і кого ніхто

не любить. А мудрість полягає в тому, що потрібно жаліти і любити і тих людей, які тебе ображають, тобто навіть ворогів [13, с. 62].

Е. Гемінгуей свого часу сказав, що вся сучасна американська література вийшла з однієї книжки Марка Твена, яка називається «Гекльберрі Фінн». Часто роман «Над прірвою у житті» критики співвідносять із «Пригодами Гекльберрі Фінна». Е. Бренч наголошує на тому, що «Ловець у житті» фактично виступає різновидом «Гекльберрі Фінна» в сучасному вбранні. На думку вказаного критика, текст Селінджера характеризується цілком знайомою йому ритмічністю і твенівськими художніми прийомами. Творча уява цих двох письменників, які перетворюють окремих факт і приватну хлоп'ячу свідомість на експресивну, драматичну оповідь, є приголомшливо аналогічною. Е. Бренч зовсім не пропонує шукати якийсь прямий, безпосередній вплив тексту Марка Твена на роман Селінджера, але вважає, що літературна спорідненість цих двох творів безсумнівно свідчить про культурну спадкоємність у прозі Сполучених Штатів. Річ у тім, що як Марк Твен, так і Селінджер, як переконує Е. Бренч, створюють паралельні міфи про американського юнака, що опиняється віч-на-віч із дорослим світом, причому Гек Фінн блукає країною багато місяців, а Холден Колфілд – лише три дні [10, с. 23].

А. Гейзерман та Дж. Міллер-молодший вважають, що Селінджер переносить відому стару традицію в сучасне життя [35, с. 164]. Холден Колфілд потребує стабільності та любові, а замість цього він бачить навколо себе похоть, лицемірство, обман і страх, тобто ті самі вади, що чекають на Гека Фінна на берегах Міссісіпі. Трагедія Холдена полягає в тому, що йому вже виповнилося шістнадцять років, але й Гекльберрі Фінну було чотирнадцять років. Вони обидва оплакують навіки втрачене дитинство, яке ніяк неможливо повернути. Холден і Гек Фінн розповідають свої історії власною мовою, але саме в їхній мові в обох книжках міститься значна частка гумору. Двійник Гека Фінна Холден Колфілд у ХХ ст. виражається і різкіше, і жвавіше, ніж попередник, до того ж

його ставлення до ворожого й жорстокого світу, в якому він відчувається тимчасовим мешканцем, аналогічне до відчуттів твенівського героя [35, с. 164].

Л. Фідлер наголошував на неодмінному культі дитини та постійній мрії про невинність в англосаксонській та американській літературах. Саме ці риси він знаходить і у М. Твена, і в Дж. Д. Селінджера, і в Дж. Керуака. Гек Фінн невинний, неосвічений і зневажає авторитети; Холден Колфілд у своєму неефективному юнацькому бунті проти всіх потрапляє зрештою до рук психіатра. Герої роману Дж. Керуака «На дорозі» ніяк не можуть пристосуватися до вимог дорослого суспільства. Отже, на переконання Л. Фідлера, трактування юнацтва в американській прозі ХХ ст., часто представляє просто сучасну адаптацію сентименталістських прототипів [35, с. 165].

І Гек Фінн, і Холден Колфілд виявляються «хорошими поганими хлопчиками» американської літератури. Їхня мрія полягає в тому, щоб віддалитися від цивілізації і повернутися назад у природне середовище. Холдену, як і Геку, не потрібна загальнолюдська мораль, обидва вони володіють власним почуттям справедливості й обидва є суддями власної моралі та етики. А. Кейзін, говорячи про те, що Гекльберрі Фінна раз у раз називають паралеллю героя «Ловця у житі», наголошував на частковій розбіжності цих двох образів. Гек Фінн, будучи на два роки молодшим за Холдена Колфілда, не боїться світу дорослих людей і навіть певною мірою поважає його, а Холден нікому і нічому не довіряє, бо має власні уявлення про навколишнє життя [57, с. 34].

Варто відзначити, що роман «Над прірвою у житі» повністю і виразно відтворило процес формування цілої серії літературних тенденцій в американській літературі, і які визначили в подальшому її характер та унікальність. Також даний роман став ключовим твором в молодіжному культурному протесті, об'єднуючи різноманітні явища, такі як поезія А. Гінсберга, проза Д. Керуака, К. Кізі, рок-музика Д. Моррісона, Д. Джопліна й інші подібні твори.

Взагалі, увесь час американський молодіжний рух зазнавав впливу настроїв героя свого улюбленого роману-бестселера. Варто зазначити, що 1950-ті рр. ХХ ст. у США багато в чому визначалися так званою «культурою загальної згоди», або ж «культурою конформізму». На той час повоєнна економіка перебувала на підйомі, будувалося багато містечок, які неможливо було відрізнити одне від одного, де мільйони американців купували собі будинки. Нові закони забезпечували пільги ветеранам війни, у такий спосіб даючи їм змогу здобути вищу освіту і тим самим вийти за рамки середнього класу. Велика депресія минула, народні заворушення вщухли, люди поступово втрачали інтерес до радикальних поглядів, дедалі більше ужахаючись радянського тоталітарного режиму. Посилилися патріотичні настрої, оскільки багато хто бачив необхідність захистити національні цінності від навислої загрози комунізму. І водночас багато інтелектуалів були стурбовані феноменом «загального конформізму»: зручності мас-маркету, нескінченний бюрократизм величезних корпорацій, передмістя, які начебто тільки-но зійшли з конвеєра – все це, на їхню думку, знеособлювало й отупляло націю [9, с. 89].

Однак нещодавно історики вирішили поглянути на 1950-ті рр. по-іншому і розглянути їх не як період процвітання і благополуччя, а як час негласних розладів, прихованого невдоволення і мовчазних протестів. Наприклад, далеко не всі ветерани, які повернулися з війни, вступали до університетів, багато хто з фронтовиків просто не міг повернутися до інтеграції в суспільство, оскільки страждав від важких психологічних травм – психіатричні лікарні були переповнені. Загострювалися расові конфлікти, навколо вживання наркотиків формувалися субкультури, а пацифістські організації, що з'явилися через страх перед Третьою світовою війною, закликали до громадянської непокори. І хоча більшість американців усе ж таки не приймали активної участі в протестних демонстраціях, були й ті, кого не влаштовував спосіб життя, продиктований оптимістичною Америкою. Такі люди вважали навколишнє суспільство

порожнім і фальшивим, і в герої роману – Холдені Колфілді – вони бачили власне відображення [9, с. 90].

У кінці 1950-х років «бітники» (представляли ту частину молоді післявоєнного часу, яку іноді називали «розбитим поколінням»). Спершу це були бідні, викинуті на вулицю люди в солдатській формі, що ночували десь у метро і скептично ставились до норм людської моралі. Згодом до них прилучились, виходячи із «стиляжних» принципів екстравагантності, юнаки й дівчата з буржуазних родин, які з презирством ставилися до праці і підсилювали моральний цинізм, богемні настрої «бітників») почали впливати на маси прихильників «нових лівих» за допомогою характерної «колфілдівської» інтонації [21, с. 140].

Початок 1960-х і початок 1970-х років були відзначені домінуванням нігілістичних та дуже емоційних виразів, які нагадували розмови Колфілда у школі Пенсі. Проте з часом молодіжна світоглядна спрямованість зазнала якісних змін. «Я хочу побудувати дім і виростити сад... Я хочу, щоб у мене вирости діти...» - позитивна та конструктивна мета. Причому, треба зважити, що це не капітуляція, а лише пошуки нового, того, що відповідало б духові часу [19, с. 48].

Однією з ключових рис, які спільні письменникові з нонконформістами, є великий інтерес до проблеми молодого покоління в суспільстві та їхньої ролі у вирішенні наявних соціальних конфліктів. Ця спрямованість, разом із розумінням того, як суспільство старається стандартизувати особистість та впливати на неї, завжди були характерні для американської літератури в другій половині ХХ століття. Сучасні українські вчені С. Квіт та І. Фізер відзначали: «По війні ідейна і духовна порожнеча суспільства, відсутність трансцендентного ґрунту у баченні й розумінні світу, цілковита безпорадність людини спричинили виникнення постмодерністського звикання людини до міграції її із суспільного простору до суб'єктивного кокону, в якому їй нібито стало безпечніше, і в якому вона заявила себе остаточним арбітром своїх дій» [28, с. 94].

Варто наголосити, що роман «Над прірвою у житі» Дж. Д. Селінджера не виник на порожньому місці; він виступає логічним результатом розвитку основних тенденцій світової літератури, зокрема американської. Зокрема мова йде про певну «спорідненість» із романами Фіцджеральда «По той бік раю» (1920 р.) та «Великій Гетсбі» (1925 р.). Схожість між романами Селінджера і Фіцджеральда полягає в тому, що вони успішно відтворюють епоху та сучасну людину [58, с. 124]. Фіцджеральд зміг передати хвилювання та безнадію американського життя 1920-х рр. так, як не здатні інші письменники. Він став одним із хронікерів втраченого покоління, яке також називають поколінням «століття джазу», епохи, що передувала Великій Депресії. У порівнянні з іншою епохою, з часів «покоління, що мовчить» це саме те, що зумів передати Дж. Д. Селінджер.

Обидва твори є маніфестом молоді. Точно так само, як у 1950-х рр. роман Дж.Д. Селінджера відображав настрої сучасної Америки, у 1920-х рр. цю роль виконував роман Фіцджеральда. Значна популярність обох літературних творів того часу легко пояснюється тим, що вони передавали дух епохи американської молоді. Фіцджеральд став символом «періоду американського буму», коли утверджувалося атеїстичне, жорстоке та суперечливе ХХ століття, розповів історію молодого покоління, яке було позначене війною, відчуло кінець свого буття, відмовилося від батьківських цінностей і бажало успіху та щастя тут і зараз. Це було покоління, яке пішло в «карнавальні танці» 1920-х рр. з екстазом, допінгами і психозами. У свою чергу Дж. Д. Селінджер став подібним символом розчарованого покоління кінця 1940-х, показавши подальший розвиток американської молоді, в якій екзальтованими та «психованими» залишилися лише одиниці, а інші – не замислюючись, просто йшли по життю [58, с. 124]. Створений Фіцджеральдом образ століття джазу відображається у всій його захопливій і розкішній пустощі. Це включає бали в Принстоні, вечори в «Шеррі», пісні й танці в «Плазі», коктейлі, довгі вузькі спідниці і ваблячі дивани, холодні спокусниці, незвичайно чисті поцілунки, і відмови, які, зазвичай,

супроводжуються глибокими контралями. У середині цього усього персонаж Фіцджеральда шукає шляху до порятунку або хоча б спроби знайти щось, що б супроводило його в цьому світі замість цінностей маскульту. Усі ці риси, які відзначають його складність, велич і нікчемність, створюють портрет епохи, який розкриває Дж. Д. Селінджер.

Зв'язок між творчістю Дж.Д. Селінджера і творчістю Фіцджеральда прослідковується при порівнянні зокрема з романом «Великий Гетсбі». В них відображено розпад американської мрії. Подібність між ними проявляється у тому, як у подальшій творчості Селінджера, так і у Фіцджеральда, роман «Великий Гетсбі» виступає романом ініціації, де тема Америки зводиться до «провини» Гетсбі, яка є загальною провиною всіх американців, що втратили свою дитячість й чистоту, які були характерні для перших поселенців. Про втрачені духовні цінності в американському суспільстві описуються і у романах Дж. Д. Селінджера [22, с. 218].

Деякі дослідники, зокрема Т. Денісов, вважають, що існує багато спільного між Дж. Д. Селінджером та Е. Хемінгуєм. Зокрема у манері написання Селінджера та в настроях його героїв прослідковується певна спільність із улюбленим хемінгуєвським підтекстом («принципом айсберга») та його «героями кодексу». І це не є випадковим, адже поетика підтексту, якою так добре оволодів Хемінгуей, чітко вписалася у сучасну поетику західної прози.

Роман «Над прірвою у житті» має певну схожість з творами Е. Хемінгуея, такими як «Фієста» (або «І сходить сонце» 1926 р.) та «Прощавай, зброє!» (1929 р.). Ці романи утворюють своєрідну діалогію, яка виступає вражаючим нарративом про дорослішання особистості та її розуміння власного місця у житті. Вказані твори зближує поколінська тематика. Для свого героя Е. Хемінгуєм була розроблена система поведінки, яка відома як «хемінгуєвський кодекс». Цей кодекс дуже схожий на той, який Дж. Д. Селінджер розробив через десять років для своїх героїв. В обох цих кодексах відчувається багато болю та відчаю, але вони також включають в себе здатність бачити красу життя, моральну мужність

та відмову від самообману. І саме наявність внутрішньої експресії визначає тон як хемінгуейської, так і селінджерівської нарративу. Герої їхніх творів – це ліричні герої, автори тісно пов'язані зі своїми персонажами, і через їхнє сприйняття оцінюють події та людей [22, с. 220].

Також близьким до роману Селінджера є один з найтрагічніших представників модернізму ХХ століття – твір Уільяма Фолкнера «Шум і гнів» (1929 р.). Обидва ці романи чітко виражають пуристсько-релігійний вимір. Тут прослідковуються нестримні сцени, болісні та напружені спогади дитинства, невидимі свідки неблаганних та гірких емоційних переживань, якими пронизані сторінки повсякденного життя. В американській літературі роман Фолкнера виступає видатним прикладом внутрішнього монологу. Подібне можна сказати про роман Селінджера, який представляє собою власне пристрасний монолог школяра Холдена Колфілда.

1.3. Філософське підґрунтя творів Селінджера

Багато критиків відзначали інтерес Селінджера до філософії, релігії, естетики Сходу. Т. зв. «мовчання» Дж. Д. Селінджера пов'язують із захопленням останнього дзен-буддизмом. Зауважимо, що філософія дзен-буддизму є доволі складною. Згідно з дзен, істину неможливо передати словами, її можна досягнути лише за допомогою інтуїції, у процесі просвітлення, яке називається саторі. В дзен-буддизмі для пробудження інтуїції учня існує система запитань – коан, які представляють собою філософську загадку вчителя учневі. Коан складається з одного запитання, в якому вже міститься відповідь, але відповідь не логічна, а парадоксальна [14, с. 171].

Письменницький стиль Дж. Д. Селінджера є результатом його інтересу до дзен-буддизму, звідси недовомовленість, відсутність однозначних трактувань, сприйняття читача як співтворця. Він часто у пошуках еталона любові, добра і краси звертався до ідеалів античної та середньовічної філософської літератури

Індії, а також до ідей індійського Відродження з його спробами сформулювати концепцію ідеальної людини. Для американської літератури це звернення достатньою мірою є взагалі традиційним.

Перші ознаки захоплення Селінджера стародавньою індійською філософією знаходимо в повісті «Перевернутий ліс» (1947 р.). Її герой, поет Рей Форд – послідовник Вітмена, за прикладом якого і вводить у свою поезію елементи священних містичних книг стародавньої Індії.

У своєму вірші Рей Форд скористався найулюбленішим порівнянням індійського філософського епосу, який дав повісті назву: «Не спустошена земля, а величезний перевернутий ліс, усе листя якого перебуває під землею». Алегорію перевернутого лісу можна розшифрувати за допомогою одного з найбільш уживаних символів давньоіндійської релігійно-філософської літератури, в якій носіями знань та розуму вважається «листя дерева, що росте догори корінням» – ашваттхі [13, с. 64].

В індійському філософському епосі образ ашваттхі побутує не лише в якості простого порівняння (дерево-всесвіт), а й в якості складної метафори «древо всерозумінності». Згідно з поясненням цього символу, даним у філософській частині «Магабгарати», «Бгагавадгіті», перевернуте дерево ашваттха – це всесвіт, чиє листя – священний ведичний гімн, і той, хто пізнав дерево, стає знавцем Вед. Це ж листя суть складові частини світу – гуни. Пагони ашваттхі уособлюють органи чуття, а його коріння – людські дії. Це дерево вічне, неминуще, як сам всесвіт, воно також символізує і кругообіг життя – ланцюг народжень і смертей (сансара), що прив'язує людину до причини всіх земних страждань – колеса існування. Згідно з цією концепцією припинення страждань досягається руйнуванням цього ланцюга. У XV розділі «Бгагавадгіті» йдеться про те, що ашваттху здолають, зрізавши мечем відчуженості «коріння, що настільки розрослося» [13, с. 64].

В творі Дж. Д. Селінджера перевернуте дерево, листя якого, на відміну від листя ашваттхі заховане під землю, вочевидь символізує всесвіт, позбавлений знання і розуму.

У брахманічно-буддійській літературі ліс виступає у образі темних та гріховних бажань, знищення яких призводить до звільнення (мокша). У буддійському каноні «Дхаммападі» йдеться про звільнення від бажань шляхом знищення лісу: «Вирубайте ліс, а не одне дерево. З лісу народжується страх. Вирубавши і ліс, і хащі, ви, станете вільними». Таким чином, розкривши філософське значення давньоіндійської метафори (всесвіт є осередком гріховних людських бажань і дій, він, на жаль, позбавлений мудрості та знання), можна розшифрувати елемент тайнопису у вірші героя повісті «Перевернутий ліс» [13, с. 65].

Наступні твори Дж. Д. Селінджера свідчать не лише про знання індійської філософії, а й про серйозне вивчення давньоіндійської теорії літератури, санскритської поезики. Насамперед Селінджера у ній, як і в східних філософських ученнях, приваблює її загальнолюдський зміст, гуманістична суть, пропонована нею можливість узагальнювати ті чи інші життєві явища, аналізувати причини людських страждань і шукати шляхи порятунку від них. Складну естетичну природу творів Селінджера обумовлює спроба синтезувати певні філософські погляди Сходу та Заходу, застосувати основні закони давньоіндійської поезики [25, с. 466].

Найбільше відображення захоплення Дж. Д. Селінджера східною філософією знайшло в його циклі «Дев'ять оповідань», який було опубліковано у 1953 р. Тут органічно переплітаються реалістичні та філософські риси, сповнені таємним змістом. Автор, використовуючи їх, не ставив перед собою мети звернутися лише до обраних знавців східних таїнств. Письменник вважав, що, звертаючись до особливих категорій та літературної техніки санскритської поезики, у свої новели він вносить гуманістичний, загальнолюдський зміст. Автор уже в епіграфі звертає увагу читача на те, що суть не лежить на поверхні.

З цією метою Дж. Д. Селінджер використовує слова відомого японського поета Хакуїна Осе : «Хлопок двох долонь видає звук, а що таке хлопок однієї долоні?» [14, с. 172].

Прояв містичного ефекту в циклі «Дев'ять оповідань» видно вже по назві, яка, на перший погляд, видається простою і ясною. У назві міститься три елементи сенсу: по-перше, буквальный сенс – книга складається з дев'яти оповідань. По-друге, давньоіндійська поетика говорить про дев'ять «поетичних настроїв» (раса), використаних під час побудови оповідань. Також назва циклу відсилає читача до філософської позиції автора, оскільки вона викликає асоціацію з давньоіндійською метафорою «дев'ятигранне місто» або «дев'ятигранна оселя», що позначає людське тіло.

Зазначимо, що збірку «Дев'ять оповідань» Дж.Д. Селінджер створював поступово та розважливо, знаючи, що оповідання стануть частиною циклу. Теорія раса вимагає від творця звернення до почуттів, згідно з їхньою ієрархією, в якій любов посідає головне місце. Давньоіндійська поетика вимагала, аби у творі був присутній прихований зміст, й завдяки цілому ряду асоціацій читач заглиблюється повільно, поступово в цей сенс.

Кожне оповідання в циклі Дж. Д. Селінджера має власне особливе «головне почуття». Наприклад, у першому творі «Добре ловиться рибка-бананка» основним почуттям є кохання, яке поступово навіюється до читача за допомогою різноманітних образотворчих засобів індійської поетики. Так, автор у тексті постійно згадує епітет «синій» (наприклад, синє пальтечко Мюріель, яскраво-сині плавки Симора, жовтий купальник Сибілли, що здається Симору синім). У читача відповідно до давньоіндійської символіки, епітет «синій» викликає асоціацію зі священним синім лотосом. В індійській міфології він є одним з атрибутів бога кохання Ками. В оповіданні неодноразово згадується блідість героя Симора, що є основною ознакою одержимості коханням. Це також співвідноситься з одним із головних образів давньоіндійського епосу [13, с. 65].

В образі «рибки-бананки» міститься алегорія, що описує слабовільну людину, яка живе в безглуздому океані пристрастей. Рибка поглинає величезну кількість бананів і гине, а безвольну людину здолає жага до життя, прагнення до тілесних задовольень і радощів, що також призводить її до загибелі. Але для письменника трагічна не смерть, а нове життя, що породжує нескінченну кількість бажань.

У давньоіндійській поезиці другим в ієрархії почуттів та емоцій є сміх, якому присвячено оповідання циклу «Дядечко Вігтілі в Коннектикуті» або «Лапа-бешкетник». «Головне почуття» сприяє виявленню характерних рис персонажів оповідання. Впродовж усієї розповіді сміх головних героїнь видозмінюється: спочатку героїні сміються цілком природно, потім веселощі стають істеричними і переходять у настільки ж істеричне п'яне ридання. Доброзичливий настрій від самого початку розповіді змінюється іронічно-саркастичним. За допомогою різких рухів, жестів, поривів передано напружений емоційний стан героїні. Тут автор використовує експресивно забарвлені дієслова: «Елоїза підійшла до вимикача, загасила світло. У дверей вона зупинилася і довго-довго не йшла. І раптом метнулася в темряві до нічного столика, вдарилася коліном об ніжку ліжка, але зопалу навіть не відчула болю. Схопивши обома руками Рамонині окуляри, вона притиснула їх до щоки. Сльози струмком покотилися на скло... Потім поклала окуляри на столик, склом донизу. Нахиляючись, вона ледь не втратила рівноваги, але одразу ж почала підтикати ковдру на ліжечку Рамони. Рамона не спала. Вона плакала, і, мабуть, плакала вже давно. Мокрими губами Елоїза поцілувала її в губи, прибрала їй волосся з чола і вийшла з кімнати» [13, с. 65]. Відповідно до задуму письменника, настрої змінюється поступово.

Третє оповідання циклу Селінджера проголошує ідею співчуття. Прихований натяк на те, що саме це почуття відіграє провідну роль новели «Перед самою війною з ескімосами» міститься в імені однієї з героїнь, Селени, яке нагадує читачеві про місяць. Світло місяця у поемі Тулсі Даса «Рамаяна», що

вплинула на творчість Селінджера, ототожнює співчуття і милосердя. Автор в оповіданні навмисне позбавив дівчинку почуття співчуття. Таким чином, її ім'я виступає своєрідним образом-індикатором, що допомагає читачам, обізнаним із поетикою санскриту, зрозуміти прихований зміст твору.

В оповіданні Дж. Селінджера «Людина, яка сміялася» головним почуттям виступає жах. У читача він викликає настрій обурення. Такий настрій, відповідно до канону давньоіндійської поезики, породжує критичне ставлення до зображуваного, адже головною вимогою поезики дзен виступає реалістичне відображення життя. Письменник в оповіданні «Людина, яка сміялася» засуджує нерівноправність людей у тому суспільстві, де майнове питання виявляється основним регулятором їхніх взаємин [14, с. 173].

Головним почуттям у оповідання «У ялику» виступає мужність, яка у читача викликає відповідний настрій, який називають героїкою. Справді героїчну поведінку дворічного хлопчика, який протестує проти навколишньої несправедливості, можна вважати мужньою. «Знайшли його вже вночі, о чверті на дванадцятку, а діло було... у середині лютого... Він сидів на естраді, де вдень грає оркестр, і катав камінчик взад-вперед щілиною в підлозі. Замерз до напівсмерті, і вигляд у нього був уже до того жалюгідний» - писав Селінджер. Отже читач відчуває героїчний настрій безпосередньо, одночасно з букввальним змістом, що підкреслює критичну лінію художнього тексту автора.

Страх виступає головним почуттям, що пронизує твір у шостому оповіданні циклу «Дев'ять оповідань». Страх у традиційній індійській філософії заведено вважати виступає не лише наслідком бажань, а й результатом помилок, властивих людському життю. Світ, згідно з цією теорією, не просто існує, а й рухається до загибелі. Ця ідея лягла в основу оповідання «Присвячується Есмі» [14, с. 173]. Читачеві страх, у ролі «головного почуття», вселяє відчуття тривоги, якій піддається герой. Цей естетичний настрій розкривається під час подій: на початку розповіді розповідь ведеться від першої особи, і почуття тривоги виникає під час опису життя американських солдатів, які готувалися до висадки

в Європі за часів Другої Світової війни. Після сповіщення про швидке відкриття другого фронту наростає панічне почуття, але тривожний настрій пом'якшується описом репетиції в церкві дитячого хору. Невдовзі емоційна напруга знову зростає й досягає кульмінації, коли головна героїня промовляє прощальні слова сержантові: «Сподіваюся, ви повернетесь з війни неушкодженим і збережете здатність функціонувати нормально».

Читачеві розповідь письменника «І ці губи, і очі зелені» навіює глибокий емоційний настрій, який в індійській поезії називається «расою відрази». Психологічний стан відрази у процесі розвитку сюжету посилюється по мірі того, як зростає драматизм зображеної ситуації. Поетичний настрій художнього тексту на думку давньоіндійських теоретиків, активно впливає на читача в тому разі, коли поетичну мову прикрашають особливі «достоїнства» (гуна) [25, с. 468].

Однією з важливих переваг вважалося вміння вибудувати яскраву звукову форму поетичного твору, чим досконало володів Дж. Д. Селінджер. Головним почуттям оповідання «Блакитний період де Дом'є-Сміта», відповідно до задуму письменника, виступає одкровення. Його автор описує, спираючись на ідеї дзен про просвітлення, яке згідно з філософією дзен доступне кожній людині. Воно означає новий погляд на життя, на власне місце в ньому, нове ставлення до дійсності. Людина, досягнувши просвітлення, змінюється до невпізнання: більше не здаються їй нерозв'язними життєві негаразди. Імпульсом до змін може послужити будь-яке сильне переживання, потрясіння, сильне враження [25, с. 468].

Іншими напрямками до просвітлення виступає наполеглива праця: «Якщо людина прагне довести свою справу, який би характер вона не носила, до художньої досконалості, вона може досягти осяяння». Саме цей шлях для героя свого оповідання приготував Дж. Д. Селінджер. Дом'є-Сміт сумлінно виконує свій учительський обов'язок. Він не винен у тому, що його світлі пориви не знаходять відгук у серцях людей. Коли герой досягає просвітлення, він починає

сприймати по-новому життя і більше не вимагає від людей того, на що вони не здатні.

Заключне оповідання циклу має назву «Тедді», де головний герой, десятирічний Тедді Макардль демонструє чудове знання ідей, незважаючи на свою юнацьку недосвідченість, що постулюють єдність людської душі і вселенської сутності, а також розуміння карми – філософії відплати за все скоєне на землі. У романі «Френні і Зуї» Зуї намагається допомогти своїй молодшій сестрі подолати духовний стрес. Вона намагається переконати її, що лише молитви не допоможуть, і для досягнення просвітлення потрібно використовувати інші методи. Для досягнення цієї мети необхідно глибоко погрузитися у себе і відчуття почуття родинної близькості як універсальний стан, який зближує зі світом.

Тедді є ясновидцем і мудрецем, який зустрічався з професорами богослов'я декількох університетів у Європі. Цей молодий прихильник буддистського вчення про перевтілення розглядає майбутнє, чим він насправді захоплюється і чим займався. Тедді також є філософом, і він вважає, що врятування від самотності, людської грубості і безглуздя можна знайти у самовдосконаленні, проявленні любові до ближнього, непротивленні злу та гуманному ставленні до ворогів [17, с. 90].

Під час розмови з лектором Нікольсоном, Тедді передбачає свою власну смерть і виражає пробачення своїм батькам за їхній егоїзм. Він також заздалегідь прощає свою злу сестричку, яку він знає, що буде причиною його загибелі. Після цього Тедді спокійно вирушає «назустріч новому перевтіленню»: «Нікольсон чує, як із басейну лунає його передсмертний крик» [17, с. 90].

У. Вігенд вважав «Тедді» шизофренічною нісенітницею, І. Хассан стверджував, що у творчості Селінджера цим оповіданням розпочинається релігійна фаза, так як герой вірить у ведичне перевтілення і відчуження, і він вважає реалістичні портрети батьків Тедді та його сестри досить туманними. В оповіданні «Тедді» Ф. Гвінн і Дж. Блотнер знаходять ідеї семантичної філософії.

Дискусії з розповідей про Гласів нагадує їм розмова Тедді і лектора Нікольсона. На їхній погляд, Тедді є містиком, який прямує в стані душевної рівноваги до неминучої смерті, що різко контрастує з логічним і емоційним егоцентризмом всіх інших персонажів оповідання. Взагалі, на думку багатьох дослідників, що «Тедді» передує циклу повістей про Гласів, де містяться потужні дзенські ідеї. Тедді дуже нагадує маленького Симора, який також мав здатність бачити майбутнє і перевтілення минулого. Ця східна концепція реінкарнації переплітається з ідеєю піфагорійців, які вірять, що людина не припиняє існування після смерті [17, с. 90].

Д. Вейфілд визнає оповідання «Тедді» як чисто містичний твір, у якому немає жодної долі реалізму. Він стверджував, що ця оповідь містить заклик позбутися матеріальних турбот у реальному житті і перейти, згідно з містичними релігійними вченнями Сходу, до «справжнього, а не ілюзорного» духовного світу, досяжного через смерть. Д. Вейфілд порівнює цю оповідь з «Блакитним періодом Дом'є-Сміта» і вважав, що обидва твори написані в дусі поза інтелектуального просвітлення дзен.

Подібним чином розглядає «Тедді» критик Дж. Міллер-молодший, об'єднуючи його з «Блакитним періодом Де Дом'є-Сміта» в рамках «містичних новел». Він стверджував, що, так само як і в «Ловці у житті», у цьому оповіданні виражена відраза до світу. За словами критика, «якщо ми прийнемо світ, створений Селінджером в цій оповіді, то ми не будемо сумувати за долею Тедді, але зрозуміємо, що він обрав шлях наступного перевтілення, підійшовши ближче до цього циклу, який приведе його до постійного споглядання Бога». Дж. Міллер бачить загибель хлопчика як неухильну закономірність, оскільки «ідеальна довірливість і невинність приречені в цьому світі» [13, с. 67].

Селінджер не закликає всіх відмовлятися від світських турбот і глибоко занурюватися в самоспоглядання. Але він бачить ідеал у стані спокою, який властивий буддистському вченню. Американський письменник є екзистенціалістом, який відчув розчарування в житті і шукає спасіння. Він

знаходить його в буддизмі та давньоіндійській філософії, оскільки їм характерна гуманність. Ці філософії базуються на принципах любові до ближнього і сприйнятті світу як єдиної цілісності.

Таким чином, читач у циклі «Дев'ять оповідань» знаходить прямі посилання до поезики санскриту. Дж. Д. Селінджер не пропонує читачеві позбавлення від усіх проблем шляхом зречення від мирських турбот, а вбачає шляхи порятунку людства в прагненні до досконалості людської сутності. І цієї досконалості можна досягти за допомогою осягнення знань, що збереглися у віках.

Використання міфу як способу моделювання свого художнього світу зв'язує творчість Дж. Селінджера з неоміфологічною модерністською літературою ХХ століття, що відрізняється своїм відношенням рефлексії, інтелектуалістського до міфу. Вплив неоміфологізму у селінджерівській поезиці відчутний і виявляється в тому, що письменник звертається до полігенетичного і гетерогенного матеріалу, перетворюючи його на елементи свого міфу, в складну систему ремінісценцій і алюзій.

Холдену в романі «Над прірвою у житті» незатишно в світі, він не може змиритися з ним. Але для нього подвійна мораль є ознакою устрою «світу дорослих» взагалі, а не конкретного суспільства. Проблема полягає в збереженні дитячої чистоти і щирості. Не можна дати «світу дорослих» погубити безневинне дитинство. Поневіряючись по місту, Холден проходить ряд випробувань, серед яких центральне місце займає випадок з повією і ліфтером, оскільки сексуальна ініціація – це елемент міфології, неодмінний чинник людських уявлень про змужніння [31, с. 48].

Епізод з життя американського тінейджера вводиться в загальнолюдський всесвіт, і сповідь хлопчика набуває метафізичного значення. Холден і Америка – два світи роману. І при тому, що Холден – її частина, вони несумісні. Підліток не вписується в систему, яку треба лікувати від небезпечної хвороби нещирості, користі і байдужості. Таким чином, у створеному Дж. Селінджером міфі є вузько

культурний (становлення масової культури) і соціально-політичний (людина у післявоєнному світі, світі потужної атомної зброї і високих технологій) контекст.

Сучасна Дж. Селінджеру суспільно-політична дійсність проявляє в його романі власну міфологічну сутність, перетворюється на «міф дійсності». Важливим елементом міфологізму письменника є також власний автобіографічний і літературний матеріал: це позначається в тому, що окремі події носять явний автобіографічний характер (як колись йому самому, Холдену не подобається елітна школа, як колись його самого, Холдена не сприймають товариші-ровесники, як колись у нього самого, у Холдена складні стосунки з батьками, що не розуміють, та і не прагнуть зрозуміти сина). Саме цей «набір»: міфологічний, літературний, філософський, культурний, суспільно-політичний і автобіографічний – зливається в одне багатоголосе ціле і робить роман Дж. Селінджера закодованим, що зближує творчість письменника з парадигмою модерністської неоміфологічної літератури.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗИ АВТОРА ТА ОПОВІДАЧА В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ: ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ

2.1. Образ автора та форми його присутності в літературному творі

В сучасній методології наукового пізнання велика увага приділяється теорії інтерпретації, розглядаючи її як вчення про розуміння, методи тлумачення текстів та сприяння взаєморозумінню між людьми. З розвитком суспільства змінюються традиції, методи, цілі та завдання теорії інтерпретації тексту, яка стає частиною філософської течії. Сучасне літературознавство термін «герменевтика» використовує головним чином у двох визначеннях. По-перше, його розглядають як теорію інтерпретації чи мистецтво тлумачення. По-друге, вживається в більш вузькому сенсі, як один із методологічних підходів до тлумачення, також відомий як класична або онтологічна (філософська) герменевтика [47, с. 66].

В руслі вивчення та розкриття образу автора в літературному творі доречним є розгляд цього явища в контексті герменевтичного підходу. Під терміном «герменевтика», що з давньогрецької перекладається як роз'яснення, тлумачення, розуміється мистецтво і теорія тлумачення текстів. Саме поняття походить від імені грецького бога Гермеса, основним завданням якого було тлумачити людям волю богів, оскільки їхня мова не завжди була зрозумілою простим смертним. Гермес мав на меті пояснити, перекласти чи інтерпретувати те, що боги хочуть повідомити людям. За легендою, він пообіцяв своєму батькові Зевсу, що ніколи не буде обманювати, але й не обіцяв говорити всієї правди. Гермес намагався не заплутувати людей, а відкривати їм нові можливості у трактуванні послань богів. Зважаючи на це, під герменевтикою (*hermeneo* –

роз'яснення) розуміється мистецтво тлумачити щось незрозуміле чи навіть «викривлене», пояснювати сенс чужої мови, розкривати зміст різноманітних знаків і символів [28, с. 78].

Герменевтикою, як теорією інтерпретації, поступово набувається в суспільстві універсальне значення. Свого часу Платон навіть порівнював її з такою категорією, як мудрість, адже герменевтика покликана вирішувати загальні проблеми комунікації – з'ясовувати та пояснювати різні точки зору з того чи іншого приводу, знаходячи спільний ґрунт для розмови, обміну думок, розуміння проблеми в межах певного колективу [54, с. 83].

Європейська традиція текстуальної інтерпретації бере свій початок від античної (тлумачення античних текстів, передусім поем Гомера) та християнської герменевтики (тлумачення Старого та Нового Заповітів). Фрідріх Шлейєрмахер надав філософського змісту цій науці. У нього герменевтика – це мистецтво розуміння чужої індивідуальності, іншого. Основою розуміння він вважав психологію того, хто пізнає і розуміє. На думку Ф. Шлейєрмахера, жоден твір не може бути повністю зрозумілим інакше, як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали. Будь-який твір належить до сукупного життя, частиною котрого він є, так само, як окреме речення до всієї промови чи твору [1]. Після нього теорію інтерпретації перестають розглядати як частину теології, граматики, риторики, логіки чи філософії. Вона перетворюється в комплексну методологію інтерпретації, філологічну науку, що активно використовувала (і використовує) здобутки філософії, історії, психології, естетики тощо.

Теорія інтерпретації наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. має у своєму активі теорію загальної герменевтики (Ф. Шлейєрмахер), концепцію герменевтики як методології гуманітарних наук (В. Дільтей), онтологічну (М. Гайдеггер), філософську (Г.-Г. Гадамер) і феноменологічну герменевтику

(П. Рікер). Тільки на початку ХХ сторіччя в рамках філософської онтологічної герменевтики М. Гайдеггера виникло поняття – герменевтика фактичності.

Сучасна інтерпретація розглядається як спеціальний метод пояснення текстів, і це призводить до виділення різноманітних підходів до визначення її сутності та завдань. У контексті герменевтичного підходу вказується, що літературний твір має багато змістовних ліній, серед яких одна – пряма і буквальна, а інша – вторинна і вимагає усвідомлення та аналізу першого. Мовлення розглядається як інструмент аналізу тексту, а літературний текст розуміється як система знаків і символів в культурному та мистецькому контекстах. При герменевтичному аналізі читач потрапляє в інший контекст – життєвий, що виникає з власного досвіду. Читач опиняється у проміжному контексті між художньою реальністю і реальністю власного життя.

Інтерпретація художнього тексту виникає внаслідок постійного звернення до власного життєвого досвіду. Поступово формується особистісна позиція, яка може включати у себе як згоду, так і незгоду з автором та іншими читачами, що, у процесі герменевтичної інтерпретації, стають учасниками діалогу. Суть герменевтичного методу полягає у реалізації ідеї діалогічного сприйняття світу, що дозволяє кожному читачеві розкрити особистісний смисл тексту та зрозуміти себе завдяки твору. В цьому полягає особлива цінність діалогу, яка представлена герменевтичним вченням [6, с. 3].

На початку ХХІ століття вчені виявляють стійкий інтерес до переосмислення літературно-критичних та теоретичних явищ минулого. Застосування теорії інтерпретації тексту дозволяє глибше зрозуміти ідеї видатних письменників та вчених, позицію автора твору, висловити своє ставлення до фактів та подій, а також оцінити поведінку персонажів тексту та особистість автора. Крім того, розгляд реальності художнього тексту допомагають більш усвідомлено орієнтуватися в реальності повсякденного життя. Під час інтерпретації тексту читач отримує можливість порівняти досвід, описаний у художньому тексті, з власним досвідом, сформулювати власні думки та

висловлювати свою точку зору шляхом підтримки чи відхилення висловлених думок, норм і суджень [5, с. 3].

Теорія інтерпретації тексту, у багатьох аспектах, вважається не стільки строгою наукою, скільки мистецтвом. Під час інтерпретації читач не просто відтворює образ твору в його внутрішніх зв'язках, але створює новий твір, новий текст, який виражає його особисті сенси. Це не лише переосмислення і новий погляд на існуючий текст, але і Створення нових смислів, пов'язаних з глибинним корінням самого тексту, але водночас відмінних від раніше виявлених сенсів, пов'язаних із цим текстом. Герменевтику можна розглядати не лише як метод чи вчення, але й прояв творчості та мистецтва.

В даному контексті цікавим є розкриття поняття образу автора в літературному творі та здійснення ним впливу на читача.

Поняття «образ» є складним та багатограним, що охоплює кілька наукових областей, таких як естетика, філософія, психологія, мистецтвознавство, лінгвістика, літературознавство і інші. Важливо розрізняти значення цього терміну в різних галузях знань. Наприклад, в психології образ розглядається як відображення реальності, втілене в невербальній формі. У літературознавстві художній образ може розглядатися як компоненти предметного світу твору (персонажі, образи-деталі) або як словесні образи художнього мовлення, образи-тропи [45, с. 124].

Структура образу традиційно включає дві складові: предметний компонент і смисловий. Тобто, образ складається з того, що він представляє, і того, який це має словесний вираз. Теорія А. Потебні цікава тим, що порівнює структуру художнього образу із структурою поетичного слова, вважаючи слово основним носієм образності в літературі. У мистецтві образ пов'язується з змістом так, як у слові уявлення – з чуттєвим образом або поняттям [50, с. 126].

Цікавий підхід до трактування літературного персонажа, представлений в роботі вітчизняного літературознавця М. Гінзбург. Дослідник виходить з того, що персонаж художнього твору – це явище динамічне, певний розвиток що

змінюється в процесі сюжетного розгортання. В рамках одного тексту (що особливо помітно у великих за обсягом творах, яким є, наприклад, роман), літературний персонаж здатний поставати в різних формах, сукупність яких формує його змістову цілісність і завершеність [16, с. 78].

Поняття образу в лінгвопоетиці є ключовим, і без його врахування лінгвопоетичний аналіз не може вважатися повним і завершеним. Важливо визначити художній образ таким чином, щоб враховувалися як літературознавчі, так і лінгвістичні аспекти. Літературний образ – це конкретна і в той же час узагальнена картина буття, яка відображає світосприйняття художника слова і створена ним за допомогою вербальних засобів та художньо-композиційних прийомів, маючи при цьому естетичне значення. Це визначення відрізняється термінологічною точністю і повністю враховує різноманітні аспекти художнього образу. При цьому акцент робиться на ролі творця, форми, змісту (художнього мовлення і методу побудови) та естетичному значенні образу [41, с. 584].

Образ автора в літературному творі є художнім відтворенням реальної особистості письменника, створеним ним у свідомості читача. Цей образ стає видимим на пізніших етапах історії літератури, хоча перші спроби його визначення виникли ще в античні часи. Однак виразно поняття образу автора сформулювалося в період Ренесансу, коли визначалася ідеалізована, возвеличена особистість, представляючи собою титана думки (як у творчості Данте Аліг'єрі, Мікеланджело Буонарроті, Мігелья де Сервантеса, Вільяма Шекспіра та інших).

Класицизм визначив свій тип образу автора – прагматичного інтелектуала, громадянина. У романтизмі він став більш насиченим завдяки моральним та світоглядним характеристикам, виражаючи ідейно-естетичну позицію письменника як апологета ірраціональних стихій (пророка, оракула, месії чи вигнанця). В реалістичній літературі образ автора втрачає свою винятковість і стає більш прив'язаним до землі. У літературі ХХ століття він відображає особистість із трагічно розірваною, відчуженою свідомістю (у творах Франца Кафки, Джеймса Джойса та інших).

Автор, як реальна особа, та образ автора є взаємопов'язаними, але не тотожними поняттями, і в кожному з трьох літературних родів – епосі, ліриці та драмі – вони визначаються своєю специфікою. В епічних творах автобіографічного характеру образ автора розкривається найбільш повно. У ліриці, де переважають суб'єктивні переживання, образ автора частіше втілюється у ліричному герої та суб'єкті лірики, в якого вже є свої відмінності від самого поета.

Література представляє собою унікально створений світ, що функціонує як «друга реальність», де фігура автора-творця та його загальна концепція залишаються у тіні порівняно з більш реальними персонажами та подіями. Творець художнього твору відображається у своїй творчості у різних аспектах, часто прихованих від поверхневого сприйняття. Рівень сприйняття автора-творця, як виразника концептуального погляду на реальність і віртуальність, залежить від читача. Діалогічна природа літератури передбачає обмін висловлюваннями між автором і читачем, що стає можливим лише під час сприйняття художнього твору, коли автор і читач взаємодіють у рамках літературної комунікації і втілюються у «образі автора» та «образі читача» [46, с. 38].

Щоб чітко розмежувати такі поняття як біографічний автор і первинний автор (автор-творець), логічніше назвати первинного автора автором-оповідачем (наратором). Сучасна філологічна наука має в своєму розпорядженні також різноманітну термінологію для позначення поняття «автор». У вітчизняному літературознавстві образ автора трактується як художній двійник реальної особистості письменника, змодельоване ним уявлення про себе і відтворене у свідомості читача [15, с. 313].

Слід розділяти «персоніфікованого і неперсоніфікованого оповідача». Відповідно до такої класифікації персоніфікований (названий) оповідач – це розповідач. Неперсоніфікований оповідач – це власне оповідач, при якому оповідь у творі ведеться від третьої особи. Поняття «наратор» є суто

функціональним, тобто позначає носія функції оповіді безвідносно до яких би то не було типологічних ознак [15, с. 314].

Згідно філософських досліджень, поняття «автор» є уособленням свідомості, представленим в художньому тексті. Авторська свідомість розповсюджується і на сферу свідомості оповідача, який виступає в творі деколи відкрито, має свій самостійний голос, здавалося б, незалежний ні від чиеї іншої сфери свідомості.

М. Фуко трактує поняття «автор» як певний функціональний принцип, позначаючи чотири характерні риси авторської функції:

1) функція автора, що співвідноситься з визначальним і артикулюючим дискурсивним аспектом;

2) функція автора неоднаково впливає на дискурси всіх часів і всіх типів цивілізацій;

3) функція автора не визначається спонтанним взаємовідношенням дискурсу і його творця, а зокрема серією специфічних і складних операцій;

4) функція автора не є простим і чистим посиланням на реальну особу, оскільки вона може одночасно породжувати декілька «я», декількох суб'єктів і позицій, які можуть зайняти різні групи людей». Позиція автора, на думку М. Фуко, не є джерелом значень, які вибудовують твір, образ автора є певною функціональною засадою [63, с. 449].

Образ автора визначається як відтворена у творі особистість творця, що виявляється у вигляді світоглядної позиції, яка пронизує усі виражені в творі ідеї та зв'язує їх концепцією світу та людини. Авторський образ є унікальною смисловою величиною, яку слід відрізнити як від біографічного портрета автора, який розглядається як особистість, а не творча індивідуальність; також від образу художньо створеної постаті оповідача чи розповідача твору, яка уявляється реальним творцем у ролі автора – тобто умовного, а не фактичного творця.

З різних концепцій авторського образу належить виокремити переконливу точку зору та сутність авторського образу, яку узагальнюють Р. Гром'як,

Ю. Ковалів. На їх думку, зустріч свідомості читача з автором відбувається, коли авторська активність, що створила художній світ, стає відчутною. Образ, який виникає у свідомості читача при цьому, є особливим, не має пластичного оформлення чи чіткої характеристики. Відтворюючи твір, ми не можемо дізнатися лише зовнішніх рис автора, а й отримати конкретні відомості про його характер. Проте образ автора, що розкривається у творі, взаємодіє з авторською особистістю, можливо, навіть тісніше, ніж його фактичний портрет чи характер. Під час творчості особистість найбільш повно виражає себе, і тому у художньому творі присутня сама суть автора, а глибина твору відповідає глибині авторської особистості [40, с. 214].

Визначаючи позицію автора як «матеріалізоване здійснення задуму», літературознавцями були зроблені спроби уточнення меж у співвідношенні «образу автора» і авторської позиції. Так, О. Галич вважає, що в системному співвідношенні понять – «оповідач», «розповідач», «образ автора», «авторська позиція» – чіткої термінологічної єдності в літературознавстві ще не вироблено [15, с. 153].

На найвищому рівні готовності читача до сприйняття літературного твору відбувається зустріч з образом автора. Передує цьому етапові поглиблення в художню реальність як у реальне життя, коли відносини між літературними героями та їхні дії стають для читача реалістичними. Образ автора залишається не проявленим на цьому етапі, залишаючись невидимим і лишаючись поза увагою зовнішньої форми та характеристик, подібно до інших персонажів. Читач, поглиблюючись у художній текст, спостерігає через дзеркало, не усвідомлюючи його справжньої природи. Етап «відкриття» образу автора як естетичного принципу розпочинається в той момент, коли читач акцентує увагу на поверхні, через яку він сприймає створену реальність і відчуває художню ілюзію як оману. Образ автора визначається як внутрішня особистість автора-творця, що є знаком його присутності, який стає видимим для вибраних читачів, що досягли етапу «відкриття» та «зустрічі». Образ автора проявляється на всіх

формально-змістових рівнях художнього твору, зокрема у розповідній стратегії тексту. Форма розповіді (перша чи третя особа), ціннісні орієнтації оповідача/розповідача (близькі до авторських чи протилежні) визначаються свідомим естетичним вибором автора.

Автор реалізується у всьому – в архітектоніці твору, в характері авторських ремарок, у деталях зовнішності персонажа, в навколишньому оточенні, в пейзажі, в ліричних відступах тощо. Образ автора може виступати в різних формах, і вже сам вибір форми, вибір типу художнього мовлення несе в собі велику інформацію, виражає позицію автора.

На думку Л. Копейцевої, образ автора та позиція автора, хоч і виявляються як два різні феномени для літературного твору, взаємодіють як рівноцінні явища. Суттєва відмінність полягає в тому, що образ автора представляє собою «вторинний» абстрактний образ, створений всередині твору, тоді як авторська позиція виявляється в реальних аспектах твору, таких як композиція, сюжет, система образів і т.д., втілюючи світогляд реального творця. Авторська позиція виявляється через композиційно-сюжетну структуру твору, взаємодію персонажів, їхні зміни в характерах та філософські роздуми, оповідну систему та стильове оформлення. Таким чином, позиція автора виникає внаслідок взаємодії світогляду, біографії та естетичного принципу, формується активним авторським мисленням під час творчого процесу і може зазнавати змін та вдосконалення разом із розвитком твору. Авторська позиція виступає як творча активність автора, що розкриває можливості героя в художньому світі твору [32].

Отже, образ автора представляє собою внутрішню особистість автора твору. Під час читання твору читач сприймає цей образ як образ співрозмовника. Читач не може бачити чи чути автора, але художні образи, що до нього доходять, відокремлені від нього. Однак інтуїтивно читач відчуває його присутність, сприймаючи його внутрішній голос. Образ автора стає невід'ємною частиною естетичного переживання, з'являючись і збагачуючись під час читання. Прихильність читача до письменника, в кінцевому підсумку, є пристрастю до

особистості, яка постає перед нами в художньому творі. Хоча події та герої твору можуть забуватися після завершення читання, глибока пам'ять проходить через авторську особистісну активність, а цей слід в свідомості читача і є «образом автора». Після прочитання твору авторська активність може створити в читацькій свідомості певний образ (звісно, духовний, а не пластичний), який описується словесно за допомогою характерних рис. Ця постать є конкретизацією та поглибленням образу автора в процесі знайомства з творами письменника, свідченнями сучасників та іншими виявами його творчості.

Образ автора не може бути виведений лише з окремого твору письменника; він формується із суми всіх його творів, доповнюючись інформацією біографічного характеру, пов'язаною із конкретним літератором. При читанні твору, особливо літературного, основний інтерес спрямовується на характер автора, що виявляється в творі». Наприклад, під час читання «Так говорив Заратустра» Фрідріха Ніцше та записок його сестри про його творчий процес, читач впевнюється, що письменник був несповна розуму під час написання, в прямому, а не метафоричному сенсі. Невідповідність, стрибки від однієї думки до іншої, порівняння без вказівки на те, що порівнюється, незавершені думки, переходи від ідеї до ідеї за допомогою контрасту або аналогії – все це на тлі божевільного пунктика, пов'язаного з його власними переконаннями та відмовою від фундаментальних аспектів людського життя та думки, щоб довести його власний надзвичайний геній [20, с. 13].

Інша концепція образу автора, яка здається менш обґрунтованою, визначає образ автора як персоніфіковану, живу постать оповідача твору. Згідно з цією концепцією, ця особа виступає як форма виявлення свідомості реального автора у творі через певну світоглядну позицію. Протиставлення світоглядної позиції і внутрішньої особистості автора, яке може бути явним або прихованим, можна вважати принциповим. З іншого боку, ідентифікація фактичного автора з одним із героїв твору, навіть умовно, часто вводить термінологічний безлад і стає

джерелом плутанини для прибічників даної концепції авторського образу [4, с. 14].

Індивідуальні образи автора, у свою чергу, можуть слугувати основою для виведення та дослідження загальних типів авторських образів, які є характерними для певної історичної епохи, та їхніх видових естетичних модифікацій, пов'язаних з художніми відмінностями в межах одного загального типу (наприклад, узагальнений тип і характерні риси образу комічного автора, автора-мораліста, автора-дослідника і т. д.).

Авторська присутність у тексті залежить від жанрової приналежності твору і загальних тенденцій і проявляється в наступних формах.

У ліриці автор найбільш прямо виражає себе, особливо через ліричного суб'єкта/героя, що висловлює свої переживання. Це особливо помітно в ліричних циклах, поемах або збірках, які дозволяють утворити уявлення про особистість поета та його індивідуальний стиль. Авторські інтонації часто спостерігаються в авторських відступах, які органічно вписуються у структуру ліро-епічних та епічних творів [62, с. 78].

У драмі автор в основному залишається у тіні своїх героїв. Проте його присутність виявляється в різних аспектах, таких як назва твору, епіграф (якщо такий існує), список персонажів, різні сценічні вказівки, повідомлення, а також в системі ремарок та інших сценічних вказівок. Авторська роль також виявляється в діалогах, які належать як персонажам, так і самому авторові одночасно. Самі дійові особи, такі як герої-резонери чи хор, можуть бути рупором авторських ідей. Наприклад, важливим є авторське слово, вкладене в репліку персонажа, який виявляється віддаленим від автора. Авторські наміри проявляються у загальній концепції та сюжетному розвитку драми, а також у розстановці дійових осіб та створенні конфліктного напруження.

Форми присутності автора в епосі різноманітні. Жанри автобіографічної повісті чи автобіографічного роману, а також твори, що мають елементи автобіографії та вигаданих персонажів, де автор виступає певним чином, є більш

прямими виявленнями авторської особистості. Частіше автор виступає як оповідач від третьої особи, використовуючи безособовий, анонімний стиль розповіді, що створює ефект повної об'єктивності. У літературі Нового часу цей спосіб розповіді, який часто поєднується з суб'єктивними формами, включає введення оповідача чи наративних героїв та передачу мовлення, яке формально належить оповідачеві, і точки зору різних героїв.

В епічних жанрах структура оповідальних інстанцій може бути вкрай складною та багаторівневою, а форми введення іншомовності різноманітні. Автор перевіряє свої сюжети через вигаданого або уявного оповідача, який може бути активним учасником історії, яку він розповідає [2, с. 112].

Автор може систематично вести розповідь від першої особи. Залежно від його ступеня близькості або віддаленості від кругозору автора, виділяються особистий (або первісний) оповідач та власне персоніфікований (рольовий) оповідач з його характерною, візерунковою, іноді фантастичною розповіддю.

У будь-якому випадку спільним початком епічного тексту є авторська свідомість, яка освітлює всю художню структуру, надаючи світло цілому текстові та всім його компонентам. Таким чином, в епічних творах авторський початок має різні прояви: це авторський погляд на поетичну реальність, що відтворюється; коментарі по ходу сюжету; пряма, непряма або невласне-пряма характеристика героїв; опис природи і предметного світу тощо.

Отже, аналіз образу автора можливий лише в процесі читацького сприйняття твору, коли читач проходить стадію етичного пізнання і переживає події та емоційні аспекти твору.

2.2. Види й функції образу оповідача в художньому тексті

Оповідачем називається персонаж, що виступає у творі як суб'єкт розповіді, і конкретно – як герой, від імені якого у творах епічного або ліро-епічного жанру розгортається наратив, що функціонує у ролі уявного автора.

Основні характеристики цього типу персонажа полягають у тому, що оповідач представляє собою героя ліричного сюжету твору, і у цій ролі він виступає як особа, відокремлена від героїв епічних ліній фабули – персонажів. Оповідач, з іншого боку, не має реальних (хоча й можливих уявних) взаємозв'язків і не спілкується безпосередньо з тим світом, який є предметом його розповіді [15, с. 157].

Описані події оповідач спостерігає та оцінює, ніби ззовні, як чуже життя. Таку ситуацію Ю. Манн характеризує так: «...автор сюжетно відокремлений від світу свого персонажа (персонажів), і їхні шляхи не перетинаються, хоча це не заважає авторській активності через використання номінального самовизначення («я» або «ми»), коротких або більш розгорнутих висловлювань, а також вияву в діях і подіях. Важливою є збережена дистанція автора від усього зображеного» [15, с. 152].

Оповідач – інстанція об'єктивна, що стоїть близько до автора, підпорядкована йому, є посередником між читачем та героями твору. Оповідач – це фігура лише з форм авторської свідомості, тому ототожнювати дані поняття не можна.

Термін «оповідач» найчастіше означає інстанцію особисту, суб'єктивну, що збігається з одним із персонажів або належить світові оповідних подій. На відміну від стилістично нейтрального «розповідача», «оповідач» характеризується специфічним, маркованим мовленнєвим виглядом. Оповідач – це художній образ автора, який створюється у процесі творчості, як і всі інші образи твору [15, с. 159].

Оповідач – суб'єкт свідомості, який пов'язаний із своїми об'єктами просторової і тимчасової точками зору і, як правило, непомітний у тексті, що створюється за рахунок виключення фразеологічної точки зору. Оповідач є таким самим персонажем, як і інші дійові особи, тільки від його імені ведеться розповідь про людей та події. Уточнимо константи

Між названими поняттями «розповідач» та «оповідач» різниця існує, але потрібно бути максимально уважними у розрізненні, відмежуванні даних інстанцій, які в окремих випадках накладаються один на одного. Саме тому вченими використовується замість понять «розповідач» та «оповідач» суто технічний термін «наратор». Наратор – суто функціональне поняття, тобто воно позначає носія функції оповідання безвідносно до яких би то не було типологічних ознак.

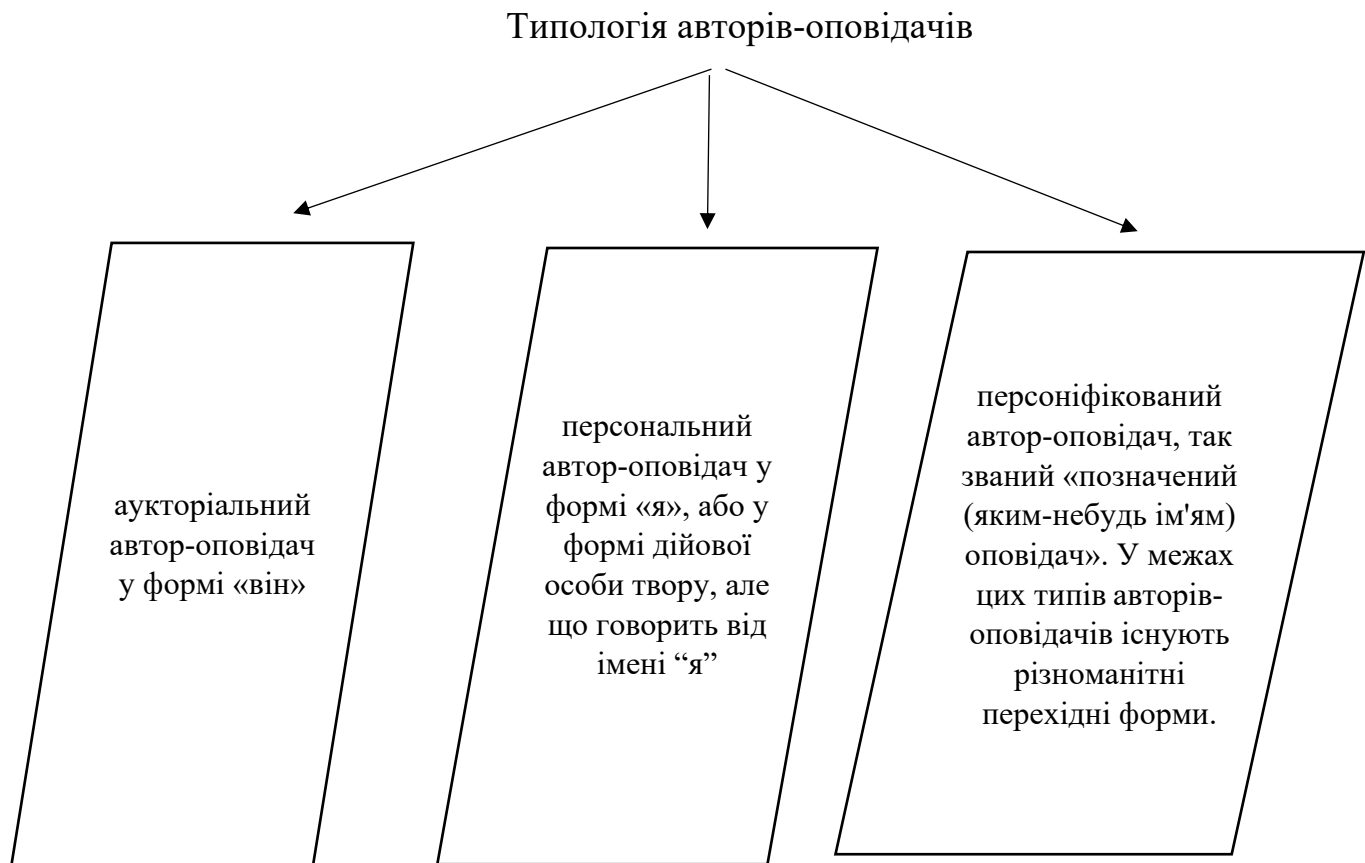
Наратор представляє собою особливий творчий образ, створений письменником нарівні з іншими персонажами. Як і будь-який інший персонаж, наратор є художньою конвенцією у другорядній художній реальності. Він є літературною постаттю, яка часто одночасно виступає як автор і персонаж. Відносини між автором і наративним голосом визначають характер розповіді в літературному творі та спосіб, яким розкривається його зміст.

Цей спектр варіюється від наратора, який абсолютно не має спільного з автором, крім того, що вигаданий ним, до наратора, який виступає як безпосередній виразник ідей автора та його ідеологічної позиції. Характеристика оповідача включає два ключові аспекти: його ставлення до уявного світу твору, якого він є творцем, та його ступінь видимості в структурі літературного твору. Позиція наратора визначається, перш за все, його точкою зору на події та персонажів, а також його активною участю в них. У прозових творах існують три основні типи наративних голосів авторів [26, с. 29].

Аукторіальний автор-оповідач у формі «він» відокремлений від подій твору та є вищим за них, перебуваючи за межами світу оповідання. Те, як читач сприймає його, залежить від того, яку роль він грає – чи це історик-літописець, об'єктивний редактор, ерудований літератор чи навіть неосвічений графоман. У формі «він» автор-оповідач може просто об'єктивно розповідати, обмежуючись коментарями, або активно втручатися в оповідання.

У випадку, коли він начебто зникає з оповідання, ховаючись за героями, він існує, виступаючи у ролі спостерігача, репортера, режисера тощо. Оповідь в

таких випадках набуває безособового характеру, часто поданого у вигляді німих сцен, деталізованих та крупним планом. Мовлення в такій формі оповіді часто структурована як літературне мовлення сценарійного жанру.



Нерідко оповідач у формі «він» ототожнюється з персональним розповідачем, і використання «він» слугує для підкреслення його віддаленості від дій твору та його світу. Однак особистість оповідача виявляється у мовленні та соціальних чи інших характеристиках. Автор у формі «він» може виконувати різні ролі, включаючи персоніфікованого автор-оповідача, що має ім'я та виступає як замісник аукторіального оповідача [43].

Персональний оповідач у формі «я» демонструє значну різноманітність. З цього різноманіття слід виділити дві основні форми такого оповідача – суб'єктивну і об'єктивну. Суб'єктивний оповідач характеризується великою індивідуалізацією та високим рівнем відчуття присутності реальної людини. Він створює ілюзію відсутності оповідача та оповідання, показуючи, представляючи

і зображуючи. Такий оповідач часто виступає як очевидець або довірений герой, а іноді як дійова особа, змінюючи позицію читача та дозволяючи йому сприймати світ без посередництва оповідача чи дивитися на все очима героя, співчуваючи йому у його відчуттях та думках. Оповідач у формі «я» може об'єднувати функції дійової особи та оповідача, що часто використовується в автобіографічних романах і романах-сповідях. В таких творах всі соціальні та характерологічні особливості оповідача представлені максимально деталізовано, і він може наближатися або до ауторіального, або до об'єктивного оповідача у формі «я».

Об'єктивна форма оповідача у формі «я» подібна до ауторіальної, оскільки такий оповідач, так само як і ауторіальний, перебуває поза або на периферії подій і виконує роль кореспондента, спостерігача, свідка. Події, які описуються об'єктивним оповідачем у формі «він», розглядаються з зовнішнього погляду, тоді як події, описані об'єктивним оповідачем у формі «я», висвітлюються зсередини. Письменники часто в одному творі використовують як суб'єктивну, так і об'єктивну форму персонального автора-оповідача на різних етапах оповіді. Між цими двома формами існують різноманітні модифікації [26, с. 31].

Оповідач у формі «я» фігурує в оповіді, листах, мемуарах, автобіографіях, сповідях, щоденниках – усі ці форми відносяться до епістолярного жанру. Епістолярний жанр об'єднує твори, побудовані у формі послань чи листувань дійових осіб, щоденників, мемуарів та автобіографій, які, подібно до листів, розкривають особистість автора і часто не призначені для публікації. Образ оповідача в цьому жанрі формується переважно за допомогою його мовленнєвої манери, що відображає характер, мислення та світогляд.

Образ оповідача є центральним у творі: він задає загальний тон, атмосферу, настрої сприйняття читачем художніх рядків. Подібно до будь-якого розповідача, оповідач, так або інакше, вносить суб'єктивну оцінку до того, що відбувається.

З іншого боку, оповідач дистанційований не лише від героїв, про яких він розповідає, а й від автора, тобто реального творця, суб'єкта зображення усього, що є у творі, не виключаючи при цьому і особи самого оповідача, який виступає не як фактичний, а як уявлюваний фактичним творцем автор, художньо конструйована особа, що вводиться в коло зображуваного з певною художньою метою і за своїми світоглядними переконаннями та творчими принципами може як більшою чи меншою мірою нагадувати реального автора, так і не збігатися з ним, бути духовно чужим світоглядним типом.

Образ оповідача як лінгвістично маркована текстова категорія, яку треба відрізнити від суміжної з нею категорії автора [65, с. 646], формує об'єкт розповіді, художній світ, різною мірою дистанціюючись від самої оповіді та персонажів [Ткачук, с. 83]. Залежно від функції, що оповідач виконує в тексті, він постає нарративним актантом, фокалізатором і власне наратором [66, с. 45] або послідовно розгортає оповідь, у якій сказане «інсценізується» для читача, в уяві якого створюється ілюзія, що оповідач сам бачить і чує те, що відбувається [67, с. 43].

Розробляючи типологію образу оповідача ми спираємось на вже запропоновані Л. Варчук критерії типологізації оповідача у художньому тексті (П. Лаббок, Н. Фрідман, В. Бут, В. Шмід та ін.): експліцитність – імпліцитність, дієгетичність – міметичність, ієрархічність, ступінь маркованості, особовість – безособовість, гомогенність – гетерогенність, наближеність до автора або персонажа – віддаленість від них.

За наведеними критеріями схарактеризовано такі типи оповідачів, як-от:

- наратор-очевидець;
- наратор-персонаж;
- колективний наратор;
- одиничний наратор;
- драматичний наратор;
- ракурс;

- наратор, віддалений від імпліцитного автора або персонажів;
- імпліцитний наратор, віддалений від читача;
- експліцитний – імпліцитний, дієгетичний – недієгетичний, первинний – вторинний – третинний, явно маркований – неявно маркований, об'єктний – суб'єктний [12].

Щодо функцій оповідача, то оповідач виконує функцію протиставлення двох варіантів висвітлення подій:

- зображення подій від третьої особи (оповідач) та від першої особи (оповідач);
- висловлення автором своєї позиції через «прихованого автора» (оповідача) та «розповідаючого персонажа»;
- характеристика типів «оповідацьких ситуацій» (умов, у яких оповідають різні суб'єкти).

Оповідач виступає у творі як свого роду посередник між автором та світом його героїв, як певна формально-стороння позиція, кут зору на зображуване, який не обов'язково або не повністю збігається з власне авторським, що, у свою чергу, дає можливість подавати предмет зображення у формі зіставлення різних оцінок, вражень, поглядів щодо його ідейної суті. Ця основна художня мета – можливість альтернативної, сторонньої точки зору на зображуване – конкретизується через ряд побічних художніх функцій, які виконує у творі оповідач і які пов'язують із специфікою форм вияву в розповіді його особи [15, с. 158].

Досліджені на матеріалі прози англійського письменника Г. Філдінга ці якісно відмінні за своїми функціями форми Ю. Манн, наприклад, ділить на два типи – «рефлексію» та «коментар», які, власне, характеризують будь-яку оповідну прозу. «Перше, – пише Ю. Манн, – спрямоване на предмет зображення, на те, про що розповідається; друге – на той спосіб та манеру, в яких проходить розповідь, на саму її функцію. Завдання «рефлексії» полягає в тому, щоб генералізувати (узагальнити) окреме, підшукати йому життєві та літературні

паралелі, знайти зображуваному місце в загальній картині світу. Подібні рефлексії порівнюють з висловлюваннями хору в античній трагедії. «Коментар» тлумачить і аналізує, так би мовити, художню побудову твору». «Коментар» часто поєднується з «рефлексією» в комбіновану форму своєрідного паралелізму, в якому одне узагальнення тягне за собою інше, немовби спонукаючи до дедалі ширших узагальнень.

Особа оповідача може бути виявлена у творі різною мірою. Він може залишатися неназваним, так що його присутність сприйматиметься лише у формі певного «голосу» – монолога, який не належить жодному з героїв епічної фабули. Він може бути окреслений з більшою чи меншою конкретно-чуттєвою даністю у формі певного «я» або «ми» і т. д.

Головна ж особливість творів з оповідачем, дистанційованим від світу своїх героїв, полягає у тому, що вона вводить читача не лише до світу зображуваного, а й у його художнє освоєння, постійно нагадує йому, що він має справу не лише з дійсністю, а й з «літературою». Предметом реценції стає твір не в завершеному його вигляді, а в процесі його втілення. Ми переживаємо його *in statu nascendi*, відчуваючи його подвійну природу: з одного боку, він виступає як суверенний суб'єкт, відокремлений від свого творця, або, точніше, як такий, що прагне до відокремлення, містить у самому собі норму своєї організації, з другого боку – як дещо таке, що створюється на наших очах за допомогою волі та мистецтва автора й несе на собі відбиток його естетики».

2.3. Форми авторської присутності в образі оповідача

Відзначаючи існування різних форм авторської присутності в образі оповідача, слід зауважити на існування явного чи прихованого його характеру.

Явний тип оповідача (*overt narrator*) посилається він у першій особі (*я, ми* й т.д.); безпосередньо або за допомогою когось (чогось) звертається до читача, пропонує дружелюбне пояснення, коли в ньому виникає потреба; використовує риторичні питання, систему образів, фрази оцінки та відображає емоції автора;

перериває перебіг подій, щоб дати філософський коментар, що прямо не перетинається з подіями; чий голос чітко визначимо [30, с. 37].

Прихований тип оповідача (covert narrator) не має жодної з перерахованих вище рис; не посилається він на читача; володіє нейтральним голосом та стилем; не надає нам жодної можливості визначити стать автора; не дає пояснень і не перериває розповідь, яка йде у своєму природному темпі.

Обидва ці поняття відносні і можуть бути більш менш вираженими у творах.

Прикладів твору з явним типом авторської присутності в образі оповідача безліч: це і «Над прірвою у житті», і «Робінзон Крузо» та багато інших. Найяскравіший приклад прихованого типу оповідача – твори Е. Хемінгуея, в яких дуже складно вловити голос оповідача. Це пов'язано з існуванням декількох причин:

1. У творах цього письменника немає показників експресивності, виразності, які зазвичай виявляють помітний голос оповідача; немає посилянь на власне оповідача у першій особі; немає оцінювальних суджень; немає зміни шрифту (яка часто вказує на бажання автора виділити, підкреслити щось, як, наприклад, часто робить Селінджер); немає й інших символів особливого інтересу оповідача чи мети, переслідуваної ним/нею.

2. Оповідач (якщо в даному випадку про це може йтися) не визнає читача; виключає будь-яке пояснення подій, вчинків тощо;

3. Оповідач ніби ховається за образом головного героя, очима якого ми й бачимо, що відбувається.

Результатом такого прийому є почуття читача, ніби він бере участь безпосередньо в тому, що відбувається, чує репліки і бачить дії героїв в один момент з їх мовленням і виконанням. Драматизм ситуації зростає, і наше враження стає яскравішим і глибшим [16, с. 76].

Ж. Женетт пропонує іншу класифікацію форм авторської присутності в образі оповідача:

1) *homodiegetic* – оповідь ведеться від першої особи; оповідач присутній як один із героїв (свідок, учасник подій) твору;

2) *autodiegetic* – оповідач є головним героєм твору;

3) *heterodiegetic* – оповідь ведеться від третьої особи, оповідач не присутній на рівні подій; образ оповідача та образи героїв якісно відрізняються.

Таким чином, «голос» ми можемо назвати першою формою авторської присутності в образі оповідача, другою, як вважає Г. Женетт, М. Ян та деякі інші дослідники, є фокалізація (*focalisation*), порівняна з граматичною категорією *mood* – спосіб дієслова в англійській мові. Під фокалізацією Г. Женетт розуміє «різні точки зору, з яких представлені події» [61, с.110].

Ж. Женетт досліджує різні аспекти акту розповіді, зосереджуючись на таких особливостях авторської присутності в образі оповідача:

Використання міметичного і дієгетичного типів оповіді. Міметичний тип оповіді полягає у послідовному розгортанні оповіді, що драматизується та створює ілюзію присутності автора для читача. Дієгетичний тип передбачає подання інформації ефективним способом, створюючи ілюзію присутності події.

Фокалізована оповідь, яка визначає позицію, з якої розповідається історія, може бути зовнішньою або внутрішньою. Зовнішня фокалізація подає тільки те, що герої бачать та кажуть, тоді як внутрішня фокалізація акцентує увагу на їхніх внутрішніх переживаннях та думках.

Оповідь може бути представлена різними формами авторської присутності в образі оповідача, які можуть бути імпліцитними (прихованими) або експліцитними (очевидними). Оповідач може бути голосом посередника або дійовою особою в подіях, що розкриваються в оповіді. Час оповіді може не збігатися з часом події, включаючи ретроспекції (минулі події) та випередження подій, що виправдано логікою оповіді для створення інтриги та передбачення розвитку теми.

Представлення мовлення та думок може відбуватися різними способами, включаючи пряму мову персонажів, яку можна поєднати зі словами автора або передати словами автора.

У межах теорії фокалізації, оповідач є зовнішнім фокалізатором (external focalizer); той герой, з позиції якого ми бачимо події, – внутрішнім фокалізатором (internal focalizer), чи рефлектором (reflector). Мета авторської присутності в образі оповідача в даному випадку – відвернути увагу читача від оповідача та звернути його повністю на героя. Якщо ми відкриємо практично будь-який твір Е. Хемінгуея, побачимо, наскільки великий пласт займають дієслова, що позначають бачення героїв (to see, notice, stare, to look out ...).

Внутрішня фокалізація використовується і такими авторами як Джеймс Джойс, Кетрін Менсфілд, Вірджинія Вульф, Генрі Джеймс та ін.

Фокалізація поділяється на чотири основні типи:

1) фіксована фокалізація (fixed focalization) – факти та події представлені з єдиної, постійної точки зору («Portrait of the Artist as Young Man», James Joyce);

2) мінлива, змінна фокалізація (variable focalization) – різні епізоди представлені з позицій кількох героїв – фокалізаторів. У творі Вірджинії Вульф «Місіс Деллоуей» (Mrs. Dalloway) читач бачить те, що відбувається очима Клариси Деллоуей, містера Деллоуея, Пітера Уолша, Септимуса Уоррена, Сміта.

3) множинна фокалізація (multiple focalization) – епізод показується знову і знову, щоразу він побачений очима різних фокалізаторів. Різні герої природно сприймають дійсність по-різному;

4) колективна фокалізація (collective focalization) – події сприймаються великою кількістю фокалізаторів, або одномоментно цілою групою героїв («Місіс Деллоуей» В. Вульф, «Роза для Емілі» У. Фолкнера) [37, с. 130].

Ф. Стензел пропонує свою класифікацію форм авторської присутності в образі оповідача (мається на увазі оповідь від однієї особи, третьої особи і т.д.). Але головним критерієм поділу є питання «Хто бачить?», «Хто фокалізатор зараз?». Так, існує чотири форм авторської присутності в образі оповідача:

1) оповідь від першої особи (a 1 person narrative). Оповідач є одним із героїв, він/вона самі пережили події, про які розповідають (Nick Carraway – «The Great Gatsby», Ф. С. Фітцджеральд; «David Copperfield», Ч. Діккенс...);

2) авторська оповідь (an authorial narrative). Оповідач сам відсутній у сюжеті, не бере участі в подіях, що розгортаються. Він/вона бачать те, що відбувається з позиції зовнішнього спостерігача; це дозволяє оповідачу знати все про події, героїв та їх цілі, бажання (твори Д. Голсуорсі, У. Моєма, Ч. Діккенса (не всі), М. Твена та багатьох інших);

3) фігуральна розповідь (figural narrative) дозволяє бачити події очима героя, героїв, часто незвичайних (наприклад, очима дворічної дівчинки – Dorothy Richardson, «The Garden», наркомана у «The Mystery of Edwin Drood» Ч. Діккенса, маленького хлопчика у «The Basement Room» Грехема Гріна; групи людей в «A Rose for Emily» У. Фолкнера; «For whom the Bell Tolls» Е. Хемінгуей;

4) оповідь (skaz narrative) – позначає розповідь максимально наближену до норм усного розмовного мовлення (приклад – «Huckleberry Finn» М. Твена, «The Catcher in the Rye» Д.Селінджера) [24, с. 235].

Основною характеристикою присутності автора в образі оповідача є його готовність і можливість явити себе між читачем та подіями; якщо він показує сцену, то передає її нам, побачену його очима, але з очима своїх героїв.

Слід також згадати і такі типи оповіді з авторською присутністю в образі оповідача, як:

- we-narrative (розповідь від 3-ї особи множини) – це інший термін для наведеної вище розповіді групою внутрішніх фокалізаторів («A Rose for Emily» У. Фолкнера): «We didn't say she was crazy then.» We believed she had to do it. We remembered all the young men her father had driven away...»
- you-narrative (розповідь від 2-го особи), прикладом якого може бути «Tell me Yes or No» А.Мунро: «I persistently imagine you dead. You told me that you loved me years ago. And I said that I, too, був у love with you in those days. An exaggeration...».

І останньою класифікацією форм авторської присутності в образі оповідача є ще одна спроба Г. Женетта поділити розповідь, враховуючи характер, природу самого розгортання подій у творі:

1. Оповідь може бути одночасною (*simultaneous narration*) – оповідач описує події паралельно їх розгортанню, він не знає, що станеться наступної миті, ніж закінчиться сцена тощо; у тексті можна знайти багато деталей, натяків, які допомогли нам передбачити дії героїв, передбачити завершення історії (Г. Фільдинг, «Історія Томаса Джонса – найдьониша»);

2. Оповідь, як запис відеокамери (*camera-eye narration*) – об'єктивна, нейтральна, прихована оповідь («The Killers» Е. Хемінгуея);

3. Змішаний тип авторської та фігуральної оповіді (*authorial-figural narration*) – може починатися як авторська, продовжуватися з позиції героя/героїв («A Painful Case», «The Boarding House» Д. Джойса)) [27, с. 14].

Отже, наведені деякі з численних класифікацій форм авторської присутності в образі оповідача і в плані «голосу», і в плані фокалізації твору, що розроблені авторитетними зарубіжними літературознавцями. Слід зазначити, що один тип розповіді простежується в коротких оповіданнях, у творах великої форми йде чергування форм присутності, кожен з яких характеризується відмінними рисами та певними функціями.

Автор обирає як предмети і явища дійсності, так й форму розповіді про них. При цьому стають суттєвими вже не прямі чи опосередковані судження автора, а те, що зображується і як зображується, різні відносини та зв'язки між предметами зображення всередині цілого. Автор так будує свій твір, так розставляє акценти, так групує і співвідносить різні моменти зображення, що досягає потрібного враження, потрібного на читача. Образ автора вбачається у формах співвіднесення монологу та діалогу, у специфіці оповідального руху та зміни типів мовлення.

Обравши тип оповіді, автор створює систему образів персонажів, які займають центральне місце за своєю значущістю для сприйняття конфлікту та за

питомою вагою у творі. Конкретні особи, намальовані автором, допомагають зрозуміти щось абстрактне, спільне; є носіями чи противниками ідей письменника. З дійсності автор бере характеристики до створення образів, але не лише репродукує, він заново їх творить. Автор, відтворюючи частину реальності, відбирає ті її риси, які здаються йому найважливішими. Він дотримується своєї свідомості, сприйняття світу, так само як і законів словесного твору. Реальність спочатку має нейтральний характер. Автор же наповнює реальність образами героїв, речовими образами і т. д.) своїм суб'єктивним ставленням, яке народилося з об'єктивного, нейтрального. У цьому чи іншому вигляді автор завжди бажає поділитися своїм поглядом, своїм баченням світу з читачем, що реалізується у різних формах його присутності в образі оповідача.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗИ АВТОРА ТА ОПОВІДАЧА В РОМАНІ «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ»

3.1. Образ оповідача як образ героя

При визначенні типологічного статусу оповідача у художньому тексті важливо враховувати специфіку авторського письма і побудову оповідних, або наративних структур. Літературознавстві виокремлюють два види наративних структур: лінійну, що передбачає лінійне моделювання подій, наявність історії та присутнього чи відсутнього фіналу, відображення внутрішніх переживань; нелінійну, при якій спостережено наявність причиново-наслідкових зв'язків, але при цьому сюжет не збігається з фабулою, присутні рух почуттів, фінал на подієвому та розповідному рівнях.

К. Коваленко стверджує, що у лінійних текстах «наратор відіграє головну роль – йому відомий фінал, який фіксується на подієвому рівні» [29, с. 46]. Традиційно українські літературознавці диференціюють два різновиди наратора – оповідач (різновид літературного суб'єкта, граматична форма вияву якої – розповідь від першої особи) і розповідач (різновид літературного суб'єкта, з допомогою якого формується весь уявний світ літературного твору) [40, с. 522].

Характеристика оповідача включає два важливі моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору (погляд на персонажі і події, активна участь у подіях) і ступінь видимості в структурі літературного твору (чи названий оповідач, наскільки явне у творі його «я» граматично, наскільки виразною є його характеристика). Граматична форма вияву оповідача – третя особа [40, с. 602]). Крім того, виокремлюють такі різновиди оповідачів за функціональним принципом (в основі класифікація Ж. Женетта): гомодієгетичний – оповідач, який функціонує в тексті і виступає учасником

подій, про які йдеться. При такому типі оповіді розповідь зазвичай ведеться від першої особи; гетеродієгетичний – оповідач, який перебуває в художньому світі, але поза дією, він постає як сторонній спостерігач, хоча сам веде розповідь; екстрадієгетичний – оповідач, який веде за собою читача, виступає коментатором подій, роздумує про них. Зазвичай такий оповідач не присутній у художньому просторі твору, тому розповідь представлена третьою особою.

Усе ж оповідач – це фіктивна особа, створена письменником. Оповідач, який оповідає від третьої особи, – аукторіальний; той, що здійснює оповідь від першої особи – я-оповідач. Існує ще персональний оповідач, який подібний до я-оповідача, але події при цьому розказано очима оповідача з позиції персонажа, що рефлектує. У цьому випадку діє не один персонаж, а стільки, скільки цього потрібно для твору [52, с. 206].

Розповідь оповідача як героя від першої особи – це сюжетний вибір. Перевага розповіді від першої чи третьої особи вказує на специфіку оповіді, її організацію, від чого залежить сприймання читача. При гомодієгетичній оповіді перша особа репрезентує подвійну роль, оскільки оповідач і персонаж, як уважають деякі автори, виступають однією особою (Р. Барт). Інші дослідники (В. Шмід та Ф. Штанцель і т. ін.) не ототожнюють оповідача і персонажа в першій особі, а переконані, що існує персонаж-оповідач (тип я-очевидець) і особа-персонаж (тип я-герой). Ці дві інстанції відрізняє їх функціональний статус у творі: персонаж-оповідач виконує первинну функцію, а особа персонаж – вторинну. Про складність диференціації наратора й автора при гомодієгетичному повістуванні свідчить ряд чинників. Співставляти автора й наратора, на думку А. Корольової, можна тоді, коли в тексті не вказано про будь-які соціальні характеристики наратора [33, с. 67].

У сучасному наратологічному дискурсі існують акторіальний, аукторіальний і нейтральний наративні типи (а відповідно і типи оповідачів). Наративний тип акторіальний, якщо на передній план виступають судження, оцінки й зауваження оповідача; аукторіальним він буде, якщо фіктивний світ

твору подано очима персонажа; нейтральний наративний тип позбавлений індивідуалізованої інтерпретації, йому характерне імперсональне зображення побаченого й почутого у зовнішньому світі.

Дослідники вказують і на дистанцію оповідача – його розміщення щодо оповідних ситуацій, подій, персонажів тощо. Основними дистанціями (позиціями) оповідача є:

- часова (присутня вказівка на час, коли відбувається акт оповіді);
- дискурсивну (оповідач веде розповідь про подію своїми словами чи мовою персонажа), інтелектуальну (свідчення про інтелектуальний рівень оповідача);
- моральна (моральна стійкість оповідача).

Оповідач може бути як протагоніст в оповідних подіях (при гомодієгетичному типі), бути важливим чи другорядним персонажем, в іншому випадку – простим спостерігачем. Оповідача потрібно відрізнати від реального чи конкретного автора, а також від прихованого автора (не розповідає про події, але вважається відповідальним за їхній вибір, розподіл і комбінування).

Історія героя роману «Над прірвою у житті» – своєрідна сповідь людини, яка не може і не хоче змінити світ, а здатна лише з граничною щирістю розповісти про його проблеми, герой стукає в усі двері, шукає відповіді у шоферів таксі, випадкових попутників, у товаришів по школі, у сусідів по столику в ресторані, телефонує. Живучи у великому місті, в людський штовханині, він відчуває себе нескінченно самотнім, тільки прихильність до маленької сестри Фібі і мрія захистити від вульгарності й розпусти, від падіння «в прірву» інших дітей утримують його в цивілізованому світі і рятують від розпачу.

Події кількох днів стають для героя своєрідною ініціацією, він засвоює важливі уроки, зустрічаючись і з світом насильства, злочинності, і з хорошими і чарівними людьми. Судження Холдена стають не такими безапеляційними, не

такими однолітніми, настрої тотального заперечення змінюється розумінням, що холод відносин можна розтопити тепло любові, його бунт набуває логічне завершення, герой переконується, що «бігти завжди легше, ніж залишитися».

Герой-оповідач в романі Дж. Селінджер «Ловець у житі», шістнадцятилітній нью-йоркський підліток з респектабельної сім'ї Холден Колфілд навпомацки, через постійні метання і невдачі шукає своє місце в світі.

Герой виключений з чергової школи за академічну неуспішність, оскільки не в силах прийняти закони школи, в якій вчиться і світу, в якому живе. Холден, щирий, ненавидячий лицемірство і фальш чоловік, збігає до Нью-Йорка, тиняється по місту, будує неймовірні плани на майбутнє. Дуже гостро герой відчуває розлад дійсного і бажаного в школі, в родинних відносинах, в суспільстві – у всьому тому, що іменується «світом дорослих».

Холден – маргінальна особистість, яку не розуміють. Він втілення архетипових образу Трікстера, який вміло грає, приховуючи свій біль і відчай. Маска допомагає герою захистити свій внутрішній світ від ворожого ставлення оточуючих, зберегти психічну стійкість. Вона є для Холдена своєрідним способом спілкування із зовнішнім світом, практично єдиною можливістю самовираження [25, с. 456].

Головне звинувачення, яке кидає Холден цьому світу – це звинувачення в удаванні, свідомому лицемірстві, показусі. Сам монолог героя є сумішшю відчаю, ненадуманого трагізму і відчайдушного блазенства, підліткової бравади, удаваного цинізму. Автор знайомить читача з героєм у момент гострої етичної кризи, коли зіткнення зі світом здається героєві нестерпним. Мова героя насичена сленговою мовою підлітка, незлобними лайками, словами-паразитами, що повідомляє тексту достовірність. Герой Дж. Селінджера не стає борцем з системою, його заперечення звучить переконливіше, ніж твердження, герой всього лише шукає притулок, де можна сховатися від тотального лицемірства. Холден сам частенько дає підстави для складних відносин: він образливий, нелюб'язний, частенько просто грубий, дотримується глузливого, протекційного

тону в спілкуванні з однолітками, його спостережливість неприємна, як крізь збільшувальне скло він помічає і засалений халат вчителя, і гнилі зуби Екклі, і брудну бритву Стредлейтера.

Вражаюче точна також мовна характеристика Холдену. Він говорить на шкільному жаргоні, постійно вживає вульгаризми, взагалі не соромиться у виразах. Але за зовнішньою грубістю ховається душевна чистота, делікатність, і легка, ранима, характерна (і не випадково) для всіх улюблених героїв Дж. Селінджера. Залежно від того, що розповідається, змінюється і мова Холдена, зменшується або збільшується кількість жаргону і вульгаризмів, що дозволяє не лише поглибити портрет розповідача, але і мовними засобами характеризувати певним чином те, про що йде мова.

Рух роману – це повільне звільнення героя від дуже поверхневого відношення до життя. На зміну роздратуванню з будь-якого приводу, скороспішним думкам приходить спокій, прагнення приглянутися, що до чого довкола і не квапитися з оцінками.

3.2. Засоби художньої репрезентації образу оповідача в романі

Для репрезентації образу оповідача в романі «Над прірвою у житті» Д. Селінджера автор використовує різні художні засоби, такі як лексичні, синтаксичні та інші. Роман написаний від імені підлітка, і його образ є центральним у творі. Автор використовує багато художніх засобів для формування унікальної системи виразності [23, с. 56].

Використані у творі такі художні засоби увиразнення мовлення, як лексичні. Зокрема використання займенника другої особи та прямих звернень до читача, що зближує автора та читача.

«Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. Pencey Prep is this school that's in Agerstown, Pennsylvania. **You** probably heard of it. **You**'ve probably seen the ads, anyway» [68].

Такий стиль зустрічається протягом усього роману, герой-оповідач веде свою розповідь з огляду на думку читача: «**You** could see the whole field from there, and you could see the two teams bashing each other all over the place. **You** couldn't see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side, because practically the whole school except me was there, and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them» [68].

Ще одним прикладом є наступний уривок:

«He knew I wasn't coming back to Pencey. **I forgot to tell you about that.** They kicked me out» [68].

Трапляються випадки, коли оповідач звертається до читачів із проханням, наприклад:

«If there's one thing I hate, it's the movies. **Don't even mention them to me**» [68].

Завершується роман Д. Селінджера «Над прірвою у житті» також зверненням до читачів:

«That's all I'm going to tell about. I could probably tell you what I did after I went home, and how I got sick and all, and what school I'm supposed to go to next fall, after I get out of here, but I don't feel like it. I really don't» [68].

Останні фрази роману є також елементами діалогу оповідача з уявним читачем, що працює на їх зближення:

«Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody» [Salinger].

Основною стилістичною характеристикою тексту роману «Над прірвою у житті» можна назвати високу експресивність. У романі Д. Селінджер часто зустрічаються високо експресивні епітети, наприклад, my lousy childhood. За допомогою подібних епітетів герой-оповідач висловлює своє емоційне ставлення до того чи іншого явища чи людини. Наведемо ще кілька прикладів використання експресивних епітетів:

«That isn't too far from this **crumby** place, and he comes over and visits me practically every week end» [68].

Епітети, що зустрічаються в романі, можуть мати як негативну, так і позитивну конотацію, наприклад:

«She was pretty young, but she had **this terrific figure**, and I wouldn't've put it past that Cudahy bastard» [68].

Безліч позитивних епітетів використовується під час характеристики молодшої сестри головного героя:

«But you ought to see old Phoebe. She has this sort of red hair, a little bit like Allie's was, that's very short in the summertime. In the summertime, she sticks it behind her ears. She has nice, pretty little ears. In the wintertime, it's pretty long, though. Sometimes my mother braids it and sometimes she doesn't. It's really nice, though. She's only ten. She's quite skinny, like me, but nice skinny. Roller-skate skinny» [68].

Автор, щоб продемонструвати емоційність свого героя, створити образ бунтуючого підлітка, часто використовує гіперболи, наприклад:

«Her son was doubtless **the biggest bastard that ever went to Pencey**, in the whole crumby history of the school» [68].

У разі особливо сильного перебільшення гіпербола може доходити до абсурду, що іноді використовується для надання комічного відтінку мовленню будь-якого персонажа. Наприклад:

«But I wouldn't visit that sonuvabitch Morrow **for all the dough in the world**, even if I was desperate» [68].

Гіперболи сприяють створенню образів інших персонажів роману. Можна відзначити і випадки використання гіперболи для вираження позитивного ставлення, навіть захоплення героя, коли він говорить про свою сестру:

«You never saw a little kid so pretty and smart in your whole life. She's really smart» [68].

Емотивно-оцінна функція метафори – це особлива виразність і динамічність зображеного, що надає також осмислення абстрактного поняття, відчуття чогось матеріального, речового, внутрішніх психічних рухів та фізичних, перенесення образів із сфери духовної у фізичну, де завжди присутня новизна і оцінна експресія. Метафора з точки зору лінгвістики тексту дає можливість глибше проникнути в таїни людської особистості. Під час характеристики однокласника, до якого він ставиться дуже погано, герой використовує зооморфну метафору, порівнюючи з неприємною твариною – щуром:

«You take a guy like Morrow that's always snapping their towel at people's asses-really trying to hurt somebody with it-they don't just stay **a rat** while they're a kid. They stay **a rat** their whole life» [68].

Також у романі використовуються достатньо експресивні порівняння, наприклад:

«Sensitive. That killed me. That guy Morrow was about **as sensitive as a goddam toilet seat**» [68]. Образне порівняння виступає як засіб передачі емоцій і почуттів героя. Використання порівнянь надає йому можливість автору детально передати читачеві портрет героя-підлітка, описати характерні риси його особистості.

Це порівняння є високо образним і показує ставлення підлітка до свого однокласника. Наведемо приклад ще кількох високо емоційних порівнянь:

«The cab I had was a real old one that smelled like someone'd just tossed his cookies in it» [68].

«I knew her like a book. I really did» [68].

«I think it's because sometimes when he plays, he sounds like the kind of guy that won't talk to you unless you're a big shot» [68].

Образне порівняння виступає як майже єдино доступний засіб передачі емоцій і почуттів героя. Використання порівнянь надає йому можливість

детально передати читачеві портрет героя читачеві, описати характерні риси його образу.

Синтаксично роман вирізняється різноманітністю типів речень у тексті. Автор використовує як прості короткі речення з елементами еліпсису, так і складносурядні та складнопідрядні конструкції. Кожен з цих видів речень виконує важливу стилістичну функцію у тексті роману.

Наприклад, на початку твору «Над прірвою у житті» використане складне речення:

«If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth» [68].

Завдяки використанню такого речення створюється ефект живого розмовного мовлення, квапливо сказаних фраз – персонаж, від імені якого написано твір, намагається швидше сказати про те, про що він не хоче писати, і перейти до речей, які для нього є більш цікавими. Наступне складне речення продовжує реалізацію тієї ж ідеї:

«In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them» [68].

За допомогою такого синтаксичного малюнка автор створює образ хлопчика-підлітка, який намагається висловити те, що його турбує, поділитися думками та почуттями. У деяких випадках автор використовує в реченнях вставні конструкції, що також створює ефект безпосереднього розмовного мовлення, наприклад:

«They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're nice and all – **I'm not saying that** - but they're also touchy as hell» [68].

У романі Д. Селінджера часто використовуються односкладові речення, також характерні для живого розмовного мовлення. Як правило, короткі односкладні речення використовуються у відповідях на запитання, наприклад:

«But if you get on the other side, where there aren't any hot-shots, then what's a game about it? **Nothing. No game**» [68].

Однак у романі Д. Селінджера частіше використовуються поширені односкладові речення, наприклад: «Yes, sir. I know it is. I know it.» **Game, my ass. Some game**» [68].

Тут герой-оповідач за допомогою односкладових речень висловлює своє ставлення до висловленого іншим персонажем. Але висловлює це за допомогою свого внутрішнього мови, він не вимовляє ці слова вголос. Читач має можливість «доторкнутися» до думок і почуттів головного героя.

Стилістичним засобом художньої репрезентації образу оповідача в романі «Над прірвою у житті» на рівні синтаксису є використання поспіль кількох односкладових речень, наприклад:

They don't do any damn more molding at Pencey than they do at any other school. And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. **Maybe two guys. If that many** [68].

Використання односкладових речень у романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті» дозволяє створити ефект розмовного мовлення, а також показати внутрішнє мовлення головного героя, процес його роздумів. У питаннях, адресованих читачеві, зустрічається еліпсис – наприклад, опущення допоміжного дієслова to do, як наприклад:

«You remember I said before that Ackley was a slob in his personal habits?» [68].

Завдяки цьому створюється ефект розмовного мовлення, звернення героя-оповідача до читача як до рівного.

Ще одним яскравим засобом художнього увиразнення, який використовується у творі Д. Селінджера, є повтори. Повторення слів, як відомо, часто виражає емоційно-збуджений стан того, хто говорить, наприклад:

«**He's** got a lot of dough, now. **He** didn't use to. **He** used to be just a regular writer, when **he** was home. **He** wrote this terrific book of short stories, The Secret Goldfish, in case you never heard of him» [68].

Повторення займенника *he* сприяє створенню ефекту живого розмовного мовлення, імітує мовлення підлітка, який із захопленням розповідає про брата. У такий спосіб створюється образ іншого персонажа, що безпосередньо не бере участі в подіях роману – брата головного героя, і цей образ створюється опосередковано, через сприйняття його оповідачем.

У наступному уривку кілька разів повторюється займенник *she*. Тут герой-оповідач здійснює опис жінки, яка йому сподобалася:

«**She** stuck the bag right out in the middle of the aisle, where the conductor and everybody could trip over it. **She** had these orchids on, like **she'd** just been to a big party or something. **She** was around forty or forty-five, I guess, but **she** was very good looking» [68].

Розмовний синтаксис у діалогах використовується письменником для демонстрації живого та безпосереднього мовлення персонажів, створення їх образів через мовлення. Наведемо приклад: «How've you been, Mrs. Spencer?» I said again, only louder, so she'd hear me. «I've been just fine, Holden.» She closed the closet door. «How have you been?» The way she asked me, I knew right away old Spencer'd told her I'd been kicked out. «Fine,» I said. «How's Mr. Spencer? He over his gripe yet?» «Over it! Holden, he's behaving like a perfect-I don't know what... He's in his room, dear. Go right in» [68].

Тут зустрічаються наступні елементи розмовного синтаксису, як неповні речення, незакінчені фрази. Наступний уривок також ілюструє використання розмовних синтаксичних конструкцій у тексті роману Д. Селінджера:

«Hey, listen,» I said. «You know those ducks in that lagoon right near Central Park South? That little lake? By any chance, do you happen to know where they go, the ducks, when it gets all frozen over? Do you happen to know, by any chance?» I realized it was only one chance in a million. He turned around and looked at me like I

was a madman. «What're ya tryna do, bud?» he said. «Kid me?» «No-I was just interested, that's all» [68].

В даному випадку автором використані прості речення, еліпсис (пропуск допоміжного дієслова у питанні), вставні конструкції та спотворене написання слів, що вказує на просторічну вимову.

Бачимо, що ключовими синтаксичними та стилістичними рисами роману Джерома Девіда Селінджера «Над прірвою у житті» є використання простих речень, еліптичних конструкцій, риторичних питань, інверсій та повторів. Ці засоби використовуються для стилізації тексту під живе розмовне мовлення, для взаємодії з читачем, передачі емоційного стану персонажа і загалом для створення особливого настрою.

Викладене засвідчує ефективне використання стратегії безпосереднього втягування читача у гру художнього тексту, що стає принципом побудови тексту та інструментом повного контролю над читацькою уявою та читацькими фантазіями. Сам художній текст трансформується у різновид інтерактивного художнього твору, в якому читач стає одним із персонажів. Найефективнішим різновидом гри автора з читачем є спроба залучити читача до спільного процесу пізнання базових людських цінностей. Таке намагання засвідчує особливу стратегію вибудування комунікації з читачем через текст.

Отже, у романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті» використані різноманітні лексичні та синтаксичні засоби, які не тільки художньо репрезентують образ оповідача, а й надають виразності художньому мовленню твору.

3.3. Форми художнього мовлення у романі

Як вже зазначалося, Д. Селінджер пише про американського підлітка кінця сорокових – початку п'ятдесятих років ХХ ст., до того ж книга написана від імені цього підлітка. Слід зазначити, що Холден Колфілд жодного разу протягом усієї

книги не говорить мовою автора, не висловлюється мовою дорослої людини. Весь текст книги суворо витриманий у єдиній мовленнєвій манері. Мовлення Холдена Колфілда характеризується невимушеною «розмовністю» його стилю, що досягається такими прийомами:

1. Постійне вживання паразитичних слів чи словосполучень типу:

а) and all (і все таке інші).

Наприклад, *how my parents were occupied and all; they're nice and all; he's my brother and all; that was in the Revolutionary War and all; it was December and all; right in the pocket and all; I read a lot of classical books, like «The Return of the Native» and all; war books and mysteries and all; it's a pretty good book and all* [68].

Іноді замість *and all* Холден вдається до еквівалентних за своїм загальним значенням, але більш емоційно-оцінним словосполученням *and stuff i and crap* (і погань, і лайно). Наприклад, *goddam checkups and stuff; tickets and stuff; while I was putting on my galoshes and crap; starches and crap; and all that crap* [68].

б) *or something, or anything* (або щось таке, або щось у цьому роді). Наприклад, *my whole goddam autobiography or anything; you were supposed to commit suicide or something; no gloves or anything; they didn't have a maid or anything; took them away to a zoo or something; he never cleaned it or anything; I ought to go down and say hello to her or something* [68]. Більш емоційний варіант цього словосполучення виступає в таких прикладах, як він був спричинений як *playwright or some goddam thing*.

в) *sort of* (начебто, ніби трошки і т.д.) при прикметниках і при дієсловах.

Наприклад, *you felt sort of sorry for her; she was sort of deaf; I sort of brushed my hair back; I was beginning to sort of bate him; I was sort of thinking of something else; I sort of wished; sort of nasty; I just sort of quit; I sort of put my hand on his shoulder*.

г) *this, these, those* (этот самый, эти самые). Наприклад, *he wrote this terrific book; right next to this crazy cannon; he wrote me this note; they had this headmaster; one of those guys that wear those suits; I saw it in the window of this sports store; I*

said in this very hoarse voice; he had these very broad shoulders; I once sat next to Ackley at this basketball game [68].

2. Розмовні повтори, як, наприклад, у таких випадках: what I was really hanging around for, I was trying to feel some kind of a good-by; where I lived at Pencey, I lived in the Ossenburger Memorial Wing of the new dorms; what he did he started these undertaking parlors all over the country; what she'd do when she'd get a king, she wouldn't move it; so all we did, we just had a couple of hamburgers; what I did was I went over... і т.д. [68].

3. Відхилення від граматичної норми.

а) вживання особистої форми дієслова після on account of: on account of I was flunking four subjects and not applying myself and all; on account of I wasn't coming back, on account of it was Sunday.

б) використання неправильних форм дієслів: I'd woke him up; she's been laying here all night і т. д.

в) неправильне використання особистісних займенників у непрямому відмінку : D.B. took Phoebe and I; told Allie and I; kept telling Stradlater and I; I woke he and his wife up; I used to play tennis with he and Mrs. Antolini [68].

г) порушення синтаксичних норм у вигляді:

- різноманітних типів «незаконних» еліптичних конструкцій: some girls you practically never find out what's the matter (замість with some girls you practically never find out what's the matter); except Alice had a cold (замість except that Alice had a cold); I don't like that type language (замість I don't like that type of language); I can't stand looking at the other guy's face, is my trouble [68].
- де в якості підмета виступає закінчене речення, яке за нормами має бути додатковим: my trouble is that I can't stand looking at the other guy's face. Речення типу I know this guy down in Greenwich Village that we can borrow his car for a couple of weeks [68].

- «подвійного присудку»: I hardly didn't even know; didn't hardly say anything; I hardly didn't even show it; I am not got no time for no liquor ; nobody's tryna chisel nobody [68].

Порушення норм поєднання в Nobody kept answering. Виражені на письмі сленгові відхилення від фонетичної норми (у мовленні Холдена та інших персонажів) типу:

- а) зведення нанівець кінцевого g (callin', comin', hurtin', roughin');
- б) набуття ненаголошеного them (cut'em, for'em, got'em, tell'em и т.п.) та ін.

4. Використання сленгових виразів типу to shoot the bull, to chew the rag, to chew the fat, to shoot the crap, to shoot the breeze – балакати. Таке вживання цих виразів, як:

- interested in the bull his father was shooting; to have a bull session. To give smb a buzz – подзвонити кому-небудь по телефону;
- damn near (замість almost): damn near sent a telegram – мало не відправив телеграму;
- I damn near got my coat back – я мало не взяв своє пальто;
- I damn near broke my knee – я мало не зламав коліно;
- she was damn near yelling at me – вона прямо-таки кричала на мене та ін.

Другою особливістю художнього мовлення в романі, що характеризує мовлення Холдена Колфілда, є емоційність. Прагнучи показати її, Д. Селінджер часто вдається до курсиву, щоб підкреслити інтонаційну нерівність мовлення свого героя, але це є визначальним. Автор знаходить і словесне її вираження у вживанні, наприклад:

1. Постійного набору оціночних епітетів типу:
 - а) phony – «липовий» (phony bastard, phony smile, phony handshake, a phony kind of friendly і т.д.);

б) lousy – «поганий» (lousy teeth, lousy manners, lousy childhood, lousy movie, she was worried that it might make her legs lousy, he was lousy at writing compositions);

в) terrific, який може виступати як позитивна оцінка із загальним значенням «чудовий» (terrific book, terrific friend, terrific guy, terrific sentence, terrific legs, she looked terrific і т.д.), як негативну оцінку із загальним значенням «огидний» (terrific bore, terrific lecture) і просто як підсилювальне слово зі значенням «жахливий», «страшний» (a terrific liar, terrific patience, terrifically bored, terrifically tired, he was terrifically intelligent).

Емоційність інтегрована з функцією оцінки, оскільки вона складається з оціночного мовленнєвого змісту та експресивного вираження. В основі емоцій лежить оцінка. Оцінка та емоція взаємодіють одне з одним наступним чином: оцінка – це думка суб'єкта про цінність об'єкта для нього, а емоція – це переживання суб'єктом даної думки. Емоційна оцінка знаходиться на перетині інтелектуальної та емоційної сфер психіки особистості. Їх тісний взаємозв'язок обумовлений свідомим характером оцінки. У цьому відношенні будь-яка оцінка є первісно когнітивною, емоційність «нашаровується» на оцінку та створює ефект посилення емоційного ставлення, надаючи тим самим когнітивного змісту мовленнєвим одиницям.

Крім того, такі оціночні прикметники, як crude (a crude thing to do), crumby (crumby nails, crumby old razor, crumby toilet articles і т.д.), corny (corny shoes – старі черевики, corny jokes – анекдоти з бородою), набувають в устах Холдена Колфілда нове, більш емоційне звучання. Таке вживання прикметників хіба що розширює семантичні рамки слова, воно набуває у мовленні, залежно від контексту, низки додаткових значень. Яскравим прикладом цього є прикметник funny: it was really funny, it was sort of funny (смішний), a funny look, a funny guy (дивний), she started getting funny (вона поводи́ла себе не достойно), she was getting funny (вона почала сердитися).

2. Десемантизованого, і внаслідок цього набуває лише емоційно-підсилювального значення, прикметника *old*, яке визначає людей незалежно від віку і може бути використаний як визначення до неживих предметів. Наприклад, *old Ackley, old Haas, old sadist, the little ole goddam Governor's son, the old peak of my hunting hat, I could shoot the old bull to old Spencer* – я міг заливати старому Спенсер і т.д.

3. Великої кількості вигуків типу:

а) *boy* (= Ого!). Наприклад: *boy, did I get in that house fast; boy, I know it; boy, you can't imagine how sorry I was getting; boy, was I excited* і т.д.

б) *for Chrissake* = *for Christ's sake*, яке здебільшого означає обурення.

Наприклад: *for Chrissake grow up* - Господи, і коли ти нарешті виростеш!

I don't know for Chris sake – та не знаю я, чорт забирай!

for Chrissake, I only just met her – та ми ж щойно з нею познайомилися! Це вигук – як і наступне *Jesus Christ*, іноді просто *Jesus*, а в одному випадку *Jesus H. Christ* = *Jesus Holy Christ* – має особливо сильний емоційний заряд в устах підлітка, тому що є забороненим внаслідок релігійних асоціацій.

Привертають увагу вживання Холденом вульгаризмів тобто використання ненормативної лексики, які одночасно надають його розмовній манері достовірності і роблять її емоційнішою. Наприклад:

1. Емфатичний епітет *goddam* (або *god-damned*), який, поряд з *damn*, виступає у поєднанні з іменниками будь-якого характеру. У нас та *subway, house, place, book, map, tie, та checkups, equipment, composition, та Prince, panther, family, та head, shoulders, blood, та Cadillac, Elkton Hills, hint, attitude, light, thing* та багато хто інший, причому ступінь емоційності залежить зазвичай від контексту і, отже, *goddam* можна перекладати по-різному: чортів, чортівський, проклятий, ідіотський, безглуздий, паршивий, смердючий і т. п. Крім того, *damn*, або його евфемістичний еквівалент *darn*, часто зустрічається в оборотах типу *not to give a damn* – начхати, *(not) worth a damn* – ні чорта (не варто). Епітетами для читача

визначається не стільки світ (творця), скільки сам творець художнього світу, письменник.

2. Емфатичний підсилювач *hell* (або його евфемістичний еквівалент *heck*), який використовується у всіляких синтаксичних конструкціях, наприклад, в порівняннях (*touchy as hell, old as hell, charming as hell, sad as hell, cold as hell, dirty as hell, mad as hell, rusty as hell, playful as hell, bourgeois as hell, descriptive as hell, beautiful as hell, hate like hell, shiver like hell, chatter like hell* і т. п.), в злитних дієслівних промовах (*collocations*) для посилення прийменника (*get the hell out, clear the hell out, bang the hell out, slide way the hell down, way the hell off, stand way the hell up* і т. п.), у поєднанні з дієсловом для надання виразу зворотного значення (*the hell he did* – дідька з два він це зробив; *like hell it is* – ну так, ще чого, дідька з два), у поєднанні з запитальними займенниками (*where the hell, when the hell, what the heck, what the hell, how the hell* і т.п.), в негативних конструкціях (*hope to hell not* і т. п.) замість підсилювальних оборотів при дієслові (*it annoyed hell out of old Ackley* – Еклі злився, як чорт; *that annoyed hell out of me; my Gladstones kept banging hell out of my legs; it fascinated hell out of her; it scared hell out of old Phoebe; що поневіряється hell out of me*). Крім того, це слово зустрічається у фразеологічних поєднаннях, наприклад, *beat hell out of somebody* – розбити будь-кого в щент, здобути повну перемогу, *just for the hell of it* - просто так, і як вигук (*hell, if I ..., hell, no!* і т. п.) [68].

3. Грубо-просторічне *ass* (задниця), яке вживається і в прямому значенні (*freezing my ass off; nither of us felt like sitting around on our ass all night; snapping his soggy old, wet towel at people's asses*), і переносному (*a nice old guy that didn't know his ass from his elbow* – милий дідок, який вже не розуміє що до чого – в порівнянні зі звичайними ні в кого ні? - У мене від цього кишки вивертає – порівняємо з розмовним *to give a pain in the nec* – набридати, діяти на нерви), і як вигук (*Game my ass. Some game. Гарна гра! Нема чого сказати!; lovely my ass; strange my ass*), і навіть у словотворі (*in a half-assed way* – в півсили; *back-asswards* – задом наперед, навпаки).

У романі використовується і стійке вираження-порівняння *as hell*, що відноситься до сленгової лексики:

They're nice and all-I'm not saying that-but they're also touchy as hell.

You take somebody old as hell, like old Spencer, and they can get a big bang out of buying a blanket.

He started getting serious as hell.

It made me feel sad as hell, though [68].

У тексті твору зустрічається дуже багато слів і виразів, які можуть бути віднесені до експресивної сленгової лексики. Головний герой роману – підліток-школяр, і тому його мовлення багате словами як шкільного жаргону, так і сучасного молодіжного сленгу. Наприклад:

They didn't have a maid or anything, and they always opened the door themselves. They didn't have too much dough [68].

Слово *dough* на сленгу означає «гроші». Ще один приклад використання розмовного сленгізму:

«You could tell old Spencer'd got a **big bang** out of buying it. That's what I mean. You take somebody old as hell, like old Spencer, and they can get a **big bang** out of buying a blanket» [68].

Дуже високий рівень експресивності має лайлива лексика, оскільки вона традиційно використовується у висловлюванні сильних негативних емоцій. Ситуації, у яких використовуються дані висловлювання, і навіть їх частота і доречність служать засобом характеристики героя через його мовлення, сприяючи створенню образу цього героя. Лайлива лексика в романі часто зустрічається в діалогах, наприклад:

Just always on the arm. «Where the hellja get that hat?» he said. «New York.» «How much?» «A buck.» «You got robbed.» He started cleaning his goddam fingernails with the end of a match [68].

Лайлива лексика використовується в діалогах для вираження ставлення персонажів один до одного і до обговорюваних питань, наприклад:

«That's just the trouble with all you **morons**. You never want to discuss anything. That's the way you can always tell a moron. They never want to discuss anything intellig- «Then he really let one go at me, and the next thing I knew I was on the **goddam** floor again [68].

Ще один приклад діалогу з використанням великої кількості лайливої лексики: «Your folks know you got kicked out yet?» «Nope» «Where the hell's Stradlater at, anyway?» «Down at the game. He's got a date» I yawned. I was yawning all over the place. For one thing, the room was too damn hot. It made you sleepy. At Pencey, you either froze to death or died of the heat. «The great Stradlater,» Ackley said. «-Hey. Lend me your scissors a second, willya? Ya got 'em handy?» «No. I packed them already. They're way in the top of the closet» «Get 'em a second, willya?» Ackley said, «I got this hangnail I want to cut off» [68].

Цікавим у творі є явище індивідуальної словотворчості, пов'язаної вже не з відбором наявних, а з творенням нових слів, за допомогою яких задовольняється потреба вираження особливих відтінків висловлюваної думки автора. Письменник також використовує прийом спотворення написання слів, щоб показати неправильності просторічного мовлення персонажів. Наведемо ще приклади подібних спотворень лайливих слів:

«No reason. Boy, I can't stand that **sonuvabitch**. He's one **sonuvabitch** I really can't stand».

You had to feel a little sorry for the crazy **sonuvabitch** [68].

В авторському мовленні також використовуються лайливі висловлювання, які відображають ставлення героя-оповідача до предмета розмови, наприклад: Which is something that gives me a royal **pain in the ass**. I mean if somebody yawns right while they're asking you to do them a **goddam** favor [68].

That way, I couldn't see a **goddam** thing.

4. Для характеристики мовлення Холдена Колфілда можна також вказати на його пристрасть до потенційних прикметників на -у (наприклад, unhairu - безволосий, grippy – грипозний, Christmasy – різдвяний, perverty – збоченнями,

pimple – прищавий, wrinkly – зморшок великими кулаками). Причому особливо винахідливим він виявляється при характеристиці голосу: тут і wheeny-whiny voice, і yellow-belly voice, і raspy voice. Ці ж потенційні прикметники часто зустрічаються у вигляді основ, але вже в складних прикметниках, другим компонентом яких виступає основа looking (наприклад, bloody-looking, corny-looking, horny-looking, pimply-looking, whorny-looking, showy-looking, flitty-looking, vomity-looking).

Таким чином, текст роману Джерома Девіда Селінджера «Над прірвою у житті» багатий різними експресивними лексичними одиницями, що відносяться до експресивної лайки та сленгової лексики. Дані експресивні слова і вирази несуть функцію вираження різних емоцій і ставлення тих, що говорять до тих чи інших подій або людей. Крім того, вживання подібних слів у мовленні персонажа служить створенню його образу, будучи однією з найяскравіших характеристик його особистості та емоційного стану.

3.4. Автор і герой-оповідач у романі: форми взаємодії

Суттєвий вплив на втілення авторського задуму і присутність автора в тексті справляє фігура оповідача, який перебирає на себе функції не лише автора або героя, а й виступає в якості узагальнювального концептуального поняття, яке об'єднує елементи сюжетного, смислового та образного пластів. Коли оповідач зображується експліцитно, як головний герой роману Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» Холден Колфілд, його зображення ґрунтується на його самопрезентації. Оповідач називає своє ім'я, описує себе як оповідальне «я», розповідає історію, в якій викладає своє мислення. Для експліцитного наратора властива мовна (лексична та синтаксична) презентація добірних елементів, їхня оцінка, коментарі та узагальнення.

Холден Колфілд (англ. Holden Caulfield) уперше з'являється в оповіданні 1941 р. «Слабкий бунт неподалік від Медісон-авеню», там є персонаж Холден

Колфілд (який не є оповідачем) та його дівчина Саллі Гейз. Образ головного героя є сюжетоутворювальним. Символічним і важливим є його ім'я. «Caul» – оболонка, яка захищає голову новонародженого ссавця. У такій інтерпретації ім'я Колфілда – це модифікація «holding on to saul» (дослівно «той, хто тримається за оболонку»), що символізує вразливість героя, дитячість і безпосередність його свідомості, але його світогляд сформований, ним він керується і за нього «тримається». Інша версія походження імені героя від «hold on a coal field» – «триматися на випалених (вугільних) полях». Так Селінджер вказує місце головного героя в сучасному світі, а також посилається на назву твору «The Catcher in the Rye» («Над прірвою у житті») [44, с. 18].

Герой веде оповідь, перебуваючи на обстеженні в санаторії. У світовій літературі хвороба – поширений знак конфлікту героя із середовищем. Нервовий розлад Холдена, як сухоти Ганса Касторпа, це прикмета «асоціальності» героя, його виключеності із системи суспільних відносин. Наратор, розповідаючи історію, у «Над прірвою у житті» одразу апелює до слухача і робить установку на незвичність і нестандартність своєї розповіді: «If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth» [68].

Одночасно вступні слова в романі «Над прірвою у житті» позначають композицію і дають уявлення про мовну особистість оповідача. Вже у вступі зустрічається звернення безпосередньо до читача, що створює відчуття інтимного діалогу з оповідачем, особистої участі. Оповідь Холдена розрахована на душевний відгук адресата або ідеального реципієнта, герой постійно звертається до фіктивного читача. Це апеляція, що містить заклик до адресата зайняти певну позицію стосовно оповідача, його розповіді, яку розповіли світу або окремим персонажам. Апеляція вже сама по собі є способом позначення присутності адресата. Холден не орієнтується на читача, але його звернення,

сама його розповідь містять надію на розуміння, душевний відгук, надію на те, що фіктивний читач поділяє його цінності, розуміє його. «You'd like him», «You'd probably throw up», «You didn't know him, but if you did, you'd understand». «If you think she's stupid, you're crazy» [68].

Характер взаємодії оповідача з читачем – це діалогізований наративний монолог. Діалогізованість у прямому зверненні до слухача, якого оповідач мислить як такого, що активно реагує, але діалогічність тільки інсценується, вона не переходить через межі його свідомості. Тут немає реального співрозмовника, який міг би втрутитися непередбачуваними репліками. Тому цей квазі діалог, по суті, залишається монологом і виконує наративні функції. «In case you don't live in New York, the Wicker Bar is in this sort of swanky hotel, the Seton Hotel» [68].

Особливе місце в мовленнєвому портреті наратора посідають повтори, що характеризують його світогляд. Цьому слугують і гіперболи, що показують, з одного боку, особливу сприйнятливість, чутливість наратора і створюють комічний ефект, з іншого. «He's probably held that damn card at least five thousand times» [68].

Дуже важлива стихія хлоп'яцтва, бешкетування, блазнювання в житті Холдена. Ця дитячість його свідомості, наївність, безпосередність, адже, по суті, вік Холдена абстрактний і не відповідає його внутрішньому світу: «The one side of my head – the right side – is full of millions of gray hairs. I've had them ever since I was a kid. And yet I still act sometimes like I was only about twelve» [68].

Не можна не відзначити близькість Холдена Колфілда до фольклорного образу «блазня», що своїми діями та думками висміює стереотипи суспільства (вдягнена задом-наперед червона мисливська шапка як блазнівський ковпак). Тож він не просто хуліганистий бешкетник, а бунтар-мораліст, який є проміжною ланкою між вигнанцями американського романтизму і героями «контркультури» бунтівних 60-х років [51, с. 56].

Особливе місце в образі Холдена посідає хворобливість його сприйняття, недовірливість, риси, що викликають жалість і нескінченну симпатію. «I felt so

depressed, you can't imagine. What I did, I started talking, sort of out loud, to Allie. I do that sometimes when I get very depressed. I keep telling him to go home and get his bike and meet me in front of Bobby Fallon's house» [68].

Холдену властиве і моделювання фантастичних ілюзорних ситуацій, вигадування себе. «Anyway, I kept worrying that I was getting pneumonia, with all those hunks of ice in my hair, and that I was going to die» [68]. Лейтмотивом проходить і відчуття божевілья : «But I'm crazy. I swear to God I am» [68].

Особливого значення набувають ретроспекції, як форма взаємодії автора та героя-оповідача, виражені у спогадах наратора, вони, не менше за події, що відбуваються в реальності, поглиблюють і уточнюють його психологічний та емоційний портрет, характеризуючи його як людину чуйну, сприйнятливую, внутрішньо чесну й чисту. Це спогади про Аллі, Фібі, що виникають упродовж усього роману, це думки про випадкових людей, наприклад, випадок із хлопчиком, який викинувся з вікна, або знаменита історія з валізами. Це те, що вразило, по-справжньому вразило героя, зробило його таким, яким він є. Холден каже, що не розповідатиме свою автобіографію, але про його внутрішнє, духовне життя нам, багато в чому завдяки ретроспекціям, відомо практично все.

Колосальною є концептуальна, узагальнююча роль автора в наративному тексті, але його домінування не є абсолютним, як правило, присутні моменти часткової об'єктивації, передання права оповіді, «точки зору» іншому героєві. Такими в романі Д. Селінджера виступають епізоди з містером Антоліні, учителем Холдена, сестричкою, таксистом. Взаємодія ґрунтується на суб'єктивності не лише наратора, а й персонажів, що призводить до поєднання і накладання «точок зору» героїв і, як наслідок, часткової об'єктивації оповіді, бінарності її наративного коду.

Особлива оповідальна модель у художньому світі Д. Селінджера вбирає в себе історико-теоретичне узагальнення, аналітичний комплекс проблем, фрагментарність викладу власних суб'єктивних поглядів. Авторіві акторіальний тип оповіді дає змогу, безсумнівно близькому до наратора за світовідчуттям,

дистанціюватися і ніби піти в тінь, це діалогізований наративний монолог наратора, а не автора, його мова, його лексика, його стиль. Мовна картина світу поглиблює й уточнює психологічний портрет актора, робить його яскравішим і привабливішим. Тип героя суттєво впливає на стилістику роману, авторський стиль, на використання в романі художні прийоми.

Сама назва цього твору нерозривно пов'язана у свідомості сучасного суспільства з темою дорослішання, становлення особистості, пошуку самого себе. У буквальному сенсі назва роману Дж. Селінджера перекладається як «Над прірвою у житті». Поле жита в романі символічно пов'язане з порою дитинства. Маленька дитина, що біжить у житті, бачить не далі одного кроку перед собою і не далі одного кроку позаду себе. Це дуже точно відображає проблематику роману. Дитина не володіє відповідальністю за власні дії і не може прогнозувати майбутнє. Поле символізує невинність. Падіння зі скелі символізує падіння в порок, фальш, дорослий світ. В цьому романі прірва у житті асоціюється з дорослішанням і набуттям життєвого досвіду саме внаслідок незворотності цього процесу. Адже не можна відмовитися від життєвого досвіду, так само, як і не можна знову повернутися в дитинство.

Ловець у житті – це найважливіший символ роману. Холден пояснює Фібі, що хоче бути ловцем у житті. Він малює картину себе, де він ловить дітей, які бавляться у житті й можуть через необережність упасти в прірву: «I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around – nobody big, I mean – except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff – I mean if they're running and they don't look where they're going, I have to come out from somewhere and catch them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all» [68].

Холден уявляє, як рятуватиме дітей не тільки від дорослішання, а й від жорстокості дорослого світу. Для нього важлива чистота душі, він мріє зберегти цю чистоту в людях, тому хоче допомагати дітям. Таким чином, головний герой

упродовж усього роману проходить глибоку трансформацію від замкнутості й агресії проти всього світу до його прийняття і розуміння своєї ролі в реальності. Герой Селінджера здійснює перехід із дитинства в доросле життя, що дається йому нелегко. До Холдена тією чи іншою мірою все ж приходять розуміння того, що стати дорослим – не означає стати лицеміром, а означає прийняти на себе відповідальність за когось іншого. Холден, усвідомивши це, вступає на шлях примирення зі світом дорослих. Це відбувається насамперед тому, що він примирився з навколишнім світом і вже не відчуває потреби в самоізоляції.

Отже, вивчення й аналіз «Над прірвою у житті» означає повернення в юнацтво заради розуміння головного героя, його психології, тонкощів і багатогранності натури, що тільки-но з'являється на світ, а також дозріває. Адже «Над прірвою у житті» – це, свого роду, подорож читача в найпотемніші, найглибші людські переживання, показані очима вже не дитини, але ще й не дорослої людини. Сам Селінджер не прагнув до об'єктивного відображення реального світу і персонажів, він навмисно створив суб'єктивні символи, що допомагає реалізації авторського задуму – зображення процесу дорослішання підлітка в непростих життєвих умовах.

ВИСНОВКИ

Дослідивши образ автора та образ оповідача в творі Д. Селінджера «Над прірвою у житті», ми можемо зробити наступні висновки.

1. Охарактеризовано творчість Дж. Д. Селінджера в сучасній літературознавчій рецепції. У період після другої світової війни розпочинається новий етап розвитку літератури США, для якої 1950-ті рр. виступають періодом розсіяності, збентеження, а 1960-ті роки відмічені пробудженням демократичних сил Америки. У другій половині ХХ ст. у літературі США зростає увага до складних філософських питань, зокрема, щодо ставлення особистості до світу, природа і цивілізація, технологія і культура, прогрес і мораль та ін. У художніх текстах це проявлялося у схильності персонажів, розповідачів та ліричних героїв до розумових роздумів, самоаналізу та прагненні до розгляду певних абстрактних ідей.

У романі «Над прірвою у житті» від імені шістнадцятирічного хлопця на ім'я Холден відверто розповідається про його загострене сприйняття американської дійсності і неприйняття загальних канонів та моралі сучасного суспільства. Твір мав величезну популярність як серед молоді, так і серед дорослого населення, істотно вплинувши на світову культуру другої половини ХХ століття.

2. Висвітлено місце роману «Над прірвою в житті» в контексті епохи маккартизму. Маккартизм, як період внутрішньої політики в Сполучених Штатах Америки з 1950 по 1954 рік, пов'язаний із діяльністю сенатора Джозефа Маккарті. Основна мета маккартизму, що виник в атмосфері холодної війни, полягала в протидії комуністичному проникненню та шпигунству на користь СРСР, особливо серед представників владних структур та інтелектуальної еліти, і в переслідуванні осіб із лівоцентристськими поглядами.

Ідейний зміст роману «Над прірвою у житті» представлено у вимозі «любові до всіх». Адже «порятунок людини» Д. Селінджер, безсумнівно, вбачає в

урегулюванні питань духу, етики і моралі, у прагненні до вдосконалення людської природи.

3. Визначено філософське підґрунтя творів Д. Селінджера. Письменницький стиль Дж. Д. Селінджера є результатом його інтересу до дзен-буддизму, звідси недомовленість, відсутність однозначних трактувань, сприйняття читача як співтворця. Він часто у пошуках еталона любові, добра і краси звертався до ідеалів античної та середньовічної філософської літератури Індії, а також до ідей індійського Відродження з його спробами сформулювати концепцію ідеальної людини.

Філософською основою роману Д. Селінджера «Над прірвою жити» є така філософська течія як екзистенціалізм. Гуманізм екзистенціалістів проявляється в захисті свободи та незалежності людської особистості головного героя, яка існує в епоху масової культури і дегуманізації. Роман стає виразом протесту проти загального суспільства, яке вирівнює та руйнує індивідуальну людську ідентичність.

4. Висвітлюється образ автора та форми його присутності в літературному творі. Образ автора представляє собою внутрішню особистість автора твору. Під час читання твору читач сприймає цей образ як образ співрозмовника. Читач не може бачити чи чути автора, але художні образи, що до нього доходять, відокремлені від нього. Однак інтуїтивно читач відчуває його присутність, сприймаючи його внутрішній голос.

Авторська присутність у тексті залежить від жанрової приналежності твору і загальних тенденцій і проявляється в наступних формах. У ліриці автор найбільш прямо виражає себе, особливо через ліричного суб'єкта/героя, що висловлює свої переживання. У драмі автор в основному залишається у тіні своїх героїв. Проте його присутність виявляється в різних аспектах, таких як назва твору, епіграф (якщо такий існує), список персонажів, різні сценічні вказівки, повідомлення, а також в системі ремарок та інших сценічних вказівок. В епосі

автор виступає як оповідач від третьої особи, використовуючи безособовий, анонімний стиль розповіді, що створює ефект повної об'єктивності.

5. Проаналізовано види та функції образу оповідача в художньому тексті. Оповідачем називається персонаж, що виступає у творі як суб'єкт розповіді, і конкретно – як герой, від імені якого у творах епічного або ліро-епічного жанру розгортається наратив, що функціонує у ролі уявного автора.

Види оповідача в художньому тексті окреслені у дослідженні: аукторіальний автор-оповідач у формі «він», персональний автор-оповідач у формі «я», або у формі дійової особи твору, але що говорить від імені «я» та персоніфікований автор-оповідач, так званий «позначений (яким-небудь ім'ям) оповідач». У межах цих типів авторів-оповідачів існують різноманітні перехідні форми.

Оповідач виконує функцію протиставлення двох варіантів висвітлення подій: зображення подій від третьої особи (оповідач) та від першої особи (оповідач); висловлення автором своєї позиції через «прихованого автора» (оповідача) та «персонажа, що здійснює оповідь»; характеристика типів «оповідацьких ситуацій» (умов, у яких оповідають різні суб'єкти).

6. Розкрито форми авторської присутності в образі оповідача, а саме оповідь від першої особи (a 1 person narrative). Оповідач є одним із героїв, він/вона самі пережили події, про які розповідають; авторська оповідь (an authorial narrative). Оповідач сам відсутній у сюжеті, не бере участі в подіях, що розгортаються. Він/вона бачать те, що відбувається з позиції зовнішнього спостерігача; фігуральна розповідь (figural narrative) дозволяє бачити події очима героя, героїв, часто незвичайних; оповідь (skaz narrative) – позначає розповідь максимально наближену до норм усного розмовного мовлення («The Catcher in the Rye» Д.Селінджера).

7. Охарактеризовано образ оповідача в романі «Над прірвою в житті» як образ героя. Оповідач – це фіктивна особа, створена письменником. Оповідач, який оповідає від третьої особи, – аукторіальний; той, що здійснює оповідь від

першої особи – я-оповідач. Історія героя роману «Над прірвою у житі» – своєрідна сповідь людини, яка не може і не хоче змінити світ, а здатна лише з граничною щирістю розповісти про його проблеми, герой стукає в усі двері, шукає відповіді у зустрічних людей. Розповідь в романі «Над прірвою в житі» ведеться від першої особи, що додає твору своєрідну інтимність. Автор і герой, від імені якого ведеться оповідання, зливаються воєдино і безпосередньо звертаються до читача.

8. Проаналізовано засоби художньої репрезентації образу оповідача в романі. Для репрезентації образу оповідача в романі «Над прірвою у житі» Д. Селінджера автор використовує різні художні засоби, такі як лексичні, синтаксичні та інші. Основною стилістичною характеристикою тексту роману «Над прірвою у житі» можна назвати високу експресивність, використання епітетів, порівнянь, гіпербол. Синтаксично роман вирізняється різноманітністю типів речень у тексті (прості, складносурядні, складнопідрядні).

9. Визначено форми художнього мовлення у романі. Весь текст роману витриманий у єдиній мовленнєвій манері. Мовлення Холдена Колфілда характеризується невимушеною «розмовністю» його стилю, що досягається такими прийомами: постійне вживання паразитичних слів чи словосполучень; розмовні повтори; відхилення від граматичної норми; Використання сленгових виразів та ненормативної лексики.

10. Охарактеризовано форми взаємодії автора і героя-оповідача у романі. Характер взаємодії оповідача з читачем – це діалогізований наративний монолог. Діалогізованість у прямому зверненні до слухача, якого оповідач мислить як такого, що активно реагує, але діалогічність тільки інсценується, вона не переходить через межі його свідомості. Особливого значення набувають ретроспекції, виражені у спогадах наратора, вони, не менше за події, що відбуваються в реальності, поглиблюють і уточнюють його психологічний та емоційний портрет. Мовна картина світу поглиблює й уточнює психологічний портрет актора, робить його яскравішим і привабливішим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрахан Н. Герменевтична теорія Ф. Д. Е. Шляєрмахера в контексті сучасних концепцій інтерпретації літературного твору. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/16381/1/%D0%A8%D0%BB%D1%8F%D1%94%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%B5%D1%80.pdf>.
2. Бацевич Ф. Нариси з комунікативної лінгвістики. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка., 2003. 281 с.
3. Белов С. Парадокси Дж. Селінджера. *Літературний огляд*. 2015. № 2. С. 50-61.
4. Біличенко О. До проблеми формування соціокомунікативних засад дослідження художньої літератури. *Вісник Книжкової палати*. 2011. № 7. С. 12 – 19.
5. Біличенко О. Етапи комунікації в системі «література». *Вісник*. 2012. Випуск 38. С. 1 – 4.
6. Біличенко О. Функціональні особливості художньої літератури в системі соціальної комунікації. *Вісник Книжкової палати*. 2011. № 2. С. 1 – 4.
7. Бондаренко Г. «Над прірвою у житті» Селінджера як лірико-психологічна повість. *Зарубіжна література : Пробний підручник для 11 класу / Під ред. О. С. Чиркова*. Київ : Вежа, 1996. С. 194–201.
8. Бондаренко Г. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. Житомир: Вид-во «Полісся», 2014. С. 90–99.
9. Борецький М.І. Світова література ХХ століття: естетичні шукання, художні відкриття. *Зарубіжна література ХХ століття*. Львів: Світ, 2000. 160 с.
10. Борисенко А. Про Селінджера, «з любов'ю і всякої гидотою». *Іноземна література*. 2001. № 10. С. 21–27.

11. Братко В. Письменник, якого завжди будуть читати : до вивчення творчості Дж. Д. Селінджера у школі. *Зарубіжна література в навчальних закладах* 2002. № 1. С. 43–47.
12. Варчук Л. Образ оповідача в етнокультурному наративі сучасної англомовної амеріндіанської прози. URL : <https://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/23582>.
13. Галинська І. Дивний світ героїв Селінджера. *Всесвіт*. 1997. № 8. С. 62–68.
14. Галинська І. Тридцять видання «Дев'яти оповідань» Селінджера. *Всесвіт*. 2002. № 3. С. 171–174.
15. Галич О. Теорія літератури. Підручник. Київ : Либідь, 2008. 488 с.
16. Гінзбург М. Терміни процес, дія, подія, стан у мовознавстві та термінознавстві. *Термінологічний вісник*. 2011. Вип. 1. С. 76–89.
17. Гольтер І. Роман Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житті» на перехресті літературних традицій і відкриттів. *Від бароко до постмодернізму*. 2013. Вип. 17. С. 86–94.
18. Гольтер І. Прояви екзистенціалізму у романі Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті». *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 6. С. 321–325.
19. Гольтер І. Роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» і сучасна література. *Актуальні проблеми філології та американські студії : матеріали першої Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ : Національний авіаційний ун-т, 2008. С. 47–49.
20. Гуменний М. Проблема авторської позиції в романах Олеся Гончара. *Дивослово*. Київ : Освіта, 2014. № 1. С. 12 – 15.
21. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Довіра, 2002. С. 138–143.
22. Денисова Т. Роман і романісти США ХХ століття. Київ : Дніпро, 1999. 340 с.

23. Єременко О. Дж. Селінджер. «Над прірвою у житті»: матеріали до варіативного вивчення. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2000. №4. С. 56–58.
24. Загнітко А. Лінгвістика тексту: Теорія і практикум. Науково-навчальний посібник. Вид. 2-ге, доп. і перероб. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. 313 с.
25. Зверєв А. Селінджер: туга за непідробністю. *Вище крокви, теслярі*. Харків : Фоліо, 1999. С. 455–471.
26. Ісаєва М. Образ оповідача в епістолярному романі Uwe Timm «Am Beispiel meines Bruders». *Нова філологія*. 2010. № 41. С. 28–34.
27. Кагановська О. Текстові концепти художньої прози: когнітивна та комунікативна динаміка : (на матеріалі фр. романістики середини ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... д-ра філол. Наук. Київ. нац. лінгвіст. ун-т. Київ, 2003. 32 с.
28. Квіт С. Основи герменевтики: Навчальний посібник. Київ : Вид. Дім «КМ Академія», 2003. 192 с.
29. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини»). *Філологічні науки*. 2012. № 2. С. 46–50.
30. Коваль А., Конторчук Г. Композиційна роль образу автора у публіцистиці. Особливості мови і стилю засобів масової інформації. Київ : Вища школа, 2003. С. 36–50.
31. Конєва Т. «Безодня в яку ти летиш...» : матеріали до вивчення роману Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті». 11 кл. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2008. № 5. С. 47–48.
32. Копейцева Л. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. URL : [http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2\(1\)__25.pdf](http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2(1)__25.pdf)

33. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті. К. : Видав. центр КНЛУ, 2002. 267 с.
34. Косошовський А. Життя – це гра ?... (Дж. Д. Селінджер «Над прірвою у житті»). *Зарубіжна література*. 1999. № 37. С. 7.
35. Красуцька І. Крутий обрив дорослості (Дж. Д. Селінджер «Над прірвою у житті»). *Вікно в світ*. 1999. № 6. С. 163–167.
36. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навчальний посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. 416 с.
37. Лапко О. Категорія автора у світлі художньої комунікації і системного розуміння літературного твору. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна : зб. наук. пр.* 2004. Вип. 33 : Теорія літератури та порівняльне літературознавство, ч. 1. С. 129 – 136.
38. Літературний словник-довідник / За редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Терешка. Київ: Академія, 2006. 752 с.
39. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т./ Упор. Ковалів Ю. Т.2. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
40. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ Академія, 1997. 752 с.
41. Лотман Ю. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів, 2002. С. 581–597.
42. Лук'яненко В. Художній текст: Основи лінгвістичної теорії. Аналітичний мінімум : монографія. Київ : Основа, 2005. 560 с.
43. Микитів Г. Експлікація образу автора в сучасному медіатексті. URL : <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1936>
44. Нестерова Л. Молодий герой і Америка. За романом Джерома Д.Селінджера «Над прірвою у житті». *Зарубіжна література*. 2006. № 8. С. 17–35.

45. Новожилова Ю. Комунікативні стратегії автора і читача у художньому тексті. *Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Філологічні науки*. 2012. Вип. 7. С. 123–125.
46. Орлова О. Образ автора у дзеркальних проєкціях твору. *Філологічні науки*. 2020. № 32. С. 38–40.
47. Пасічник Л. Педагогічна герменевтика художньої літератури. *Науковий вісник. Серія «Філософія»*. Харків: ХНПУ, 2017. Вип.48 (частина II). С. 66–74.
48. Плющ М. Лінгвістичний аналіз тексту. *Українська мова : енциклопедія / редкол. : В. Русанівський (співголова), О. Тараненко (співголова), М. Зяблюк та ін. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. Бажана, 2000. С. 291–292.*
49. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник. Київ: Мистецтво, 2012. 318 с.
50. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник / Упоряд., вступ. ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної; Пер. А. Колодної. Київ : Мистецтво, 2005. 302 с.
51. Ременко О., Штейнбук Ф. Дж. Селінджер «Над прірвою в житті». *Всесвітня літ. в серед. навч. закл. України*. 2000. № 4. С. 56–59.
52. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті. *Studia methodologica*. 2014. Вип. 37. С. 204–211.
53. Саприкіна О. Тринадцятий апостол? *Всесвітня література*. 2000. № 4. С. 56–58.
54. Саприкіна О. Сучасна літературна герменевтика як мистецтво розуміння й інтерпретації художнього тексту. *Нова педагогічна думка*. 2014. № 3. С. 83–85.
55. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінолог. енцикл. Полтава : Довкілля-К., 2006. 716 с.

56. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті : повісті, оповідання. Київ : Молодь, 2005. 272 с.
57. Скобельська О. Виклик над безоднею: роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті». *Всесвітня література і культура*. 2004. № 9. С. 33–37.
58. Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: Матеріали семінару. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2002. 248 с.
59. Теорія літератури: Підручник / За ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
60. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
61. Ференц Н. Теорія літератури і основи естетики. Навч. пос. Київ : Знання, 2014. С. 97–116.
62. Фролова К. Аналіз художнього твору: навчальний посібник. Київ : Наукова думка, 2005. 174 с.
63. Фуко Мишель. Що таке автор? *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2006. С. 448–455.
64. Шестаков А. Над прірвою в житті : світ відзначив 90-річчя з дня народження Джерома Селінджера. *Україна Молода*. 2009. 9 січня. С. 18.
65. Margolin U. Narrator / Uri Margolin [in Handbook of Narratology]. Berlin New York : Walter De Gruyter, 2014. P. 646–667.
66. Bal M. Notes on Narrative Embedding // *Poetics Today*. 2001. Vol. 2. P. 41–59.
67. Fludernik M. Natural Narratology and Cognitive Parameters / Monika Fludernik. Stanford : CSLI Publications, 2003. P. 43–67.
68. Salinger, J.D. *The Catcher In The Rye*. Progress Publishers, 2004. URL : https://www.oasisacademysouthbank.org/uploaded/South_Bank/Curriculum/Student_Learning/Online_Library/KS4/The_Catcher_in_the_Rye_by_J.D._Salinger.pdf

**ALFRED NOBEL UNIVERSITY
EUROPEAN AND ORIENTAL LANGUAGES AND TRANSLATION
DEPARTMENT**

ANASTASIIA ROMANENKO

**THE IMAGE OF THE AUTHOR AND THE IMAGE OF THE NARRATOR
IN J.D.SALINGER NOVEL “THE CATCHER IN THE RYE”**

ABSTRACT OF MASTER’S THESIS

Scientific supervisor Full Professor A.A. Stepanova

Dnipro

2024

Fiction is classified as a synthetic art because it appeals to the memory of human senses as well as to intuition, the unreal, the transcendent; therefore, we can say that literature is one of the most universal forms of art. It causes stronger impressions and experiences than other types of it. The idea of fiction as a system and the need for a systematic approach to its study at different levels, which follows from such a definition, has its own tradition. The work and the reader, the processes of creation, reader perception and existence of literature are interconnected and form a certain system of relationships.

The emergence of numerous schools and trends, among which modern hermeneutics as a separate field of scientific knowledge took a special place, became a feature of the literary and theoretical discourse of the 20th century. The hermeneutic approach is one of the most relevant in the analysis and interpretation of the artistic text, because it focuses its attention on the reception and interpretation of works of art, the problem of the author and the author's consciousness, etc. From the time of its foundation to the present, hermeneutics has endured many reincarnations, transformations, and even criticism, but all this has only opened a new page in the history of its development. In our time, the defined doctrine is more than just a concrete theory or science, it is the principle of a philosophical approach to reality and a textual array.

The text as a unit of literary and artistic communication has turned into a special object of research. The problem of interpretation of literary texts is the subject of interest of many scientists who consider this field in the context of hermeneutics. The main scientific investigations of this doctrine belong to H. Gadamer, M. Heidegger, V. Dilthey, F. Schleiermacher, P. Ricker, K. Jaspers, and Y. Habermas. The works of O. Kaganovska, O. Lapko, and O. Shestakova are devoted to the theoretical aspects of the relationship between fiction texts and the category of the author in the process of artistic communication.

The foundations of artistic speech research in literary works were laid and deepened in the works of O. Potebny, L. Bulakhovskyi, L. Shcherba, H. Vynokur, as well as I. Bilodid, V. Vashchenko, I. Kovalik, S. Yermolenko, L. Matsko, M. Plyusch, A. Moysienko, M. Krupy, I. Kochan, T. Yeschenko, O. Halych, and others.

The problem of the author is one of the most urgent problems in modern literary studies. The importance of this problem is indisputable, since there is not a single element in the work that does not pass through the prism of the author's consciousness. Today, in considering the problem of the author and related questions about the author's position in the field of literary studies, a wide range of opinions is revealed, there are several meanings of the concept of "author" - it is both the writer himself (a real person, the creator of a work) and an abstract author (creative instance, whose intention – conscious or unconscious – is carried out in the whole work), and the image of the author localized in the artistic fabric of the work as the subject of the story. Scientists use different designations of the concept of "author": "author-creator" ("image of the author" (O. Halych, A. Zagnitko, N. Bonetska), "author-narrator" (I. Rodnyanska), "author's voice" (V. Kozhinov) and others.

Interesting to study the image of the author as a narrator in a work of art is the work of Jerome David Salinger and his work "Above the Chasm in the Rye", which is one of the most famous and popular authors in the recent history of American literature. The works of D. Salinger were studied by such researchers as S. Belov, G. Bondarenko, A. Borysenko, O. Yeremenko, T. Konyeva, A. Kosogovsky, A. Krasutska, L. Nesterova, O. Remenko, F. Shteinbuk, and others.

The relevance of the study lies in the fact that among modern researchers of the problems of artistic texts, as units of artistic communication between the author and the reader, there remain a number of undefined questions, which, in particular, concern the image of the author and the image of the narrator in D. Salinger's work "Over the Chasm in the Rye".

The purpose of the study is to study the peculiarities of the artistic representation of the image of the author and the image of the narrator in D. Salinger's novel "Over the Chasm in the Rye".

The object of research is the author's images and the narrator's images in the work of art.

The subject of the study is the peculiarities of the representation of the image of the author and the image of the narrator in D. Salinger's novel "Over the Chasm in the Rye".

The scientific novelty of the research is determined by a complex approach to the analysis of the specifics of the textual organization of the novel, by the very choice of the object of analysis and the fact that the author's image and the narrator's image were first characterized in D. Salinger's work "Above the Chasm in the Rye".

The theoretical significance of the work lies in the fact that it reveals the regularities of the functioning of the image of the author and the narrator in artistic texts and contributes to a deeper understanding of the peculiarities of their interaction in D. Salinger's novel "Above the Chasm in the Rye".

The practical value of the work lies in the fact that the research results can be used in lectures and seminars on text linguistics, English stylistics, narratology of linguistics in philological higher education institutions.

During the writing of the work, such research methods were used as descriptive-analytical, observation-oriented, analysis and generalization of information about the image of the author and the forms of his presence in the literary work; the textological method, which involves studying the forms of interaction between the author and the hero-narrator in the novel; method of stylistic analysis, which helps to select the means of artistic representation of the image of the narrator in the novel.

It was a very important point to characterize JD Salinger's work in modern literary reception. In the period after the Second World War, a new stage of the

development of US literature begins, for which the 1950s are a period of distraction and confusion, and the 1960s are marked by the awakening of America's democratic forces. In the second half of the 20th century in the literature of the United States, attention to complex philosophical questions has increased, in particular, regarding the attitude of the individual to the world, nature and civilization, technology and culture, progress and morality, etc. In artistic texts, this was manifested in the tendency of characters, narrators and lyrical heroes to mental reflection, introspection and the desire to consider certain abstract ideas.

In the novel "Over the Chasm in the Rye" on behalf of a sixteen-year-old boy named Holden, it is frankly told about his heightened perception of American reality and rejection of the general canons and morals of modern society. The work was extremely popular both among young people and among the adult population, significantly influencing the world culture of the second half of the 20th century.

The place of the novel "Over the Chasm in the Rye" in the context of the McCarthy era is also covered. McCarthyism, as a period of domestic politics in the United States of America from 1950 to 1954, is associated with the activities of Senator Joseph McCarthy. The main purpose of McCarthyism, which arose in the atmosphere of the Cold War, was to oppose communist infiltration and espionage in favor of the USSR, especially among representatives of the power structures and intellectual elite, and to persecute persons with left-center views.

The ideological content of the novel "Above the Chasm in the Rye" is presented in the demand for "love for all". After all, D. Salinger undoubtedly sees the "salvation of man" in the settlement of issues of the spirit, ethics and morality, in the pursuit of the improvement of human nature.

The philosophical basis of D. Salinger's works is determined. The writing style of JD Salinger is the result of his interest in Zen Buddhism, hence the vagueness, lack of unambiguous interpretations, perception of the reader as a co-creator. In search of a standard of love, goodness and beauty, he often turned to the ideals of ancient and

medieval Indian philosophical literature, as well as to the ideas of the Indian Renaissance with his attempts to formulate the concept of an ideal person.

The philosophical basis of D. Salinger's novel "On the Precipice of Rye" is such a philosophical movement as existentialism. The humanism of existentialists is manifested in the protection of the freedom and independence of the human personality of the main character, which exists in the era of mass culture and dehumanization. The novel becomes an expression of protest against the general society that levels and destroys individual human identity.

It can be noted that there is the presence of the image of the author and the form in the literary work. The image of the author represents the inner personality of the author of the work. While reading the work, the reader perceives this image as the image of the interlocutor. The reader cannot see or hear the author, but the artistic images that reach him are separated from him. However, the reader intuitively feels his presence, perceiving his inner voice.

The author's presence in the text depends on the genre of the work and general trends and manifests itself in the following forms. In lyrics, the author expresses himself most directly, especially through the lyrical subject/hero expressing his experiences. In the drama, the author mostly remains in the shadow of his characters. However, its presence manifests itself in various aspects, such as the title of the work, the epigraph (if any), the list of characters, various stage directions, messages, as well as the system of trailers and other stage directions. In the epic, the author acts as a third-person narrator, using an impersonal, anonymous narrative style that creates the effect of complete objectivity.

Having analyzed the types and function of the narrator, we can come to the conclusion that the Types of the narrator in the literary text are outlined in the study: the authorial author-narrator in the form of "he", the personal author-narrator in the form of "I", or in the form of the protagonist of the work, but what speaks from named

"I" and the personified author-narrator, the so-called "marked (by any name) narrator". Within these types of author-narrators there are various transitional forms.

The narrator performs the function of contrasting two versions of the coverage of events: the depiction of events from the third person (narrator) and from the first person (narrator); the author's expression of his position through the "hidden author" (narrator) and the "narrating character"; characteristics of types of "narrative situations" (conditions in which different subjects narrate). From this follows the process of interaction between the author and the hero-narrator in the novel.

The nature of the narrator's interaction with the reader is a dialogized narrative monologue. Dialogicity in a direct address to the listener, whom the narrator thinks of as actively reacting, but dialogicity is only staged, it does not go beyond the limits of his consciousness. Retrospections, expressed in the narrator's memories, acquire special significance, they, no less than the events taking place in reality, will deepen and clarify his psychological and emotional portrait. The linguistic picture of the world deepens and clarifies the psychological portrait of the actor, makes it brighter and more attractive.