

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
Науково-дослідний інститут «Драматургія»
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури



SEMPER TIRO

Студентський науково-літературний часопис

№6

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
Науково-дослідний інститут «Драматургія»
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури

SEMPER TIRO

Студентський науково-літературний часопис

№6

Житомир
2017

УДК 82.09:821

Рекомендовано до друку Вченою радою Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 10 від 30 травня 2017 року)

Засновник: ННІ іноземної філології ЖДУ ім. І. Франка,
кафедра германської філології та зарубіжної літератури
Науково-дослідний інститут "Драматургія"

Головний редактор: к.ф.н., ст. викл. Закалюжний Л. В.

Редакційна колегія:

д.ф.н., проф. Чирков О. С.

к.ф.н., доц. Ліпісівіцький М. Л.

к.ф.н., доц. Васильєв Є. М.

Semper tiro: Студентський науково-літературний часопис : № 6 / Ред. колегія: Закалюжний Л. В., Чирков О. С., Ліпісівіцький М. Л. та ін. – Житомир, 2017. – 44 с. (укр., нім. мовами).

На обкладинці – робота англійського художника Пола Рамсі.

© Житомирський державний
університет імені Івана Франка, 2017

ЗМІСТ

Вступне слово	4
Romeo Rita. Kulturkritik zwischen "glänzenden Zeiten" und der Utopie eines christlichen "Goldenen Zeitalters": Novalis' Rede <i>Europa</i>	5
Власенко Карина. Митець і світ: теза-антитеза чи синтез (на матеріалі новел Томаса Манна)	16
Дублянська Анастасія. "Правосуддя" як базовий концепт роману Фрідріха Дюрренматта	20
Ліпісівіцька Аліна. Соматичний код культури в романі Герти Мюллер "Гойдалка дихання"	23
Лугова Катерина. Дискурс людини та цивілізації у романі Макса Фріша "Homo Faber"	26
Поляковська Анна. Жанровий синкретизм драми Бертольта Брехта "Матінка Кураж та її діти"	29
Прокопчук Яна. Лексичні засоби створення мовного портрета головного героя роману Б.Шлінка "Убивство Зельба" Гергарда Зельба	33
Увіна Надія. "Старим тут не місце" Кормака Маккарті як "реквієм" жанру "вестерн"	36
Шевчук Анна. "Тригрошова опера" Бертольта Брехта: історія написання, тематика, проблематика	41
Щипанська Марія. Синтаксичний аспект мовленнєвого портрету Г. Зельба у романі Б. Шлінка "Правосуддя Зельба"	46

Вступне слово

Шостий номер студентського науково-літературного часопису "Semper Tiro", як і попередній, поряд із науковими розвідками студентів ННІ іноземної філології містить статтю аугсбурзької студентки Ріти Ромео. Науковим консультантом молодой дослідниці є керівник Брехтівського науково-дослідного центру м. Аугсбург, почесний професор Житомирського державного університету імені Івана Франка, проф. Юрген Гілесгайм, котрий бере активну участь у співпраці між цією відомою науковою установою та "Брехт-Центром" Науково-дослідного інституту "Драматургія" Житомирського державного університету імені Івана Франка. Завдяки особистій активній позиції проф. Юргена Гілесгайма і професора Олександра Семеновича Чиркова за останні роки вдалося реалізувати численні спільні наукові та мистецькі проекти, які займають особливе місце в сучасному брехтознавстві.

Регулярна участь проф. Ю. Гілесгайма та д-р Кароліни Шпренгер у наукових конференціях "Брехтівські читання" в ННІ іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка, їхні публікації у Науковому віснику Житомирського державного університету імені Івана Франка, в "Брехтівському часописі" НДІ "Драматургія", сприяння в публікації статей інших провідних німецьких брехтознавців, – усе це заклало підвалини для подальшої плідної наукової співпраці, яка набуватиме різноманітних актуальних форм вираження, як, наприклад, спільна виставка про життя та творчість Бертольта Брехта в Житомирі й видання відповідного каталогу. Навіть дидактичний напрямок співпраці став успішним завдяки передусім лекціям і семінарам проф. Юргена Гілесгайма та д-ра Кароліни Шпренгер для житомирських студентів. Особливо варто відзначити у зв'язку з цим підручник д-ра К. Шпренгер, присвячений маловідомій ранній творчості Бертольта Брехта.

Дещо іншим аспектом співпраці, який набуває нині нових рис в межах часопису "Semper Tiro", є зв'язок брехтознавства зі студентською й учнівською науковою роботою в Житомирі та в Аугсбурзі. Часопис, у якому певний час публікувалися роботи учасників Всеукраїнського Брехтівського конкурсу, заснованого проф. О. С. Чирковим, відкриває можливості для комунікації між науковцями-початківцями в Німеччині та в Україні. Таким чином, "Semper tiro" створює можливості для апробації літературознавчого таланту дослідника, навчає реалізовувати власні науково-дослідницькі проекти у вигляді статей.

Kulturkritik zwischen “glänzenden Zeiten” und der Utopie eines christlichen “Goldenen Zeitalters”: Novalis’ Rede *Europa*

1. Novalis’ Rede *Europa* im Horizont der Geistesgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts.

In der Zeit zwischen Französischer Revolution und Restauration, nach der Aufklärung bis in die Romantik, kam es in Europas Geistes- und Kulturgeschichte vielfach zu Sichtweisen und Entwürfen, deren Fortschrittsoptimismus gebrochen war. “Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit” – diese Losung der Französischen Revolution, häufig verstanden als Transformation der Philosophie der Aufklärung in die konkrete politische Praxis, wurde zusehends infrage gestellt; nicht zuletzt, weil auch die Französische Revolution in weiten Teilen in Barbarei umschlug, bald schon die Guillotine zurechtstutzen musste, was sich der sich stets radikalisierenden Doktrin widersetzte, über sie hinauswuchs. Schließlich “fraß die Revolution ihre eigenen Kinder”. Der Begriff “Würde des Menschen”, losgelöst von der christlichen Religion und rein anthropologisch definiert,¹ erlangte in verschiedenen Gesellschaftsmodellen zunehmend eine Eigendynamik, die schon im Umfeld der Französischen Revolution ins Inhumane zu entgleisen drohte.

Demzufolge kam es zu “Gegenreaktionen”, nicht zuletzt in der Philosophie und Kunst. Georg Büchner, zunächst, wie seine Flugblätter “Hessischer Landbote” nahe legen, getrieben von revolutionärer Dynamik“, gestaltet in seinen Werken zunehmend einen Fatalismus, dem die Erkenntnis zugrunde liegt, dass der Mensch lediglich der Illusion verfallen ist, Geschichte, wie im Falle der Französischen Revolution, im Sinne selbstdefinierter Humanität gestalten zu können. Tatsächlich ist er, wie es im berühmten “Fatalismus-Brief“ vom 10. März 1834 heißt, “nur Schaum auf der Welle“,² Opfer des “ehernen Gesetzes“ der Geschichte, das bestenfalls zu erkennen, aber nicht zu ändern sei.³ Auf der Basis dieser Einsicht lässt Büchner in seinem bekanntesten Werk *Dantons Tod* (1835) den negativen Titelhelden freiwillig in den Tod gehen. Zeitnah erschien Arthur Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Der Philosoph gelangt bezüglich der Frage der Selbstbestimmung des Menschen, in Abgrenzung zu Kant und Hegel, zu einem tiefen Pessimismus.

Auch in der Romantik stellte man immer wieder und in verschiedener Weise den Fortschrittsglauben infrage: Als zwei Beispiele seien Friedrich Rückerts Gedicht *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (1821) und der berühmte Gedicht- bzw. Liederzyklus von Wilhelm Müller und Franz Schubert *Die Winterreise* (1828) genannt. Rückert thematisiert in seinem Gedicht eine Weltflucht in sich selbst, eine Flucht in die Ruhe des eigenen Ego, Müllers und Schuberts

¹ Vgl. hierzu Vietta, S. 392.

² Büchner, S. 256.

³ Vgl. ebd.

Wanderer hingegen begibt sich, entfremdet von sich und der Gesellschaft, auf die Reise in eine kalte Welt, an deren Ende der Tod die größte Hoffnung darstellt.⁴

Die Romantik ist allerdings auch symptomatisch für eine Besinnung bzw. Neubesinnung auf die christliche Religion und deren "Verortung" in der veränderten, immer komplexer gewordenen politischen Situation des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. So legte der katholische Publizist Joseph Görres, neben einer Reihe politischer Pamphlete und Essays, eine umfangreiche "Christliche Mystik" vor, die 1836-1842 erschien. Besonders aber für die Frühromantik ist die Hinwendung zur Religion symptomatisch.⁵ Ein markantes Beispiel ist die berühmte Rede *Europa* von Novalis, die 1799 entstand, jedoch erst 1826 komplett veröffentlicht wurde. Als bis weit in das 20. Jahrhundert in unterschiedlichster Weise rezipierter Entwurf oder Utopie eines geeinigten Europa soll diese Rede im Folgenden vorgestellt werden.

2. Rede, Dichtung oder sogar Predigt? Abgeschlossenes Ganzes oder Fragment?

Obwohl Novalis *Europa*, Oktober/November 1799 entstanden, selbst als Rede gehalten hat, handelt es sich, die Gattung betreffend, um eine Mischform. Sie weist, neben ihrem großen literarisch wirkenden Bilderreichtum, zahlreiche rhetorische Kunstgriffe auf,⁶ um den Zuhörer zu überzeugen. Auch inhaltlich handelt es sich um ein Miteinander von Politik, Poesie und Religion, wobei die Forschung hier verschiedene Schwerpunkte setzt.⁷

Bedeutungsvoller allerdings ist die Frage, ob es sich bei Novalis Rede *Europa* um ein Fragment oder um ein gerundetes, abgeschlossenes Ganzes handelt. Sie ist in der Forschung bis heute nicht eindeutig geklärt. In der ersten Druckfassung von 1826 wurde der Titel, der dort *Die Christenheit oder Europa* heißt, mit dem Zusatz "Ein Fragment", der nicht von Novalis stammt,⁸ versehen. Diese Fragestellung zielt jedoch nicht auf rein Formales. Es geht nicht darum, ob der Autor, aus welchen Gründen auch immer, nicht "fertig" geworden ist wie im Falle manches anderen Werkes der Literatur- oder Musikgeschichte. Das Fragmentarische wurde in der Frühromantik, speziell bei Novalis, zu einer eigenen Gattung, das Nicht-Fertige ist etwas bewusst, kalkuliert Unvollendetes. Durch diese "Fragment-Ästhetik", wie Herbert Uerlings diese Schaffensweise bezeichnet,⁹ drückt sich eine spezifische Weltsicht aus, die auch für das Verständnis der Rede *Europa* und den Kultur- und Wissenschaftsbegriff, der ihr zugrunde liegt, von Bedeutung ist.

In der Frühromantik war es ein Ziel von Philosophie, aber auch Dichtung, das universale Verhältnis zwischen Subjekt und Welt darzustellen, den Menschen in seinen Beziehungen zu dieser Welt und Gott zu ergründen. "Progressive Universalpoesie"¹⁰ nennt Friedrich Schlegel, der Novalis nahe stand und zu ihm auch im Entstehungsjahr von *Europa* engen Kontakt mit ihm hatte,¹¹ dies in seinem 116. *Athenäums-Fragment*. Nicht nur der Einzelne solle in seiner

⁴ Vgl. zu diesen Zusammenhängen: Hillesheim, S. 17-24.

⁵ Vgl. hierzu: Behler, S. 265-270.

⁶ Vgl. Mahoney, S. 109.

⁷ Vgl. ebd., S. 110f.

⁸ Vgl. hierzu: Pikulik, S. 202. Aus diesem Grund wird in vorliegender Arbeit Novalis' Titel *Europa* verwendet.

⁹ Vgl. Uerlings, S. 215-227.

¹⁰ Vgl. Mahoney, S. 111.

¹¹ Vgl. Tieck, S. 26.

Individualität erfasst werden, vielmehr solle Dichtung "Spiegelbild" der gesamten umgebenden Welt sein.¹² Schlegel ging allerdings davon aus, dass diese absolute Harmonie des Ganzen zwar in Leben und Denken des Menschen anzustreben sei, jedoch niemals erreicht werden könne. Es bleibe also letztlich bei einem Nahekommen des Idealzustands, nach dem jedoch, trotz der resignativen Einsicht des Unerreichbaren, ständig zu suchen und zu streben sei.

"Romantische Poesie bedeutet demnach unendliche Progression hin zum Ideal einer vollkommenen Ganzheit, welche sich als solche jedoch dem poetischen Zugriff entzieht. Das abstrakte Ganze ist im konkreten dichterischen Werk immer nur annäherungsweise erfassbar".¹³

Zu dieser Konzeption gehört, dass der Ironie ein neuer Stellenwert zukommt. Zeichnet sich die Literatur der Aufklärung weitestgehend durch eine "Homologie von Realität und Poesie"¹⁴ aus, so galt es nun, dem Leser durch ironische Brechung "das Vertrauen auf die Gültigkeit des Erzählten" zu nehmen,¹⁵ um ihn so zu fordern. Dies gilt nicht nur für das literarische Werk, sondern auch für Entwürfe bzw. Utopien von Staats- bzw. Gesellschaftsmodellen, wie bei Novalis' Rede *Europa*. Das grundsätzlich Unerreichbare des Vollkommenen, des Ideals verleiht dem intellektuellen und künstlerischen Schaffensprozess etwas Offenes, eine eigene Dynamik.¹⁶ Der Rezipient ist in spezieller Weise in der Pflicht, seine "Einbildungskraft wird aufgewertet"¹⁷ und damit auch eingefordert. Im Gegensatz dazu kann das prinzipiell Abgeschlossene, Fertige lediglich konsumiert werden. Novalis wendet sich damit gegen die Ästhetik der Klassik, die grundsätzlich von einem "geschlossenen Kunstwerk" ausgeht.¹⁸

3. Drei Perioden europäischen Christentums

Novalis beschreibt in der christlichen Tradition Europas drei Zeitalter, ein ideales des frühen Mittelalters, die Zeit einer fundamentalen Krise, aus der heraus er selbst seine Konzeption entwickelt, und ein "Goldenes Zeitalter" der Zukunft, dessen Anfänge er in seiner Zeit der Frühromantik bereits zu erkennen glaubt. Er entspricht damit allerdings nicht dem simplen, reinen "Grundmodell einer romantisch-konservativen Geschichtsphilosophie,"¹⁹ einem zyklischen Verständnis von Geschichte, das genährt ist von der Hoffnung, Vergangenes wiederauferstehen zu lassen, sondern betrachtet Geschichte als Ergebnis von Wechselwirkungen.

"Überdies haben wir ja mit Zeiten und Perioden zu tun – und ist diesen eine Oszillation, ein Wechsel entgegengesetzter Bewegungen nicht wesentlich? Und ist diesen eine beschränkte Dauer nicht eigentümlich, ein Wachstum und ein Abnehmen nicht ihre Natur? Aber auch eine Auferstehung, eine Verjüngung in neuer, tüchtiger Gestalt nicht auch von ihnen mit Gewißheit zu

¹² Vgl. hierzu: Müller, S. 247.

¹³ Ebd., S. 244.

¹⁴ Meier, S. 12.

¹⁵ Ebd., S. 14.

¹⁶ Vgl. Uerlings, S. 225.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 218.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 226f.

¹⁹ Kurzke, S. 61.

erwarten? Fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte.“²⁰

Es handelt sich also um eine Mischform zweier Geschichtsmodelle, eines zyklischen und eines linearen: Auf der einen Seite geht es um eine Rückbesinnung auf „bessere Zeiten“. Auf der anderen aber soll bei deren Wiedererstehung alles das in sie eingehen, was die Geschichte an Positivem hervorgebracht hat. Das entspricht einem Gedanken der Aufklärung, der Philosophie Kants, und, in dessen Nachfolge, der Hegels²¹, die davon ausgingen, dass sich die Geschichte fortwährend zum Guten, Besseren und Humanen entwickle und so das „goldene Zeitalter“ erstehen könne.²²

3.1. Novalis' Mittelalter oder Die „schönen wesentlichen Züge der echt katholischen oder echt christlichen Zeiten“.²³

Novalis macht keine Umschweife. Er beginnt direkt, unvermittelt, mit einer Deutlichkeit, die den Leser oder Zuhörer zur Zeit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Erstaunen versetzt, wenn nicht provoziert haben dürfte:

„Es waren, schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo *eine* Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; *ein* großes, gemeinschaftliches Interesse verband die entlegendsten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs.

Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte *ein* Oberhaupt die großen politischen Kräfte.“²⁴

Die Text hervorhebungen machen deutlich: Selbst wenn sich Novalis vielfach religiöser Bildsprache bedient, die nicht immer wörtlich zu nehmen, deckungsgleich auf die Realität zu übertragen ist, so ist doch eines in seinem Text durchweg unmissverständlich: Novalis begreift das Christentum als eine Einheit. Eine solche war es in jenen „glänzenden Zeiten“ und ein solches muss es in Zukunft, so seine Vision, wieder werden. Es handelt sich bei dieser also um eine „Resakralisierung“,²⁵ die auf jenem Einheitsgedanken basiert, von ihm nicht zu trennen ist.

Doch damit finden auch die Provokationen manches – möglicherweise protestantischen – Lesers ihre Fortsetzung. Novalis, der Protestant, meint das Papsttum, wenn er einem „*einem* Oberhaupt“ spricht und die einigende Kraft des Papstes auch in politischer Hinsicht hervorhebt.

„An seinem Hofe versammelten sich alle klugen und ehrwürdigen Menschen aus Europa. Alle Schätze flossen dahin, das zerstörte Jerusalem hatte sich gerächt, und Rom selbst war Jerusalem, die heilige Residenz der göttlichen Regierung auf Erden geworden. Fürsten legten ihre Streitigkeiten dem Vater der Christenheit vor, willig ihre Kronen und ihre Herrlichkeit zu Füßen“.²⁶

Weitere vermeintliche Zumutungen lässt Novalis folgen: So lobpreist er genuin Katholisches wie die Heiligen- und Reliquienverehrung, die Gottesmutter Maria und die

²⁰ Novalis, S. 5.

²¹ Vgl. Mahoney, S. 109.

²² Vgl. Uerlings, S. 579.

²³ Novalis, S. 4.

²⁴ Ebd., S. 1.

²⁵ Vietta, S. 406.

²⁶ Novalis, S. 3.

Wallfahrten im Tone großer Selbstverständlichkeit.²⁷ Auch seine Idealisierung des Papsttums ist durchdrungen vom Einheitsgedanken: Im von ihm in weiten Teilen fiktiv, zumindest chronologisch nicht genau fixierbar²⁸ gezeichnetem Mittelalter, dessen zeitliche Ausdehnung vom 11. bis zum 17. Jahrhundert, von der Einführung des Priesterzölibats bis zur Verurteilung Galileo Galileis reicht,²⁹ herrscht eine christliche Einheit unter der Führung des Papstes, aus der auch ein gesellschaftlicher Idealzustand resultiert:

“Jedes Glied dieser Gesellschaft wurde allenthalben geehrt.“³⁰

Aus dieser umfassenden Harmonie im christlichen Glauben und deren Institutionen entstand, neben dem sozialen Frieden, auch Höheres in allen anderen Bereichen:

“Wie wohltätig, wie angemessen der inneren Natur des Menschen diese Regierung, diese Einrichtung war, zeigte das gewaltige Emporstreben aller anderen menschlichen Kräfte, die harmonische Entwicklung aller Anlagen, die ungeheure Höhe, die einzelne Menschen in allen Fächern der Wissenschaften des Lebens und der Künste erreichten“.³¹

Hier wird deutlich, dass Novalis' Ausführungen tatsächlich ein komplexeres Geschichtsbild, das aus Zyklischem und Linearem besteht, zugrunde liegt: Dem Fortschritt in Wissenschaft und Kunst steht er keineswegs grundsätzlich ablehnend gegenüber; diesen gab es auch in den von ihm gefeierten “glänzenden Zeiten“, die geradezu einen Gipfelpunkt markierten, im Übrigen auch im nationalen und internationalen Handelsverkehr, der, von diesem Europa als “religiösen und kulturellem Einheitsraum“³² ausgehend, prosperierte. Diese Errungenschaften und Leistungen aber, auch wenn sie von Individuen, von Einzelnen erbracht wurden, waren alle eingebettet in die Tradition eines geeinten Christentums, ausgehend von diesem und wieder auf dieses rekurrierend. Es ist also dieses Christentum, das auch die Basis aller höheren Kultur ist. Auch drang diese “elaborierte Christlichkeit“ zunehmend bis zum Volk vor.³³ Novalis schafft hier die Basis seiner Kulturkritik, die dann folgen wird.

Dieser “mittelalterliche Fortschritt“, im Verständnis vieler Zeitgenossen Novalis' ein Anachronismus, da das Mittelalter häufig als barbarische, “voraufklärerische“ Zeit galt, ist also stets angebunden an seinen Ursprung, die Einheit der Kirche, von der er sich nicht löst. Mahoney betrachtet dies als eine Romantisierung der Religion,³⁴ und die von Novalis gefeierte mittelalterliche Priesterschaft spiegele frühromantische Ideale, der Autor deute also somit auf sich selbst und seine Zeit.³⁵ Dennoch: Die Blüten mittelalterlicher Wissenschaft und Kultur sind, keineswegs nur in der Sichtweise Novalis', auf die “einheitsstiftende Kraft des Christentums“ zurückzuführen, die Europa erst konstituierte.³⁶

²⁷ Vgl. Kurzke, S. 60.

²⁸ Vgl. Mahoney, S. 111.

²⁹ Vgl. Kurzke, S. 61f.

³⁰ Novalis, S. 1.

³¹ Ebd., S. 3f.

³² Vgl. Angenendt, S. 482.

³³ Vgl. ebd., S. 485.

³⁴ Vgl. Mahoney, S. 105-107

³⁵ Vgl. Stockinger, S. 387.

³⁶ Angenendt, S. 482.

3.2. Novalis' "Zwischenzeit" und der Aeonenwechsel: Die Kulturkritik eines Frühromantikers.

Novalis eigener Blickwinkel ist interimistisch; er gestattet eine Schau sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Als Frühromantiker sieht er sich in einer Periode, von der aus er die hinter ihm liegende Hohe Zeit des Christentums deutet, das jedoch nun, in seiner Gegenwart oder zumindest bis kurz davor, im Niedergang begriffen war und mit ihm die hohe Kultur des Mittelalters, die er beschrieb. Dann antizipiert er das "goldene Zeitalter" der Zukunft, dessen erste Anzeichen er schon wahrnimmt.

Zuerst jedoch nennt er die Gründe, für den Niedergang, die Zersplitterung des Christentums, die im Wesentlichen in diesem selbst lägen. Aus ihm selbst heraus nämlich entwickelte sich eine Lethargie, ein Bewusstsein der Selbstverständlichkeit, das dazu führte, im Erreichten zu verharren, dieses nurmehr zu verwalten, aber nicht mehr über es hinausgehen zu wollen. Der Wille und die Dynamik, dem nie vollkommen zu erreichenden Ideal immer näher kommen zu wollen, ging verloren und damit die einstmals erreichte kulturelle Höhe. Novalis fokussiert dies anhand der Priesterschaft:

"Unendliche Trägheit lag schwer auf der sicher gewordenen Zunft der Geistlichkeit. Sie war stehengeblieben im Gefühl ihres Ansehens und ihrer Bequemlichkeit, während die Laien ihr unter den Händen Erfahrung und Gelehrsamkeit entwandt und mächtige Schritte auf dem Wege der Bildung vorausgetan hatten. In der Vergessenheit ihres eigentlichen Amts, die ersten unter den Menschen an Geist, Einsicht und Bildung zu sein, waren ihnen die niedrigen Begierden zu Kopf gewachsen".³⁷

Novalis glaubt, diese "niederen Begierden" nicht zuletzt auch in der Hinwendung zum Weltlichen, in der Vergeschäftlichung der Gesellschaft zu erkennen, die "ein merkwürdiges Zeichen der Schädlichkeit der Kultur für den Sinn des Unsichtbaren wenigstens einer temporellen Schädlichkeit der Kultur"³⁸ mit sich gebracht habe. Den Beginn des kulturellen Niedergangs also sieht Novalis darin, dass die Kirche, personifiziert durch die Geistlichkeit, ihren Primat in den Bereichen der Kultur und Bildung aus der Hand gegeben habe, durch Bequemlichkeit und Hinwendung zum Mammon. Diese Nachlässigkeit und Schwäche habe zur "inneren großen Spaltung"³⁹ des europäischen Christentums geführt und den zersetzenden Rationalismus und Materialismus, wie er in der Aufklärung, die Novalis keineswegs gänzlich ablehnt, einen Gipfelpunkt erreichte, erst möglich gemacht. Die Zersplitterung der Christenheit geht also einher mit der Preisgabe seiner Hoheit in Wissenschaft und Kultur. Sie verweltlichten zusehends, gewannen schließlich eine Eigendynamik, die sich gegen sie selbst, ihren göttlichen Ursprung wandte.

Zunächst jedoch folgte nach dieser innerkirchlichen Lethargie die Reformation, für die Novalis in ihren Anfängen, als Reaktion auf die institutionelle Erstarrung des Christentums und "vorübergehendes Feuer des Himmels",⁴⁰ Verständnis hat. Doch fehle der Reformation die konsequent metaphysische Ausrichtung; Novalis konstatiert eine "Vertrocknung des heiligen

³⁷ Novalis, S. 5.

³⁸ Ebd., S. 4.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 8.

Sinns“.⁴¹ Im Protestantismus sei es nicht anders als anderswo in nachmittelalterlicher Zeit: „Das Weltliche hat die Oberhand gewonnen, der Kunstsinn leidet sympathisch mit“.⁴² Auch hier verdeutlicht sich die transzendente Ausrichtung des Kunst- bzw. Kulturbegriffs Novalis: Er ist unmissverständlich gebunden an Gott, an das Christentum; jegliche Distanzierung oder gar Ablösung von ihm geht unweigerlich einher auch mit einem kulturellen Niedergang. Der Protestantismus löste die Verhärtung der Kirche nicht auf, sondern führte in allen kirchlichen und gesellschaftlichen Bereichen zu einer fortwährenden Anarchie, zur weiteren Zersplitterung auch der Kultur, aus der heraus sich dann die Aufklärung entwickelte.⁴³

Denn auch Novalis' Kulturbegriff leitet sich her von seinem Einheitsgedanken, der seiner Rede zugrunde liegt: Wissenschaften, Kultur, Kunst sind integrative Bestandteile eines geeinten Christentums. Die Aufklärung nun führte eine Zersplitterung herbei, indem sie die „Philosophie als moderne Denkungsart“⁴⁴ in eine Antinomie zum Glauben brachte.⁴⁵ Dies ist ein Gegensatz, der dem Wesen der Kultur widerspreche und, innerhalb jener „modernen Denkungsart“, die immer mehr zum „Religionshass“⁴⁶ wurde, um sich greife, auch auf Bereiche wie „Sittlichkeit und Kunstliebe“,⁴⁷ mit anderen Worten: zu deren Unterminierung und Degenerierung führe. Die „zweite Reformation“,⁴⁸ die daraus resultiere – Novalis meint damit die Französische Revolution⁴⁹ – birgt jedoch die Möglichkeit eines Neuanfangs: Wieder, wie nach der Reformation, herrsche Anarchie, nun jedoch eine „wahrhafte“, und diese „ist das Zeugungselement der Religion. Aus der Vernichtung alles Positiven hebt sie ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin hervor.“⁵⁰

Die Zerstörung des Alten, der Werte und Kulturen, schafft die Möglichkeit zum Neuaufbau. Die Revolution und „ihre destruktiven Züge erscheinen ihm gerade als Zeichen der Regeneration.“⁵¹ Damit ist Novalis in seiner Gegenwart angekommen, in der Zeit, in der er die Rede *Europa* verfasste, ca. ein Jahrzehnt nach Beginn der Französischen Revolution.

3.3. Das „Goldene Zeitalter“ einer „neuen Menschheit“⁵² auf frühromantischer Basis.

Aeonen wechseln in Novalis' Vorstellung nicht abrupt, sondern sukzessive, Endzeiten und Neuanfänge gehen ineinander über, „überlappen“ sich.⁵³ Wie das Mittelalter durch sich langsam einschleichende Lethargie und Lähmung seinen Niedergang fand, so kündigt sich das „Goldene Zeitalter“ in Novalis' Jetzt an. Es handelt sich also um eine Vision, eine Utopie, deren Verwirklichung, so stellt er anheim, bereits begonnen hat und benennbar ist.

„Daß die Zeit der Auferstehung gekommen ist, und gerade die Begebenheiten, die gegen ihre Belebung gerichtet zu sein schienen und ihren Untergang zu vollenden drohten, die

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Kurzke, S. 62.

⁴⁴ Vgl. Novalis, S. 11.

⁴⁵ Vgl. Pikulik, S. 206.

⁴⁶ Novalis, S. 11.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 12.

⁴⁹ Vgl. Pikulik, S. 207.

⁵⁰ Novalis., S. 13.

⁵¹ Pikulik, S. 206.

⁵² Vgl. Novalis, S. 15.

⁵³ Vgl. hierzu: Uerlings, S. 572.

günstigsten Zeichen ihrer Regeneration geworden sind, dies kann einem historisch denkenden Gemüte gar nicht zweifelhaft bleiben.“⁵⁴

Im Folgenden wird Novalis konkreter, und neben der “wahren Anarchie“ als Nährboden für die Wiederkehr des geeinten europäischen Christentums stellt er Kunst und Wissenschaften, die er jetzt schon in neuer Blüte sieht,⁵⁵ in den Vordergrund:

“In Wissenschaften und Künsten wird man eine gewaltige Gärung gewahr. Unendlich viel Geist wird entwickelt. Aus neuen, frischen Fundgruben wird gefördert. Nie waren die Wissenschaften in besseren Händen und erregten wenigstens größere Erwartungen [...] Alles wird bearbeitet, die Schriftsteller werden eigentümlicher und gewaltiger, jedes alte Denkmal der Geschichte, jede Kunst, jede Wissenschaft findet Freunde und wird mit neuer Liebe umarmt und fruchtbar gemacht.“⁵⁶

Alles ist in Bewegung und strebt zum Guten und Höheren. So kritisch sich Novalis zuvor auch gegen den aufklärerischen Geist, gegen ungezügelter, zersetzenden Rationalismus, gegen jene “moderne Denkungsart“ auch gewandt haben mag: Seine Vorstellung eines christlichen Europa setzt nicht auf Abgrenzung, sondern auf Harmonie; den Begriff bzw. seine Idee des “Einen“ bzw. “Einheitlichen“ verfolgt er konsequent. So fordert er alle modernen Repräsentanten von Kunst, Wissenschaft und Philosophie, alle “Philanthropen und Enzyklopädisten“, ⁵⁷ auf, sich einzubringen beim Bau eines neuen Europa. Damit begibt sich Novalis in strikten Gegensatz zu William Wordsworths 1798, also sehr zeitnah zur Rede *Europa* entstandenem Gedicht *The Tables Turned*. In poetischer Zuspitzung konstruiert Wordsworth eine Antinomie von Natur und Wissenschaft bzw. Kunst, letztere fokussiert im Motiv des “Buchs“, das für Gelehrsamkeit aller Art steht. Geschlossen werden sollte dieses nun endgültig, um sich uneingeschränkt der Natur als der wahrhaften Lehrerin des Menschen⁵⁸ und dem “Medium des Transzendenten“⁵⁹ zuzuwenden. Novalis hingegen integriert, er fordert dazu auf, dass der “Palmenzweig“, den nur eine “geistliche Macht“⁶⁰ reichen könne, von allen angenommen werde und so zu einer neuen Einheit führe.

Dies ist eine der wichtigsten Maximen seines Kulturbegriffs: gegen Vereinzelung, Verselbstständigung, Zersplitterung wendet sich Novalis. Seine Einladung an jene “Philanthropen und Enzyklopädisten“, wie er sie durchaus ein wenig ironisch, wenn nicht gar polemisch nennt, bedeutet gerade nicht, dass sie ihr je Eigenes hinter sich zu lassen haben, wollen sie zur neuen Gemeinschaft gehören. Es geht gerade um ihre Analysefähigkeit, ihre “aufklärerische Kompetenz“, die sie mitbringen, integrieren sollen in das christliche und vereinte Europa, damit es so von ihnen profitiere. Gemäß seines Geschichtsmodells kann nur so ein “Goldenes Zeitalter“ erstehen, in dem sich das vergangene des Mittelalters nicht nur wiederholt, sondern eine noch höhere Stufe hin zum Vollkommenen erreicht.

Novalis’ Kritik der Kultur und die Beurteilung ihrer Situation in seiner Zeit sind allerdings auch selbstreferenziell. Das deutet sich schon dadurch an, dass das “zukünftige Reich der

⁵⁴ Novalis., S. 13

⁵⁵ Vgl. Behler, S. 150.

⁵⁶ Novalis, S. 15.

⁵⁷ Ebd., S. 17.

⁵⁸ Vgl. Wordsworth, S. 187. In diesem Sinne auch Wordsworths Gedicht *Lines*, in dem das ewige Fließen der Themse den Menschen lehrt; vgl. ebd., S. 180f.

⁵⁹ Wicke, S. 82.

⁶⁰ Vgl. Novalis, S. 19.

Vollendung“⁶¹ nun seinen Ausgangspunkt in Deutschland nehme.⁶² Sein Land sei es, in dem sich bereits jetzt „eine höhere Epoche der Kultur“⁶³ bilde. Damit meine er die junge Generation der Romantiker.⁶⁴ „Unverkennbar ist von der Frühromantik, ist von des Novalis eigenem Werk die Rede.“⁶⁵ Er sieht sich also in der Rolle des Vorreiters, des Pioniers einen neuen, geeinten europäischen Christenheit, mit der auch eine Sozialutopie verbunden ist:

„Keiner wird dann mehr protestieren gegen christlichen und weltlichen Zwang, denn das Wesen der Kirche wird echte Freiheit sein, und alle nötigen Reformen werden unter der Leitung derselben als friedliche und förmliche Staatsprozesse betrieben werden.“⁶⁶

Letztlich jedoch bleibt Novalis in seinen Visionen unkonkret. Fragte man genauer nach Modellen, „dann fällt Novalis sofort in die mythische, poetische Sprache zurück, mit der er zu Anfang das goldene Zeitalter der Vergangenheit beschrieben hat.“⁶⁷ Doch genau dies macht das Fragmentarische im Denken der Frühromantik, des Novalis aus: Bereits im Entstehen Begriffenes, wie die neue Höhe der Kultur, der Wissenschaft und Kunst, weiß er zu benennen, auch wenn er dabei auf sich selbst zeigen mag. Das, was noch aussteht allerdings, muss erhabene Vision bleiben. Novalis kann sich mit seinem Postulat eines geeinigten christlichen Europa auf den Weg zum Absoluten, zum Vollkommenen machen, dies aber nicht exakt beschreiben. Es muss in Vielem offen bleiben, auch in zeitlicher Dimension: Wann das „Goldene Zeitalter“ kommen wird, vermag Novalis nicht zu sagen. Dies entspricht dem Bewusstsein, das Vollkommene nie erreichen zu können. Hermann Kurzke fasst entsprechend zusammen: „Freilich ist es das Wesen solcher Verheißungen, daß man sie als stets Ausstehende begreift.“⁶⁸

4. Europa zwischen Frühromantik und heute.

Novalis' Rede *Europa* wurde stets kontrovers diskutiert. Die Wissenschaft ist sich jedoch darin einig, dass man den „magisch-idealistischen“⁶⁹ Text nicht wörtlich zu nehmen habe. Mahoney referiert einige Forschungsmeinungen, die den rhetorischen, rede-, aber auch predigtartigen Charakter in den Vordergrund stellen, *Europa* also als persuasiven Text definieren, mit dem der Autor andere überzeugen will.⁷⁰ Dass auch dessen Gestaltung des Mittelalters vor diesem Hintergrund fiktiv ist, betonen Behler und Pikulik. Novalis habe mit „Bildern eines idealisierten Mittelalters ein harmonisches politisches Gemeinschaftsleben in *Europa* [gezeichnet], das im wesentlichen auf Hierarchie und freiwilliger Unterwerfung beruhe“.⁷¹ Doch ein „faktisches Bild“⁷² habe er auch gar nicht geben wollen. „Vorzeit“ bedeute bei ihm „Außer der Zeit“, um etwas Ewiges, Ideales handele es sich also, das „innerweltlich nicht existiert“.⁷³

⁶¹ Behler, S. 146.

⁶² Vgl. Novalis, S.14.

⁶³ Vgl. ebd., S. 15.

⁶⁴ Vgl. Pikulik, S. 207.

⁶⁵ Kurzke, S. 65.

⁶⁶ Novalis, S. 21.

⁶⁷ Behler, S. 150.

⁶⁸ Kurzke, S. 66.

⁶⁹ Ebd., S. 61.

⁷⁰ Vgl. Mahoney, S. 109f.; vgl. auch: Uerlings, S. 572.

⁷¹ Behler, S. 148.

⁷² Pikulik, S. 205.

⁷³ Ebd., S. 204.

Dieses Uneindeutige, Verkläuselte, nicht Greifbare, vielleicht sogar auch Experimentelle,⁷⁴ in der Zukunftsvision jedenfalls nicht konkret Beschriebene führte dazu, dass der Text, nach dem Tod Novalis und seiner Veröffentlichung 1826, vielfach missdeutet-, wenn nicht missbraucht wurde. Herausgelöst aus dem Kontext der Frühromantik wurde er und in verschiedenster Weise rezipiert. Zunächst wurde die Rede als philosophische Grundlage der Heiligen Allianz gelesen, dann als solche einer katholischen Restauration. Im 20. Jahrhundert schließlich galt sie dem Expressionismus als Utopie seines "Oh-Mensch"-Pathos, den Nationalsozialisten als Voraussetzung ihres chiliastischen Geschichtsbildes und der Studentenbewegung um 1968 gar als Alternative zu einer technokratisch-kapitalistischen Welt.⁷⁵

Folgte man Hermann Kurzke, so hätte sich Novalis in allem Wesentlichen seiner Rede geirrt:

"Die Frühromantik enthüllt sich als Geburtsvorgang der neuen Zeit [...] Eine gewaltige Überschätzung der Frühromantik! Derlei hat sich jedenfalls nicht ereignet. Das Neugeborene ist inzwischen kaum gewachsen. Aus der Anarchie ging kein höherer Mensch hervor. Die deutsche Wissenschaft hat nicht an der Freisetzung der goldenen Zeit gearbeitet, sondern an der Ausbeutung der Natur."⁷⁶

Obwohl die Erfüllung der Vision des Novalis, bzw. eine Annäherung ans Absolute, vielleicht heute in weiterer Entfernung liegt denn je, erscheint die Rede mit ihren Forderungen dennoch überraschend aktuell. Denn was könnte heute sonst für mehr Sicherheit und Wohlstand, für eine höhere Kultur, trotz deren Pluralität, sorgen als ein "geeintes Europa" in allen Lebensbereichen? Der Appell zu solcher Einigung, selbst wenn sie auch in religiöser Hinsicht für viele unrealisierbar erscheinen mag, entspricht so einer notwendigen wie legitimen "Forderung des Tages". Nach Novalis' Vorstellung von Kultur schadet ihr Verschiedenheit nicht, sondern sie nützt ihr, bringt sie weiter, macht sie reicher unter dem großen Gedanken der Einheit. Da der Autor Repräsentanten aller ihrer Bereiche, Disziplinen und Fakultäten dazu aufruft, an dieser mitzuarbeiten, um so Teil dieses Ganzen zu werden, ist Novalis' *Europa* auch als eindringlicher Aufruf zur Versöhnung, zum Frieden zu verstehen. Dieser Aspekt wird in der Forschungsliteratur durchweg nicht angemessen gewürdigt. Ein Friedensappell bleibt die Rede auf jeden Fall, dies verleiht ihr Gültigkeit und Integrität über die Zeiten hinweg, ungeachtet aller Phantasmen und Unzulänglichkeiten, die gegen sie ins Feld geführt werden.

Literatur

Quellen

Büchner, Georg: Werke und Briefe. Hrsg. von Werner R. Lehmann. München 1980.

Novalis: Die Christenheit oder Europa. Stuttgart 1947.

Tieck, Wilhelm: Das Leben des Novalis. In: Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens. Hrsg. von Hermann Hesse und Karl Isenberg. Frankfurt am Main 1976, S. 13-38.

Wordsworth, William: Lyrical Ballads. London 1926.

⁷⁴ Vgl. ebd., S.210.

⁷⁵ Vgl. hierzu den Überblick bei Kurzke, S. 66.

⁷⁶ Ebd., S. 65.

Sekundärliteratur

- Angenendt, Arnold: *Die religiösen Wurzeln Europas. In: Das gemeinsame Haus Europa. Handbuch zur europäischen Kulturgeschichte.* Hrsg. von Wulf Köpke und Bernd Schmelz. München 1999, S. 481-488.
- Behler, Ernst: *Frühromantik.* Berlin, New York 1992.
- Hillesheim, Jürgen: *Die Wanderung ins "nunc stans". Wilhelm Müllers und Franz Schuberts Die Winterreise.* Freiburg 2017.
- Kurzke, Hermann: *Novalis.* München 1988.
- Mahoney, Dennis F.: *Friedrich von Hardenberg (Novalis).* Stuttgart, Weimar 2001.
- Meier, Albert: *Ironie ist Pflicht. Wie romantische Dichtung zu lesen ist.* In: *Aktualität der Romantik (Text + Kritik, Nr. 143).* Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1999, S. 12-21.
- Müller, Ingo: *"Eins in Allem und Alles in einem". Zur Ästhetik von Gedicht- und Liederzyklus im Lichte romantischer Universalpoesie.* In: *Wort und Ton.* Hrsg. von Günter Schnitzler und Achim Aurnhammer. Freiburg 2011, S. 243-274.
- Pikulik, Lothar: *Die Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung.* München 1992.
- Stockinger, Ludwig: *Religiöse Erfahrung zwischen christlicher Tradition und romantischer Dichtung bei Friedrich von Hardenberg (Novalis).* In: *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition.* Hrsg. von Walter Haug und Dietmar Mieth. München 1992, S. 361-393.
- Uerlings, Heinrich: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung.* Stuttgart 1991.
- Vietta, Silvio: *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung.* Paderborn 2006.
- Wicke, Clara: *Die Transzendentalpoesie bei William Wordsworth.* Marburg 1935.

Митець і світ: теза-антитеза чи синтез (на матеріалі новел Томаса Манна)

Мистецтво – це невід’ємна частина людського життя. Тема мистецтва і життя виступає провідною у новелістиці Томаса Манна. Для німецької естетики й літератури було характерним протиставлення духа й життя, мистецтва й дійсності. Під час дослідження даного питання більшість тверджень відомого німецького письменника приводять до розкриття суті його філософського бачення проблеми поєднання світу дійсності та світу мистецтва. Автор виводить ключовий принцип своєї творчості, який полягає в єднанні сутностей різних, але й водночас близьких за своєю природою, речей. Цей принцип займає активну позицію у житті кожної людини, навіть не-митця. **Актуальність статті** полягає в аналізі зв’язку даного принципу з новаторським характером погляду Томаса Манна на життя і мистецтво.

Мета полягає у розкритті образу митця в новелах Томаса Манна “Трістан”, “Тоніо Крегер” та “Смерть у Венеції” й аналізі центрального принципу відповідно до відношення “митець та світ”. Для досягнення поставленої мети було використано наступні методи: системно-аналітичний під час аналізу тем, висвітлених у творчості Томаса Манна, а також порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний для розкриття специфіки образу митця в новелах “Трістан”, “Тоніо Крегер” та “Смерть у Венеції”. Теоретична значущість даної роботи полягає в потенційно можливому подальшому застосуванні отриманих результатів у літературознавчих і психологічних дослідженнях особистості митця в світі. Практичну значущість становить принцип “єдність у різноманітті”, який становить основу не лише світу мистецтва, а й світу дійсності. Даний принцип можна практично застосовувати у розгляді проблематики мистецтва і його взаємозв’язку з зовнішнім світом.

Конфлікт між “бюргерством” як етичною, духовною нормою і мистецтвом, що веде людину у світ хаосу та конфлікт між бюргером і художником, перетворюється на центральну проблему творчості Томаса Манна. Намагаючись розв’язати трагічне протиріччя, письменник розглядає світ й мистецтво як дві складові ідеального цілого, як різні сторони буття творчої особистості. Модернізм, яким Манн спершу захоплювався, на його думку, розщепив цілісне буття та поглибив розкол між життям і мистецтвом. Як наслідок – дегуманізоване мистецтво тяжіє до смерті, а життя виявляється позбавленим витонченості, артистизму, духовності. Манн вбачав істинність у принципі “єдність в різноманітності”. Цей принцип становив основу поглядів Манна, і знайомлячись з мистецтвом Гете, письменник віднайшов відгук даного життєвого кредо в нього і таким чином, Гете, вже як досвідчений митець, став ідеалом гармонійного художника життя. Гете, на думку Томаса Манна, найяскравіше поєднав у собі цю цілісність, поєднав світ і мистецтво, з чого і створив одне ціле.

Митцю, на думку пантеїстів, чия філософію Манн заперечував, властива індиферентність до природи. Тобто, це ставлення було байдужим. Але і природа абсолютно байдужа до митця. Вона, ніби виганяє його зі свого царства, робить його ізгоем. Подібна

концепція ворожа Манну. Він, слідуючи Гете, навпаки розумів, що митець – це прояв одного з найвищих досягнень природи.

Письменник скептично відносився до світового погляду на особистість митця – генія епохи. Про це свідчить його критика світових філософів. Світ не бачив розвитку понять, світ не бачив безкрайні можливості у вдосконаленні. Світ був і є нетерпимим, йому потрібно все і негайно. А Манн любив чекати, Манн вмів спокійно споглядати, а потім творити.

Позиція Манна щодо питання “митець і світ” відрізняється своєю глибиною і складністю. Перші літературні твори (“Маленький пан Фрідеман”, “Трістан”, “Тоніо Крегер”, “Будденброки”, “Смерть у Венеції”, а також стаття “Більше і я”) просякнуті глибоким песимізмом і морально-естетичними ідеями. Ці ідеї виражені в контрастах здорового і хворобливого, в протиставленні художника і бюргера, в концепції смерті і мистецтва. Герої новел і першого роману дійсно неоднозначні особистості: на всіх них відбиток хворобливості, гріховності, аморальності. Митець в його творах, на відміну від обивателя – психологічна слабка особистість, яку можна легко ранити. А світ, який оточує цього митця, жорстокий і похмурий. Фінал життя нерідко трагічний. Герої новел, кожен у свій власний спосіб, який зазвичай носить трагічний характер намагаються дати відповідь на питання, чи можливо поєднати життя і мистецтво, бюргерську мораль й естетику, чи можливо одне ціле з двох образів “світ” та “митець”.

Відчуття проблематичності свого місця в житті (як і знаходження і розуміння) – це для письменника одне з джерел скептицизму щодо стійкості речей. Він, будучи митцем, відчував завжди себе поза межами буржуазного суспільства і одночасно відчував свою перевагу над цим суспільством. Ось така суперечність положення митця у суспільстві, його відчуженість від нормального суспільного життя – це тема творчості Манна. Це та тема, яка вкоренилась в його новелістику і піддалася детальному дослідженню думкою і філософією Манна. Ця тема розгорнута в тих творах письменника, героєм яких він сам став.

До проблематики митця Томас Манн вперше звернувся в новелі “Трістан” (1901). В ній зовсім інакше розгортається образ митця. Для Шпінеля мистецтво – це центр всього сущого, а шліфування стилю чи передача відтінків важили для нього більше ніж усі світові проблеми. Беручи до уваги позицію Томаса Манна щодо життя та творчості, можемо сказати, що Детлеф розглядався ним критично. Шпінель слабка, творча особа, яка боїться дійсності. Габріела писала своєму чоловікові, що Детлеф Шпінель, “зустрічаючись з жінками, не дивиться їм в обличчя, а лише споглядає, бо боїться дійсності, хоче, щоб у нього залишилось гарне враження”. Він той митець, котрий хоче жити “без сонця, бо без нього людина здатна заглиблюватися в себе”, він “часто сумує”. Він говорить, що митці – непотрібні істоти, їм рідко випадає в житті добра година, вони завжди зранені й пригнічені почуттям своєї непотрібності. Таким був Детлеф Шпінель. Аби творити йому потрібна була “ясність і твердість, холодна, терпка простота і стримана суворість”, які додають йому самовладання й гідності. Він не зносить “тупе, темне, неусвідомлене життя-буття”, його дратує світ наївності навколо нього, мучить “непереборна потреба пояснювати, висловлювати, доводити до свідомості все те буття”, що його оточує, йому “байдуже, чи цим комусь допоможе, чи стане на перешкоді, чи принесе втіху й полегшення чи завдасть болю”. Ось саме той образ митця – не людини! Манн вважав таке породження дегуманізованого митця, як симптом кризи модернізму. Митець, який втратив гармонію особистості. Детлеф Шпінель – бюргер, який

заблукав. Він забув про дотримання правила гармонійної особистості, яка може поєднати в собі світ митця і світ людини. Дух такого митця хворий. Погляди героя новели не співпадають з поглядами Томаса Манна. Людина – це життя. Життя – це дійсність. Автор прагнув дійсності, але тієї дійсності, до якої світовим цінностям ще потрібно було рости і через Шпінеля письменник показав, що байдужість до світу і людей – це найгрубіша помилка митця.

У новелі “Тоніо Крегер” змальовано життя вихідця з буржуазної сім’ї, герой був самотнім з дитячих років. Підростаючи і все більше поринаючи в літературу, він вважав, що передумовою його творчості була саме дистанція між ним і іншими людьми: відчуття форми, стилю, висловлення припускало для героя те, що він ставився до людей примхливо, але в основному це ставлення було сповнене пустотою і навіть бідністю якогось співпереживання. Парадокс творчої особистості він бачить в тому, що митець повинен зображати себе людиною, мати щось людське в собі, але при цьому будучи зовсім не причетним до людей. Розгортаючи цю думку в фрагментах тексту, які носили характер есе, герой закінчує свої міркування признанням того, що він любить людей. Бо в цьому і є гуманістичне покликання мистецтва – любити привітно і по-звичайному людей.

Головний герой новели “Смерть у Венеції” (1913) – знову “художник”. Він відомий письменник, як і в новелі “Тоніо Крегер” (а також в інших “новелах про художників”, наприклад, “Паяц” (1897) і “Трістан” (1903)). У новелі мова йде не зовсім про проблеми мистецтва. Тут художник (митець) стає справді “героєм свого часу”, він – типовий представник “пруської Німеччини”. Густав фон Ашенбах – син чиновника, автор книги, він прославляє Фрідріха II, девіз якого “стійкість у хвилини небезпеки” стає й девізом головного героя. Але Ашенбах зустрічає юного венеціанця. В герої пробуджуються темні пристрасті, руйнується його мистецький світ, який був благополучно налаштований. Життя його стає пустим, несправжнім.

Вдаючись до дослідження стиля письменника завжди постає проблемне питання відношення зв’язку світу і митця. Ці дві категорії будують тісний зв’язок один з одним і, водночас, стають протилежними поняттями. Письменник любить “синтетичну” фразу, яка передає всю складність настрою, психологічні протилежності, зміщені в одне ціле. Але цим самим письменник підштовхує читача до істини своїх суджень. Автор піддає нищівній критиці епоху, в якій він проживав і творив, те суспільство, та буржуазія створили не те бачення світу. Суспільство було дегуманізоване, і як наслідок – де гуманізовані всі аспекти життя, включаючи мистецтво. Світ відштовхував митця, митець був сам по собі. В цьому і була трагічність долі творчої особистості. Що цікаво, саме таке ставлення світу до митця “надихало” його бути тим, ким він є, поринати у світ мрій: прагнути бути людиною, але прагнути – не означає бути нею. Світ породжує митця, митець творить для світу. Але вони чужі один для одного. Світ не помічає і принижує митця, а митець не розуміє світ. Звичайно, у кожної з трьох геніальних новел “Трістан”, “Смерть у Венеції” та “Тоніо Крегер” герой-митець має свої власні стосунки зі світом. Зокрема, Тоніо наївно любить світ і людей, але світ не сприймає його, просто не приймає до уваги, він індиферентний до особи митця. У “Трістані” митець – спокусник, для якого смерть і краса невіддільні. Він віддає те, у чого, незважаючи на хворобливу дійсність, ще є приглушене почуття іншого, одухотвореного. Він віддає це смерті. Бо вважає, що лише отримавши смертельний ковток краси, можна вирватись зі світу міщанської пошлості. У

новелі “Смерть у Венеції” митець на початку життя тримав межу між світом мистецтва і світом дійсності. Але віддавшись такому почуттю, як кохання, він назавжди залишив світ митця. Ірраціональність дійсності призвела до гибелі розсудливого устрою світогляду митця. Світ нещадно знищив його.

Незважаючи на таку різнобарвність сюжетних мотивів у новелах, головною точкою опори поєднання цих творів мистецтва стало те, що герої і їхнє життя спиралося на питання пошуку досягнення принципу “єдність у різноманітності”.

Література

1. Mann T. *Erzählungen* / T. Mann. – Leipzig: Philipp Reclam jun., 1975.
2. Kurzke H. *Thomas Mann : Epoche, Werk, Wirkung* / H. Kurzke. – München: Beck, 2010
3. Bahr E. *Erläuterungen und Dokumente zu Thomas Mann: Der Tod in Venedig* / E. Bahr. – Leipzig: Reclam, 1991.
4. *История немецкой литературы. В 3-х т. Т. 3.* / [Пер. с нем. Общ. Ред. Дмитриева А. С.]. – М.: Радуга, 1986.
5. Федоров А. А. *Зарубежная литература XIX – XX века. Эстетика и художественное творчество.* – М.: Изд-во МГУ, 1989.

"Правосуддя" як базовий концепт роману Фрідріха Дюрренматта

Фрідріх Дюрренматт впевнено входить в двійку найпопулярніших письменників Швейцарії XX-го століття. "Правосуддя" – його пізній роман і, з моєї точки зору, роман вдалий в усіх відношеннях, незважаючи на те що деякі підходи автора не можуть не викликати заперечення.

Найголовнішою проблемою нашої дійсності – парадокс, який виступає як феномен мислення, стверджував Фрідріх Дюрренматт. Особливими способами мислення, гротескно-парадоксальними образами він, ніби, розвіював усталені уявлення, торкався нечистої совісті обивателя, розхитував підвалини бездумного самовдоволення технічною цивілізацією, лякав байдужих і лінивих духом можливим "кінцем світу" [7,с.38]. Часто Ф.Дюрренматт зауважував, що він спадкоємець європейського Просвітництва. Він хотів пояснити встановлену "модель" світу, але не до кінця. Адже, світ повністю витлумачений – річ доволі нудна. Як літературний сюжет – детективний, або психологічний. Людська душа завжди буде у пошуках не тільки розв'язання загадок, але вона й прагне таємниць та секретів, які наповнюють життя дивовижним сенсом.

Рання творчість Дюрренматта народилася з відчаю і проти війни, яка зруйнувала світ письменника, де панували релігія, патріотизм, політика і принципи. Автор не був учасником війни, але бачив на власні очі зло, яке завдавали нацисти [8]. Незважаючи на те, що Швейцарія, в порівнянні з іншими країнами не перенесла згубних наслідків Другої світової війни, її становище було складним. Її оточували фашистські держави, і вона потребувала вугілля і зерна. Таким чином, нейтральність Швейцарії і зіграла з нею злий жарт.

Як писав Дюрренматт про політику і Швейцарію, "вся структура Швейцарії є чимось, що є фасадом, а за ним сила, яка ховається, яка робить задоволене обличчя. Це дуже тривожна Швейцарія, яку я бачу. З політичної точки зору, це Швейцарія, в яку потрібно вірити, але в дійсності вона є чимось зовсім іншим. А мої історії базуються на тому, що я добираюся до істини".

Якщо звернутися до перших прозаїчних творів Дюрренматта, можна відзначити, як автор підкреслює подвійність положення свого героя: він може стати і катом, і жертвою або – такий поворот ще більш імовірний – він кат, страж, охоронець і жертва одночасно. Таким чином, провідними темами творчості письменника в його ранній творчості є:

- взаємини судді і обвинуваченого;
- жертва і кат;
- справедливість і насильство;
- різні бунти і спроби анатомування зла і т. д. [1, с. 25].

На думку швейцарського літературного критика Беда Аллеманна, "можна сказати без перебільшення, що немає жодного твору у Дюрренматта, де б кат не грав ключову роль в

твори” [2, с. 142]. Але іноді вже в назві самого твору можна зустріти поняття “кат”, як, наприклад, в назві кримінального роману “Суддя і його кат”.

Людина заблукала не тільки в заплутаних ходах Ф. Дюрренматта – вона в'язень часу і в'язень власної свідомості. Ранні оповідання Дюрренматта відрізняє хиткість кордонів між реальністю і внутрішнім станом героя: світ постає як картина заплутаної і болісної свідомості людини. [5, с. 39]

У своїх творах автор представляв суспільство як анонімну систему управління, в якому не представлялося можливим прийняття будь-яких особистих рішень, в якому також не існувало будь-якої особистої провини. Люди в події є взаємозамінними. Не люди погані, погана сама система, яка підтримує корупцію і сприяє брехливості [3, с. 292].

Дюрренматт творить, зберігаючи незмінну дистанцію до матеріалу. Своїм завданням він вважає зобразити строкатий, барвистий, суперечливий, що не піддається систематизації світ, світ, який він, як художник, інтерпретує в своїй творчості [1, с. 252].

Близькі Дюрренматту герої часто виявляються в двозначній ситуації. Серйозні рішення, які вони приймають, виявляються безглуздими в зв'язку з непередбаченим поворотом подій. Сам Дюрренматт говорить про те, що “кожен твір, який створюється, можна прочитати двояко. Кожне слово, навіть в Біблії, можна прочитати двояко” [4, с.210].

Відхилення від звичайної, очікуваної схеми стає основною ознакою усіх детективів Дюрренматта. Він використовує форму детективного роману як ігровий матеріал, руйнуючи суворий канон класичного жанру, і створює свою особисту оригінальну модель детектива [6, с.5]. За допомогою детектива письменник заперечує можливість раціонального і планомірного пояснення дійсності і дає простір випадковим, непередбачуваним і неймовірним подіям (“Підозра”, “Обіцянка”).

Виводячи вбивство за межі окремого конфлікту між окремими особами, Ф.Дюрренматт змушує нас замислитися у тому числі і над природою власних вчинків. Практично кожен з персонажів його творів, як і кожна людина, має вибір: пробачити чи мстити, забути чи згадувати все життя, виступити за законність чи проти, залишити совість і душу чистими чи заплямувати злочинами проти людей. Не дарма існує поняття, що кожен злочин тягне за собою інший злочин, за який все ж доведеться відповідати.

Автор не вважав, що мистецтво може і має право виносити вирок дійсності. “Мистецтво – не суд, а драматург – не суддя. Митець може лише поставити проблему, глядач може замислитися над сформульованою проблемою...”.

Література

1. Затонский Д.В. Дюрренматт и детективы // Затонский Д.В. Зеркала искусства. — М., 1975.
2. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система / Ю. В. Казарин. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. — 208 с.
3. Durrenmatt, Friedrich. Theaterprobleme.-Zurich: Arche. - 1955. - S.205.
4. Käser R. Friedrich Dürrenmatt. Auf der Suche nach dem verlorenen Publikum // Vortrag zur Ausstellung "Hanny Fries. Dürrenmatt am Schauspielhaus Zürich. 2007.

5. Дюрренматт Фридрих. Жизнь и произведения. Высказывания Фридриха Дюрренматта (видео). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://web.mit.edu/21f.403/www/film.html>
6. Павлова Н. Послесловие к роману Ф. Дюрренматта “Правосудие” // Иностранная литература. 1988. — № 6. — С. 104.
7. Петров Ю.В. Мішина З.В. Засоби гротескного зображення персонажів у прозі Ф.Дюрренматта // Тези Всеукраїнської наукової філологічної конференції “Проблеми сучасної літератури та лінгвістики”. — Черкаси, 2000. — С. 17-18.

Соматичний код культури в романі Герти Мюллер "Гойдалка дихання"

Поняття культурного коду має різнобічний характер і зустрічається в різних галузях науки. У лінгвістиці культурний код відображає навколишній світ, його поділ та структуру у мові та мовленні людини. [1, с. 15]

Коди культури водночас і універсальні, бо притаманні людині як *homo sapiens*, і етноспецифічні по відношенню до культури певного народу. [1, с. 16]

Термін "соматичний код культури" вживають у своїх наукових працях такі лінгвісти, як Абрамова, Алефіренко та ін. Соматичний код культури займає у мові центральне положення, зважаючи на його універсальність, і описує сфери життєдіяльності людини, спираючись на те, що тіло людини – це первинна основа сприйняття, освоєння та структуризації навколишнього світу. Пізнаючи себе, людина пізнавала оточуючий світ і переносила свої знання про себе на навколишню дійсність, що й відображається у понятті соматичного коду культури. В той же час, знання про світ людина ніби "накладала" на себе, що свідчить про універсальність соматичного коду культури завдяки єдності анатомії і фізіології людини. Вчені Т.В.Булигіна та О.Д.Шмельов стверджують, що з точки зору мовознавства, унікальність людини полягає в особливостях будови та функціях людського тіла, які невід'ємно пов'язані з її розумовими якостями. [1, с. 21]

Фразеологізм як мовний знак – це знак "з максимально повним семантичним набором, кодифікованим у формі значення у вигляді макрокомпонентів, які охоплюють граматику, денотацію, оцінку, мотивацію, емотивність та стилістичну маркованість" [2, с. 17].

Фразеологізм несе у собі низку культурних смислів, що й підтверджує його центральне положення у мовній картині світу, зумовлене його образністю. [1, с. 24]

Фразеологізм – це мовне явище зі сформованою культурною конотацією, завдяки якій реалізується функція символу, стереотипу, і фразеологізм стає культурним знаком. [1, с. 24]

Термін "соматичний фразеологізм" вперше зустрічається у статті Е. М. Мордковича "Семантико-тематичні групи соматичних фразеологізмів", де зазначається, що більшість фразеологізмів з соматичним компонентом несуть у собі негативу "пейоративну" характеристику. [1, с. 31]

Мовознавці виділяють три чинники, які лежать в основі формування фразеологізмів з соматичним компонентом:

1. Навколишня дійсність (еволюційний розвиток тварин та рослин, природні явища, які спостерігаються людиною);
2. Загальні закономірності історичного розвитку світу;
3. Особливості характеру, фізичні й психологічні ознаки людини. [1, с. 33]

У даній статті розглядається концепт функціонування соматичного коду культури, а саме фразеологізмів з соматичним компонентом (ФСК) на прикладі роману німецької письменниці Герти Мюллер під назвою "Гойдалка дихання".

В романі зустрічається кілька прикладів таких фразеологізмів, які ми й проаналізуємо:

“Wenn man sein Schicksal aus der Hand gibt, ist man verloren”.

“Mein gründliches Imstichlassen. Ich brauche viel Nähe, aber ich gebe mich nicht aus der Hand. Ich beherrsche das seidene Lächeln im Zurückweichen. Seit dem Hungerengel erlaube ich niemandem, mich zu besitzen.”

(вихідна форма фразеологізму – etw. aus der Hand geben: etw. übergeben/ abgeben; auf etw. verzichten – щось віддавати, відмовлятися від чогось). У другому прикладі письменниця за допомогою фразеологізму вказує на відмову не від чогось, а від самого себе (в даному випадку оповідач не відмовляється від себе). Якщо в першому прикладі описується по суті передача чогось з рук людини, то в другому йдеться про те, що людина не опускає руки, не дозволяє оволодіти собою, віддати свою душу, чинить опір руками.

“Man schaut zu und denkt dabei: Die Hasoweh hat ein weiches Herz.”(вихідна форма – in einer rauen Schale ein weiches Herz haben: sich abgebrüht und hart geben, aber im Grunde gutmütig sein – поводитися грубо і жорстоко, але мати добре серце.) В даному прикладі йдеться не про живу істоту, а про неживий предмет – die Gaskohle (газове вугілля), яке в романі називають die Hasoweh, бо дія відбувається на Україні. Письменниця одушевляє неживий предмет. Головному героєві, оповідачеві, подобається розвантажувати вагони з газовим вугіллям, вони легко відкриваються, швидко розвантажуються, герой лише насолоджується приємним шумом вугілля. Тому він каже, що вугілля має м’яке серце, адже ця робота не виснажує його.

“Die Augen gingen mir über, der Kühlturm begann sich zu drehen. Ein Lastauto begann auf der Straße zu flattern. Auf dem Gehweg begannen drei streunende Hunde ineinander zu schwimmen.” (вихідна форма – j-m gehen die Augen über: etw. Unglaubliches sehen; verwundert/ erstaunt/ fasziniert/ überwältigt sein – побачити щось неймовірне; бути здивованим, шокованим).

“Und genauso umsonst, aber schwerer ist, sagt die Trudi Pelikan, mit dem Kopf an die Ziegelwand rennen, bis man umfällt.” (вихідна форма – mit dem Kopf gegen die Wand laufen/ rennen: einen aussichtslosen Kampf führen; sich um jeden Preis durchsetzen wollen; etw. Unüberlegtes tun; Selbstzerstörung betreiben – вести безнадійну боротьбу; хотіти пробитися будь-якою ціною; робити щось необдумане; самознищуватися). У наведеному прикладі ідіоматичний вираз вживається одночасно і в прямому, і в переносному значенні. Таким чином, авторка ще більше підкреслює соматичний, тілесний концепт свого роману, назва якого вже несе у собі соматичний код мовної культури письменниці – “Гойдалка **дыхання**” (“Atemschaukel”).

“Die nackte Wahrheit ist, dass der Advokat Paul Gast seiner Frau Heidrun Gast aus dem Geschirr die Suppe stahl, bis sie nicht mehr aufstand und starb, weil sie nicht anders konnte...” (вихідна форма – Das ist die nackte Wahrheit: Bekräftigung einer Aussage – підтвердження висловлювання).

“Und jeder wird auf eigene Faust immer weiter nach Osten losziehen, in die verkehrte Richtung, weil nach Westen alles zu ist.” (вихідна форма – auf eigene Faust: selbständig, von sich aus, ohne einen anderen (um Rat) zu fragen; auf eigene Verantwortung – самотійно, сам, не просячи (поради); під свою відповідальність). Faust, кулак, невід’ємна частина тіла людини,

навіть дослівно цей фразеологізм говорить про те, що людина буде робити щось фізично сама, своїм кулаком (руками).

“Es war das große innere Fiasko, das ich jetzt auf freiem Fuß unabänderlich allein und für mich selbst ein falscher Zeuge bin.” (вихідна форма – auf freiem Fuß sein: noch nicht/ nicht mehr in Haft, im Gefängnis sein; eigentlich – ohne Fessel am Fuß(gelenk) – ще не/ більше не бути ув’язненим; власне – без кайданів на ногах).

Отже, в підсумку варто зазначити, що фразеологічні одиниці з соматичним компонентом суттєво впливають на розуміння тексту читачем, поглиблюють і уточнюють його зміст, показуючи водночас різні відтінки мовної культури автора.

Література

1. Баран Я. А. Фразеологія: знакові величини. – : навч. посібник для студ. ф-ів іноз. мов / Я. А. Баран, М. І. Зимомря, О. М. Білоус, І. М. Зимомря. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 256 с.
2. Тараба І. О. Концептуалізація соматичного коду культури у німецьких фразеологізмах : дис. канд. філ. наук : 10.02.04 / Тараба Ірина Олександрівна – Житомир, 2013. – 267 с.
3. Тараба І. О. Соматичний код німецьких фразеологізмів (на прикладі соматизму "die Hand") / І. О. Тараба // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені Івана Франка. – Вип. 49. – 2010. – С. 212–217.
4. Тараба І. О. Соматичний сектор як антропокультурна константа німецької фразеологічної картини світу / І. О. Тараба // Наукові записки. Серія "Філологічна" : матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року "Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість". – Острозька академія. – 2010. – Вип. 14. – С. 228–231.
5. Fleischer W. Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache / W. Fleischer. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag 1997. – 332 S.

Дискурс людини та цивілізації у романі Макса Фріша "Homo Faber"

Головний герой роману Макса Фріша – швейцарець середнього віку, житель Нью-Йорку. Про себе Вальтер Фабер майже нічого не каже; скласти враження про нього можна з його вчинків та думок. Він займається реалізацією проектів від організації ЮНЕСКО та вважає себе абсолютно раціональною людиною. Доволі важко ідентифікувати себе із головним героєм або поставитись до нього із симпатією, адже в його характері переважають такі риси, як упередженість, мізогінія, расизм, неприємне ставлення до оточуючих. Він мислить стереотипами – науковці не плачуть, справжні чоловіки повинні працювати і стримувати прояви своїх почуттів. Жінки ж, навпаки, усі істеричні та неврівноважені, і думають лише про те, як одружитися. Речення його короткі, змістовні, неначе запис у щоденнику [2].

Твори Макса Фріша характерні тим, що їх назви вказують на головних героїв. За приклад візьмемо “Бідерман та палії” (у перекладі з німецької “Biedermann” означає “добропорядна людина”), та “Дон Жуан, чи любов до геометрії”. Назва роману “Homo Faber” викликає певні очікування у читача, та звучить дещо схоже на homo sapiens, латинське позначення сучасної людини. Homo faber означає “людина, яка створює”, і цю назву можна сприймати як натяк, тим паче, що головний герой має прізвище Фабер. Макс Фріш вказує у творі ще раз на багатозначність назви: “Я звал її фантазеркой, музой. А вона мене в отместку - homo Фабер”. Цим епізодом автор, здається, хотів ще більше підкреслити технічний світогляд персонажа [3]. Він – інженер, і іншої роботи для себе не міг би уявити. Його спосіб життя також базується на постійній взаємодії з технікою та апаратурою. “Мы живем в век техники, человек - покоритель природы, человек - инженер, и кто возражает против этого, не должен пользоваться мостом, поскольку он не создан природой”.

Вальтер Фабер переконаний у всемогутності техніки, прогресу, статистики та механізмів. Homo faber – це той, хто спроможний опанувати та приборкати природу технікою. Життя повинне бути упорядкованим, передбаченим, як електронна схема. Вальтер ненавидить, коли щось вибивається зі звичного ритму, або не вписується у звичні рамки, або коли на його шляху трапляється щось, що важко пояснити [4, с. 26]. Він оспівує технізований світ, і так само ставиться із підозрою та недовірою до непередбачуваної природи та дикої місцевості, до того, що не діє за законами. Як інженер, він бажає усе контролювати, а такі сфери життя, як емоції, уява, мрії залишаються для нього незрозумілими. “Я часто спрашивал себя, что, собственно говоря, люди имеют в виду, когда говорят о приключениях. Я инженер и привык видеть вещи такими, какие они есть. Все, о чем они говорят, я вижу очень точно: я ведь не слепой. Я вижу луну над пустыней Тамаулипас - она светит ярче, чем где бы то ни было, согласен, но ведь луна - это небесное тело, массу которого можно вычислить, и возвращается она вокруг нашей планеты, подчиняясь законам гравитации, - интересно, пожалуй, но при чем здесь приключение?”. Іноді створюється враження, що головний герой має синдром Аспергера – настільки важко йому вийти за рамки власного розуміння та

настільки важко дається йому емпатія. “Доисторических животных больше нет. Почему я должен вообразить их? Я не вижу и окаменелого ангела, весьма сожалею, но не вижу; и демонов, увы, тоже; я вижу то, что вижу: обычные последствия эрозии да мою длинную тень на песке”.

Машина, механізм – це зразок, людина ж – подоба, до того ж не дуже якісна. І будь-які закономірні прояви людської природи для Фабера – старіння, ріст волосся – лиш нагадування, що він теж людина, слабка, смертна та вразлива. “Вообще человек в целом, как конструкция, еще может сойти, но материал никудышный: плоть - это не материал, а проклятие”. Фабер прагне взяти під контроль людське тіло та його процеси, неначе машину, яку можна налаштувати: “Прекращение беременности - завоевание культуры, только в джунглях зарождение жизни и ее угасание всецело подчинены законам природы. Человек научился управлять этими процессами”.

Людина – це також частина природи. Природу не можна запрограмувати чи передбачити, вона не підлягає контролю, і тому таїть у собі небезпеку. Так само і людина. Їй властиві емоції та страхи. І своїм бажанням усе технізувати Вальтер хоче підсвідомо взяти під контроль ту сферу свого життя, яка лишається для нього незрозумілою та непідвладною, і лише втікає від самого себе [2]. “Наши действия не что иное, как ответы на полученную нами так называемую информацию, вернее, это импульсы, возникающие автоматически, в большинстве случаев помимо нашей воли, рефлексы, которые могут возникать в машине с тем же успехом, что и у человека, если не лучше”. Природа, некерована стихія, тварини та комахи викликають у Вальтера відразу, страх, нервують його [3, с. 199]. На лоні природи, у джунглях він як ніколи відчуває, що сам є вразливим, що він не може контролювати усе в своєму житті. Смерть лякає його, і всі природні процеси, такі як вікові зміни, викликають у нього неприйняття та тривогу. Технічні засоби оточують його всюди, без них Вальтер почувається беззахисним та безпомічним [2]. Варто згадати лише відношення Вальтера до його електричної бритви – коли вона ламається, Фабер нервує та намагається її полагодити. Слово “бритва” зустрічається у романі 14 разів.

Ніжні відносини у Вальтера і зі своєю машиною. Для нього є дивним знаходитися не за кермом своєї машини, він почувається некомфортно: “Путешествовать вот так на теплоходе - это какое-то странное состояние. Пять дней без машины! Я привык либо работать, либо сидеть за рулем. Для меня нет отдыха без движения, а все непривычное меня только нервирует”. Варто загадати також камеру Фабера, на яку він знімає під час подорожей. Кінокамеру він носить з собою всюди, і фіксує види пустелі, причал, захід сонця. Проте кінокамера для Фабера – не просто хоббі, а засіб дистанціювання від реальності, за допомогою якого він відгороджується від світу [2]. “Снова Иоахим, висящий на проволоке, но на этот раз снятый сбоку, поэтому здесь лучше видно, что случилось; удивительная вещь: не только на моего юного техника, но и на меня эти кадры не производят никакого впечатления, - фильм как фильм, вроде тех, что все мы не раз смотрели в хронике; не хватает вони, острого ощущения реально случившегося; мы говорим об освещении, а тем временем на экране появляется могила, вокруг молящиеся индейцы, все это очень затянуто”. Знімки друга, котрий покінчив життя самогубством, не викликають у Фабера емоційної реакції, він оцінює якість плівки та не відчуває, що це відбулося насправді.

Ще одна річ – друкарська машинка фірми “Гермес”. Вальтер також не розлучається з нею. [2] У незвичних чи надзвичайних ситуаціях він користується нею, щоб відчувати безпеку від звичного заняття, від рутини. Світ техніки – це місце, куди Вальтер ховається від природи та своїх почуттів. У техніці він знаходить заспокоєння та втіху, та коли відчуває, що не може володіти ситуацією, звертається до своїх пристроїв, щоб мати змогу контролювати хоч щось у своєму житті. Техніка – це те, що створює ілюзію порядку, надійності, як прихисток для того, хто не може зрозуміти своїх бажань та емоцій, та інших людей. Свої власні переживання він механізує та відмовляється їх приймати. “Машина ничего не переживает, она не знает ни страха, ни надежды, которые только мешают. У нее нет никакой предвзятости по отношению к возможному результату, она работает, руководствуясь чистой логикой; поэтому я утверждаю: робот познает мир точнее, чем мы, он больше нас знает о будущем, ибо высчитывает его, он не рассуждает и не мечтает, а руководствуется полученными данными и не может ошибиться; робот не нуждается в предчувствиях...”.

Усі його переконання базуються на техніці, яка уособлює довершеність та досконалість. Вид механізму зблизька вражає Фабера більше, ніж видовище заходу сонця у всіх його фарбах. Через призму технократичного світогляду Вальтер розглядає усе незрозуміле та цим усе пояснює. Навіть витвори мистецтва: “Скульптура и все тому подобное (для меня) – не что иное, как предки роботов. На примитивном этапе развития художники пытались преодолеть смерть, запечатлевая человеческое тело, а мы стремимся к тому же, подменяя это тело. Техника взамен мистики!”. Мистецтво не вражає його, він не бачить в ньому нічого особливого, проте в машинах вбачає своєрідну поетику: “Даже если специалист не увидит здесь ничего особенного, мне все же кажется, что композиция всех этих агрегатов, обусловленная формой корабля, стоит того, чтобы на нее посмотреть, не говоря уже о том, что один вид работающих машин всегда доставляет радость”. Вальтер – це зразок людини, яка втратила свою сутність внаслідок тотальної технократизації суспільного життя [1, с. 3].

Література

1. Євченко О.В. Проблема відчуження сучасної людини в трилогії Макса Фріша/ О.В. Євченко// Вісник Житомирського державного університету. –2014. –№ 55.
2. Anette Ernst. Walter Faber vor seiner inneren Wende – Konfrontation eines technisierten Menschen mit der Natur/ A. Ernst. – Berlin: Neuverlag, 2014. – С. 25.
3. Dr. Anselm Salzer. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur / Dr. A.Salzer. – Köln: Naumann und Göbel. Köln, 2014.
4. Geulen H. Max Frischs “Homo Faber”. Studien und Interpretationen/ H.Geulen. – Berlin: Walter de Gruyter und Co, 1996.
5. Über Homo Fabers Beziehungen zu Natur und Technik / Berlin: Baum, 1999.

Жанровий синкретизм драми Бертольта Брехта "Матінка Кураж та її діти"

Літературний жанр є відносно самостійною художньою одиницею, однак деяким творам притаманний жанровий синкретизм. Жанровий синкретизм (грец. — об'єднання) — існування у творі елементів кількох жанрових форм, які мають нерозчленований, нерозвинутий характер. Прикладом жанрового синкретизму може бути літопис, у якому виявляються жанрові ознаки епічної хроніки, військової повісті, оповідання, притчі, життя, легенди, переказу [1]. Жанровий синкретизм слід відрізняти від *жанрового синтезу* (грец. *synthesis* — з'єднання, складання), який передбачає поєднання ознак кількох жанрів в одному творі. Жанровий синкретизм характерний для полемічних трактатів, проповідей, водевілів, мелодрам, епічних драм, драматичних поем, байок, модерних романів. З розвитком літератури відбувається розмежування жанрових форм — виокремлення з одного виду творчості кількох жанрів. Однак література не знає "чистих" жанрів, що цілком природно для історичного розвитку літератури [2].

"Матінка Кураж та її діти" (нім. *Mutter Courage und ihre Kinder*) — п'єса німецького поета і драматурга Бертольта Брехта, що має підзаголовок "Хроніка часів Тридцятилітньої війни", написана в 1938-1939 роках і є одним з найяскравіших втілень теорії "епічного театру". В основу історичної драми "Матінка Кураж та її діти" (1939) покладена повість німецького сатирика і публіциста XVII ст. Гріммельсгаузена "Детальний і дивовижний життєпис бувалої дурисвітки й заброди Кураж", в якій автор, учасник Тридцятирічної війни, створив чудовий літопис цього похмурого періоду в історії Німеччини. Хоча дія п'єси відбувається в епоху трагічною для долі Німеччини Тридцятирічної війни 1618—1648 рр., вона органічно пов'язана з найактуальнішими проблемами сучасності. Всім своїм вмістом п'єса змушувала читача і глядача напередодні другої світової війни подумати про її наслідки, про той, кому вона вигідна і хто від неї постраждає. Але в п'єсі звучала не лише одна анти військова тема. Брехта глибоко турбувала політична незрілість простих трудящих Німеччини, їх нездатність правильно знатися на справжньому сенсі подій, що відбуваються довкола них, завдяки чому вони стали опорою і жертвами фашизму. Основні критичні стріли в п'єсі направлені не на правлячі класи, а на все те погане, морально спотворене, що є в трудящих. Брехтівська критика прийнята одночасно і обуренням і співчуттям.

Філософська сторона п'єси розкривається в особливостях її ідейного вмісту. Брехт використовує принцип параболи. Оповідь віддаляється від сучасного авторові світу, інколи взагалі від конкретного часу, конкретної обстановки, а потім, ніби рухаючись по кривій, знову повертається до вихідної точки і дає її філософсько-етичне осмислення й оцінку...

Таким чином, п'єса-парабола має два плани. Перший — це роздуми Б. Брехта над сучасною дійсністю, над полум'ям Другої світової війни, що розгорається. Історична хроніка складає другий (параболічний) план п'єси. Для драматурга головне, щоб глядач отримував з її життєвого досвіду урок для себе.

У п'єсі "Матінка Кураж та її діти" багато пісень, як, втім, і в багатьох інших п'єсах Брехта. Але особливе місце відводиться "Пісні про велику капітуляцію" [3], яку співає Кураж. Ця пісня — один з художніх прийомів "ефекту очуження". За задумом автора вона покликана перервати на короткий час дію, щоб дати можливість глядачеві подумати і проаналізувати вчинки нещасної і злочинної торговки, роз'яснити причини її "великої капітуляції", показати, чому вона не знайшла в собі сили і волі сказати "ні" принципу: "з вовками жити — по вовчому вити". Її "велика капітуляція" складалася в наївній вірі, що за рахунок війни можна було непогано нажитися. Так, доля Кураж зростає до грандіозної моральної трагедії "маленької людини" в капіталістичному суспільстві. Зонг — "Пісня про велике примирення", це складний вигляд "відчуження", коли автор виступає немов від імені своєї героїні, загострює її помилкові положення і тим самим сперечається з нею, вселяючи читачеві сумнів в мудрості "великого примирення". На цинічну іронію матінки Кураж Брехт відповідає власною іронією. Та іронія Брехта веде глядача, що зовсім вже піддався філософії прийняття життя як вона є, до абсолютно іншого погляду на світ, до розуміння уразливості і згубності компромісів. "Пісня про покірність" — це своєрідний чужорідний контрагент, Брехта, що дозволяє зрозуміти дійсну, протилежну йому мудрість. Вся п'єса, що критично змальовує практичну повну компромісів "мудрість" героїні, є безперервна суперечка з "Піснею про велике примирення".

П'єса розгортається у формі драматичної хроніки, що дозволила Брехту намалювати широку і багатоманітну картину життя Німеччини у всій її складності і суперечності, і на цьому фоні показати свою героїню. Головна героїня п'єси Брехта — маркітантка Анна Фірлінг, що прозвана "Кураж" за свій відважний характер. Навантаживши фургон ходовими товарами, вона разом з двома синами і дочкою вирушає услід за військами в район бойових дій. Кураж — жінка, що любить своїх дітей, живе заради них, прагне уберегти їх від війни — в той же час йде на війну в надії нажитися на ній і фактично стає винуватицею смерті дітей, бо кожного разу жадання наживи виявляється сильнішим, ніж материнське відчуття. І це жахливе моральне і людське падіння Кураж — показане у всій її страшній суті. Героїня приваблює тверезим розумінням життя. Але вона — породження меркантильного, жорстокого і цинічного духу Тридцятирічної війни. Кураж байдужа до причин цієї війни. Залежно від мінливостей долі вона ставить над своїм фургоном то лютеранський, то католицький прапор.

Війна для Кураж — джерело доходу, "золота часина". Вона не розуміє навіть, що сама є винуватицею загибелі всіх своїх дітей — "гієна, яка нишпорить по полю бою", маркітантка, що принесла своїх дітей в жертву баришу і війні. Лише раз, в шостій картині, після того, як поглумилися над її дочкою, вона вигукнула: "Будь проклята війна!" [3, с. 407]. Але вже в наступній картині вона знову крокує упевненою ходою і співає "пісню про війну — велику годувальницю". Але найнестерпніше в поведінці Кураж — це її переходи від Кураж — матері, до Кураж — користолюбної торговки. Вона перевіряє на зуб монету — чи не фальшива, і не помічає, як у цей момент вербувальник відводить її сина Ейліфа в солдати княжої армії.

Трагічні уроки війни нічому не навчили жадібну маркітантку. Але показати прозріння героїні і не входило в завдання автора. Брехт пояснює це так: "Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб примусити в кінці прозріти матінку Кураж — хоч вона дещо бачить у середині п'єси, наприкінці 6-ого епізоду, а потім знову втрачає зір, — авторові потрібно було, щоб бачив глядач". Кураж йде на війну сподіваючись на великі бариші: "Ви мені тут війну не

чорніть! Вона слабких губить? Ну і що ж, вони і в мирний час мруть як мухи! Зате наш брат на війні ситим буває” [3]. Рік за роком тягнеться вона по п'ятах за війною, торгуючи всім і з всіма: з протестантами і католиками, поляками і шведами. Кухоль пива та невелика компанія і жодних вищих прагнень – ось філософія матінки Кураж, що скептично відноситься до високих слів і закликів. “Якщо у хід йдуть високі чесноти, означає справа погань – вважає вона. – Якщо який-небудь командувач або король — дурень набитий і веде своїх людей прямо в навозну кучу, то тут – міркує Кураж – звичайно, потрібно, щоб люди не боялися смерті, тут потрібна безстрашність. Якщо він скнара і набирає дуже мало солдатів, то солдати повинні бути суцільними Геркулесами. А якщо він нероба і не хоче сушити собі голову, тоді вони мають бути мудрими, як змії, інакше їм кришка” [3]. Єдине, у що вірить матінка Кураж, це продажність. Поки вона існує на світі, судді ухвалюватимуть м'які вирoki, і навіть невинному суд вже не такий страшний. Як би не були суворі закони, люди беруть хабар, і тому, пристосовуючись, можна обійти і суворі закони війни, і не менш жорстокі закони миру: адже лише стрункі прямі дерева валять на крокви, а криві залишаються і живуть. Матінка Кураж полюбила війну, що приносить їй прибуток. Вони зрослися один з одним, війна і Кураж, і жодні жертви не протверезили стару маркітантку.

У такому контексті образ Анни Фірлінг, маркітантки, виходить далеко за межі окремої долі, поодинокого випадку. Анна Фірлінг ніби уособлює ту частину німецького народу, яка, мріючи про ситність і добробут, забула, що життєві блага не можна добувати у війні. Тому її останні слова “Я мушу торгувати далі. Гей, візьміть мене з собою!” [3], у зверненні до солдатів, що виходять із міста, лунають як похоронний дзвін по материнству і гуманізму й одночасно як звинувачення духові комерції та цинізму.

Але у світі, що морально спотворює простих трудівників, все ж є люди, які виявляються здатними здолати покірливість і зробити героїчний вчинок. Така дочка Кураж, забита німа Катрін, яка, за словами матері, боїться війни і не може бачити страждань жодного живого створіння. Катрін – уособлення живої, природної сили любові і доброти. Ціною свого життя вона рятує мирно сплячих жителів міста від раптового нападу ворога. Катрін – застерегла місто Галле про напад ворогів. Вона підняла тривогу, щоб війська, що підкралися, не застали місто зненацька [3]. Чесноти людські або перекручуються в ході війни, або приводять добрих і чесних до загибелі. Так виникає грандіозний трагічний образ війни як “світу навпаки”. Найслабкіша зі всіх, Катрін виявляється здатною до активних дій проти світу наживи і війни, звідки не може вирватися її мати. Подвиг Катрін ще більше змушує замислитися над поведінкою Кураж і засудити її. Тема прозріння знаходить своє втілення в долі Катрін. Катрін, безперечно, ще не борець у тому розумінні, яке вкладав у це поняття Брехт, але вона має і мужність, і розум, і вміння перетворювати правду на зброю. І цим вона протистоїть матінці Кураж.

В образі Катрін драматург змалював антипода матінки Кураж. Ні погрози, ні обіцянки, ні смерть не змусили Катрін відмовитися від рішення, проказаний її бажанням хоч чимось допомогти людям. Словам Кураж протистоїть німа Катрін, безмовний подвиг дівчини як би перекреслює всі просторові міркування її матері.

Реалізм Брехта виявляється в п'єсі не лише в окресленні головних характерів і в історизмі конфлікту, але і в життєвій достовірності епізодичних осіб, в шекспірівській багатобарвності, що нагадує “фальстафський фон”.

Але слід мати на увазі двоплановість цієї п'єси – естетичний вміст характерів, тобто відтворення життя, де добро і зло змішані незалежно від наших бажань, і голос самого Брехта, що не задоволеного подібною картиною, намагається затвердити добро. Позиція Брехта безпосередньо виявляється у сонгах. Крім того, як це витікає з режисерських вказівок Брехта до п'єси, драматург надає театрам широкі можливості для демонстрації авторської думки за допомогою різних “відчужень” (фотографії, кінопроекції, безпосереднього звернення акторів до глядачів).

Драматург так сформулював ідею п'єси, що виражає план: “Що великі справи у війнах роблять не маленькі люди. Що війна, що є продовженням ділового життя іншими можливостями, робить кращі людські якості згубними для їх володарів. Що боротьба проти війни коштує будь-яких жертв” [4].

Образ війни є одним з центральних філософськи насичених образів п'єси. Аналізуючи текст, потрібно розкрити причини війни, необхідність війни, використовуючи при цьому текст п'єси. З війною пов'язано все життя матусі Кураж, вона дала їй це ім'я, дітей, достаток [3]. Кураж вибрала “великий компроміс” як спосіб існування на війні. Інша сторона війни розкривається в образах дітей Кураж. Усі троє гинуть: Швейцарець через свою чесність [3], Ейліф – тому що зробив на один подвиг більше, ніж потрібно було [3], Катрін через те, що намагалась врятувати невинних.

Розкриваючи епічні риси п'єси, необхідно звернутися до структури твору. “Що стосується епічного початку в постановці Німецького театру, то воно позначилося і в мізансценах, і в малюнку образів, і в детальній обробці дрібниць, і в безперервності дій” – писав Брехт [1]. Епічними елементами також є: виклад вмісту на початку кожної картини, введення зонгів, що коментують дію. До засобів епічного театру відноситься також монтаж, тобто з'єднання частин, епізодів без їх злиття, без прагнення приховати стик, а, навпаки, з тенденцією його виділити, викликавши тим самим потік асоціацій у глядача.

Література

1. Брехт Б. *Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / [общ. ред. Е. Сурков, В. Топер, И. Фрадкин].* — М. : Искусство, 1964. — Т. 3. — 564 с.
2. Брехт Б. *Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / [общ. ред. Е. Сурков, В. Топер, И. Фрадкин].* — М. : Искусство, 1964. — Т. 5/1. — 623 с.
3. Брехт Б. *Три епічні драми / Б. Брехт; пер. з нім.; за наук. ред. д.ф.н., проф. О. С. Чиркова.* — Житомир: “Полісся”, 2010. — 296 с.
4. *Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.].* — К. : ВЦ “Академія”, 1997. — 752 с.
5. Ключев В.Г. *Театрально-эстетические взгляды Брехта.* — М. : Наука, 1966. — 184 с.
6. Чернец Л. В. *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец.* — М.: Издательство Московского университета, 1982. — 192 с.
7. Чирков А. С. *Творящая личность / А. С. Чирков.* — Житомир : М.А.К., 2001. — 144 с.
8. Чирков А. С. *Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков.* — К.: Вища школа, 1988. — 160 с.

Лексичні засоби створення мовного портрета головного героя роману Б. Шлінка "Убивство Зельба" Гергарда Зельба

Спілкування – невід’ємна частина людського життя. Мовлення несе в собі характеристики, за якими можна визначити мовну манеру індивіда, те, як він користується мовою, і які особливості йому властиві. Зрозуміло, що складання мовного портрета можливо як для реальної людини, так і для літературного героя будь-якого твору. І ця обставина є надзвичайно важливою у вивченні літератури. Адже дослідження мови літературних героїв допомагає краще зрозуміти їх образи, їх роль в тому чи іншому тексті, авторський задум і, нарешті, ті таємні смисли, які вкладає в уста своїх героїв автор.

Поняття мовного портрета міцно закріпилося в мовознавстві і навіть стало окремим напрямом вивчення особистості з точки зору мови. Інтерес до вивчення мовних портретів проявляється в XX столітті. Тоді до цього питання звертаються багато мовознавців, таких, як С. В. Леорда, М. В. Панов, Р. Р. Матвеева і багато інших.

Дана стаття має на меті дослідити та проаналізувати лексичні одиниці у мовленні головного героя роману Б. Шлінка “Убивство Зельба” Гергарда Зельба, що дозволить виявити специфічні риси його особистості, поглибити психологічну та морально-етичну характеристику його особистості.

Мовну партію головного героя роману “Убивство Зельба” можна умовно розділити на дві складові: власне пряма мова, яка реалізується в діалогах героя з іншими персонажами і внутрішня мова, в рамках якої ведеться розповідь всього роману. Головний герой роману Гергард Зельб виступає в ролі оповідача. Оповідачем зветься дійова особа, зображена у творі як суб’єкт розповіді, а саме – як герой, від особи якого у творах епічного чи ліро-епічного роду літератури ведеться розповідь і який виступає в них у функції уявного автора [1:146]. Оповідь від першої особи значною мірою “індивідуалізує” текст роману, що дає читачам уявлення про об’єкти, явища і події, які мають місце в реальності героя. Розповідь від першої особи використовується як спосіб прямої передачі читачеві емоцій і думок персонажа. Читач сприймає все, що відбувається через “я” головного героя, більше переживає і співчуває йому.

Б. Шлінк не вдається до засобів фонографічного рівня для передачі індивідуальних особливостей мовленнєвої партії Зельба, що свідчить про те, що мова Зельба відповідає стандарту освіченого німця кінця XX століття. Для мовного портрета героя характерно дотримання норм літературної мови.

Лексикон, який використовується героєм, дуже різноманітний за своїм стилістичним забарвленням. Це є однією з характерних особливостей освічених носіїв мови – вміння переключатися в процесі спілкування з одних різновидів мови на інші в залежності від умов. Ця риса відрізняє інтелігенцію, наприклад, від носіїв просторіччя, які, як правило, не так добре вміють варіювати свою мову в залежності від ситуації.

З точки зору лексичного наповнення найбільш широко в лексиконі Зельба представлена нейтральна лексика:

1. *“Aber der Fahrer des Fiesta hatte mich nicht vergessen. Am nächsten Morgen um halb neun stand er vor meiner Wohnungstür und klingelte. Er klingelte mehrmals”*[3:70].

2. *“Ich wartete. Dann stieg ich aus und ging zu ihm. Er weinte. Er weinte tonlos, die Tränen liefen ihm über das Gesicht, sammelten sich am Kinn und tropften auf den Pullover. Er wischte sie nicht weg, seine Arme hingen herunter, als seien sie ohne Kraft und nicht zu gebrauchen. Er merkte, daß ich vor ihm stand”* [3:120].

У мові героя зустрічається часто книжна лексика. Зазвичай до книжної лексики відносять суспільно-політичну лексику та термінологію, нерідко об'єднану з соціально-економічною термінологією, наукову термінологію, загальнонаукову лексику, офіційно-ділову лексику. Протягом роману автор не раз підкреслює ерудованість героя. Підтвердити сказане на конкретних прикладах:

1. *“Sie hatte recht, wenn man eine Bank hat, ist Geldwaschen nicht schwierig. Das schmutzige Geld ging auf die fiktiven Konten der Kunden der Sorbischen Genossenschaftsbank, die in einem zweiten System geführt wurden, und wurde von dort in Unternehmen investiert, die nur Verluste brachten und vielleicht nicht einmal wirklich existierten. So waren die Kunden das Geld, von dessen Existenz sie ohnehin nichts gewußt hatten, auch schon wieder los, und die, denen sowohl das schmutzige Geld als auch die Unternehmen gehörten, hatten das Geld saubergewaschen”* [3:104-105].

2. *“Als ich zurückkam, setzte sich Frau Soboda mit mir an den Computer. Sie zeigte und erklärte, ich fragte und übte. Einschalten. Password eingeben. Was könnte das richtige Password sein? Wie könnte es vom Arbeitssystem ins Protokoll-File gehen? Wie würde ich die Kontostände im Arbeitssystem und die Vorgänge im Protokoll-File abfragen? Wie könnte es weiter ins Geldwaschsystem gehen? Wie würde ich am Handy beschreiben, was auf dem Bildschirm passierte?”* [3:194-195].

3. *“Bei den Tabletten handele es sich um Zentramin, ein harmloses Magnesium-Calcium-Kalium-Präparat zur Beruhigung des vegetativen Nervensystems und Stabilisierung der Herznerven bei Rhythmusstörungen. Ich kannte es; auch Zentramin war unter den Medikamenten gewesen, die Dr. Armbrust Schuler verschrieben und die ich in seinem Badezimmer gefunden hatte. Zentramin-Tabletten sähen übrigens Catapresan-Tabletten fast zum Verwechseln ähnlich”* [3:233-234].

Як видно з наведених прикладів, Зельб володіє знаннями з різних галузей (економіка, техніка, медицина), не тільки професійної, що говорить про високий рівень кругозору, начитаності та відкритість новому досвіду.

Одним з важливих аспектів є фразеологічні особливості мови Зельба. В мові Зельба можна виявити наступні фразеологізми та фразеологічні порівняння:

“etw. nicht aus dem Auge lassen” [3:97], *“sich die Finger schmutzig machen”* [3:98], *“j-n zum Narren machen”*[3:104], *“Ich weiß nicht, was für ein Teufel mich geritten hat”* [3:106],

“Ohrfeigen geben” [3:107], “Die paar Schritte vom Büro nach Hause waren wie Warten durch Schlick” [3:110], “Katz und Maus spielen” [3:116], “Neben mir stand Samarin wie ein Bär mit einem Ring in der Nase und einer Kette am Ring” [3:144], “Philipp sah zugleich gespannt und zufrieden in die Dunkelheit, wie ein Jäger auf dem Anstand” [3:144], “vor die Hunde gehen” [3:164], “Die Tage vergingen wie im Flug” [3:182], “an die Gurgel wollen” [3:202], “Er lachte meckernd wie ein Ziegenbock” [3:219].

Така картинність і образність мови героя, яка створюється за допомогою використання фразеологізмів, діє на уяву читача, примушуючи його переживати сказане сильніше, ніж якби мова була чисто логічною. Образність пожвавлює мову Г. Зельба, часто надає їй жартівливе, іронічне забарвлення, допомагаючи головному герою наблизитись до читача, постати з іншого несподіваного боку. Вживання фразеологізмів робить мову Зельба багатшою і це дозволяє уникнути вживання мовних штампів. Це все ще раз підтверджує, що головний герой роману, Зельб, має високий рівень освіти, культури, володіння мовою та наявність у героя уяви.

В мові головного героя також присутнє таке явище, як топоніміка. Як пише В.П. Нерознак в “Лінгвістичному енциклопедичному словнику”, “топоніміка (від грец. *topos* – місце і *опута* – ім'я, назва) – розділ ономастики, який досліджує географічні назви (топоніми), їх функціонування, значення і походження, структуру, ареал поширення, розвиток і зміну в часі” [2].

В даному романі можна знайти велику кількість топонімів Німеччини. Топоніми в мові Зельба найчастіше пов'язані з рідним містом – Берліном *“Ich war seit 1942 nicht mehr in Berlin gewesen”* [3:89], теперішнім містом проживання – Мангеймом *“Ich war mit meiner Freundin Brigitte und ihrem Sohn Manuel auf dem Heimweg von Beerfelden nach Mannheim”* [3:13], а також Шветцингом *“Am nächsten Morgen fuhr ich früh los und war um elf in Schwetzingen”* [3:211]. Топонім Шветцинген виконує локальну функцію, тобто позначає місце дії.

Часто в тексті зустрічаються агороніми (назви площ), годоніми (назви вулиць), еклезіоніми (назви церков, монастирів), гідроніми (назви рік), які відносяться до Німеччини, тобто до названих вище міст:

1. *“Die Frau, die mich bei der Badischen Beamtenbank bedient und betreut, kannte den Namen Velker und die Bank am Schloßplatz in Schwetzingen”* [3:20].

2. *“Mollstraße, Seckenheimer Straße, Heinrich-Lanz-Straße – auf den Straßen fuhren Autos und Fahrräder, die Geschäfte waren offen, auf den Bürgersteigen liefen Leute, und vor der Heilig-Geist-Kirche spielten Kinder”* [3:86].

3. *“Wo sich Friedrichstraße und Unter den Linden kreuzen, fand ich ein billiges Hotel”* [3:90].

4. *“Ich ging zum Brandenburger Tor, sah am Pariser Platz die Häuser wachsen und die Kräne sich in den Himmel recken. Am Potsdamer Platz hatte man der Stadt den Brustkorb aufgesägt und operierte sie am offenen Herzen....”* [3:90].

5. *“Nun liegt Mannheim weder am Meer noch an einem See. Aber es liegt an Rhein und Neckar”* [3:226].

Така точність відтворення у романі топонімічних норм сприяє ефекту достовірності зображення. Бернгард Шлінк, використовуючи за допомогою мови головного героя, назви провулків, вулиць, площ, місць відпочинку, культурно-історичних об'єктів, досягає ефекту малювання картини того чи іншого міста. Всі топоніми, які присутні в романі, реальні. Вони позначають певний простір, є його локалізаторами, конкретизують і обмежують місце дії, де розвиваються події, описувані в даному романі. Для читача вони виконують адресну та інформативну функції. Окрім того, реципієнт, що походить з місць, описаних у романі, підсвідомо відгукується на топоніми. Вони слугують маркерами, за якими реципієнт ідентифікує місце подій роману з власним середовищем, а себе самого – з (потенційним) героєм твору.

Таким чином, можна стверджувати, що топонімічний пласт літературних географічних назв в романі різноманітний. Вони мають властивість – зберігати пам'ять (Берлін), містити мовну інформацію про минуле (Берлін) та давати уявлення про теперішнє (Мангейм, Шветцинген). Описуючи та вказуючи на реальні місця подій, Зельб ще раз переконує читача, що всі події відбуваються в Мангеймі та його околицях. Ми спостерігаємо героя в місцях, в яких він буває сам, бачимо, що для героя вони рідні і знайомі. Це дає нам змогу ідентифікувати себе з головним героєм.

Також мова Зельба насичена запозиченнями з англійської та французької мов. Загалом, це зумовлено тим, що німецька мова в своїй історії потрапляла під вплив французької та англійської мов. У період одразу після Другої світової війни ФРН перебувала під політичним та економічним впливом США і Англії, що викликало потік нових слів з англо-американського мовного простору. Під час Холодної війни громадяни ФРН і НДР захоплювались Заходом. Після об'єднання НДР і ФРН у 1990 році цей процес продовжився.

Але не лише історичними та політичними умовами зумовлено часте вживання Зельбом іншомовних слів. Також стрімкий науково-технічний розвиток країни та активне впровадження нових технологій (інтернет) в повсякденне життя впливають на розвиток мови і мовних норм. Тому в мові Зельба наявна велика кількість запозиченої лексики, яка відноситься до техніки.

Наведемо декілька прикладів вживання іншомовних слів Зельбом: *Computer* [3:21, 105, 174, 184, 194, 205], *Internet* [3:183,184], *Fax* [3:123], *Mail* [3:123], *Handy* [3:140, 194], *Mixer* [3:187], *Shaker* [3:187], *Cocktail* [3:187], *Happy-End* [3:61,226], *Skins* [3:102, 104, 213, 217], *Putsch* [3:122], *Team* [3:131, 152], *Bodyguard* [3:17, 126], *Slipper* [3:70, 95, 153], *Publicity-Problem* [3:157], *Protokoll-File* [3:157], *Password* [3:194], *Cowboy* [3:185], *Jogging* [3:126], *Journal* [3:227].

Як бачимо, в мові Зельба присутні запозичення практично з усіх сфер життєдіяльності людини, тому можна припустити, що наш герой добре володіє англійською мовою. Але потрібно зауважити, що Зельб вже не молода людина і така обізнаність в англійській мові в його віці додає його образу своєрідну унікальність, що позитивно впливає на читача. Читач сприймає головного героя сучасною людиною, яка йде в ногу з часом, а це завжди імponує.

Отже, мовленнєва характеристика літературного героя важлива, так як в цьому явищі криється невичерпний запас мовних явищ, які допомагають повною мірою вивчити

образ літературного героя, виявити особливості мови того чи іншого персонажа на різних рівнях мови. Мова персонажа завжди характеризує його як члена певного соціального середовища, класу, як представника певної професії, як представника певної нації, народу, як представника певної історичної епохи, як жителя певної місцевості або території.

Література

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. *Теорія літератури: Підручник/За наук. ред. О.Галича.* – К.: Либідь, 2001. – 488 с
2. Нерознак. В. П. 1990 – *Топонимика, Лингвистический энциклопедический словарь.* М.: Советская энциклопедия. – С.515–516.
3. SCHLINK, Bernhard. *Selbs Mord.* Zürich: Diogenes Verlag AG Zürich, 2001. ISBN 3-257-06280 x

"Старим тут не місце" Кормака Маккарті як "реквієм" жанру "вестерн"

Американський письменник, лауреат Пулітцерівської премії та імовірний кандидат на Нобелівську премію Кормак Маккарті, автор таких відомих романів, як "Кривавий меридіан", "Коні, коні", "Старим тут не місце", "Дорога", п'єс і кіносценаріїв, не випадково серед літературознавців і критиків зажив слави сучасного Мелвілла чи Фолкнера, співця та критика американського міфу, одного з найважливіших прозаїків свого покоління.

Проза Маккарті, дійсно, глибоко вкорінена в американський історико-культурний контекст, а кожен його новий роман привертає увагу не тільки фахівців, а й широкої аудиторії, одразу ж перетворюючись на бестселер і набуваючи нового життя на кіноекрані, як це сталося, скажімо, з його останніми текстами – "Старим тут не місце" та "Дорогою". Водночас твори сучасного класика цікаві ще й з точки зору не тільки реконструкції, а й деконструкції американського міфу, жанрово-стильових експериментів, пов'язаних, відповідно, із реконструкцією/деконструкцією тих чи інших традиційних для літератури США сюжетів, форм і прийомів. При цьому, критики та літературознавці часто ігнорують синкретичну природу романів Маккарті, їхнє подвійне кодування, яке передбачає, що за оболонкою масового жанру (бойовик, вестерн/неовестерн, детектив, готичний роман, постапокаліптичний роман, трилер) приховано серйозний філософський зміст. Одним із традиційних жанрів, до яких звертається письменник, є вестерн.

Як і будь-який інший літературний жанр, вестерн бере свій початок з фольклору. В першу чергу, це американський фольклор фронтиру (фронтир від англ. "кордон" "межа") – зона освоєння Дикого Заходу, спочатку розташована на території сучасних штатів Монтана, Колорадо, Вайомінг, Небраска, Канзас, Техас, Північна й Південна Дакота, згодом поширилася до самого Тихого океану. Дикого Заходу, і тільки потім – в європейський. Навіщо потрібен цей фрагмент? Найголовніше, що цей жанр запозичив із фольклору особливий колорит Дикого Заходу. Це місце легко описати коротким анекдотом з радянської книги "Скарбниця американського фольклору": "Ми повісили Джима за крадіжку коня, а потім з'ясувалося, що він її не крав. Треба ж, яку жартома з нами зіграв старина Джиммі! " Стилiстично невиправдано!

З іншого боку, за ознаками зовнішньої схожості попередником вестерна прийнято вважати одного з основоположників американської літератури Фенімора Купера (а разом із ним й англійця Майн Ріда). У творах Купера є все, що для цього потрібно: гострота та динамічність сюжету, благородні герої-одинаки, єднання та протистояння з природою. Водночас слід розуміти, що, працюючи з одним і тим самим матеріалом, вестерн і класична пригодницька література, все ж, суттєво відрізняються. Романтичний чи реалістичний пригодницький літературі ХІХ століття найбільше цікавий герой, характери, тоді як вестерн значно більше приваблює ситуація, перипетії, які змушений переживати той самий герой. Класика драматична, а вестерн завжди тяжіє до мелодрами.

Як самостійний жанр вестерн постав 1860 року, коли в конторі видавництва Beadle & Adams з'явився молодий 19-річний письменник Едвард Елліс. Він розповів, що має роман, з яким і запропонував познайомитися видавництву. Рукопис прочитали та вирішили ризикнути й опублікувати. Величезний тираж книги "Сет Джонс, або Бранці фронтиру" у 50 тисяч примірників розійшовся майже миттєво. Так в історію популярної американської літератури увійшов "десятицентовий роман" (так званий "dime novel"), названий на честь своєї відчутно маленької ціни. До початку XX століття жанр вестерну плавно перекочує в палп-журнали. "Pulp magazines" – дешеві масові журнали, зазвичай літературні, кінця XIX — першої половини XX століття у США. Об'єм таких видань сягав сотні сторінок, на яких друкували твори популярних жанрів: детективи, вестерни, фантастика тощо), завдяки яким вестерн поширює свій вплив на Європу, де його й підхоплює німецький письменник Карл Май. Однак, американці заперечували те, що перший вестерн "у твердій обкладинці" випустив якийсь німець і вважали Оуена Уїстера з романом "Віргінець" "основоположником" цього жанру. Уїстер, разом із такими колегами по перу, як Зейн Грей і Макс Бренд, вводять ковбоїв, благородних розбійників, грабіжників поїздів і диліжансів у світ "високої" літератури, де ці герої швидко завойовують помітні позиції й утримують їх аж до кінця 1960-х років.

"Теракотовий пейзаж, червонолиці, блакитноокі ковбої, манірна, але гарненька вчителька, яка щойно прибула в Гримучу Ущелину, кінь, що став дибки, стихійна паніка худоби, цівка револьвера, що пробиває зі дзвоном віконне скло, неймовірна кулачна бійка, – під час якої тарахається гора старомодних речей Про що тут мова? Столи використовуються, як зброя, сальто рятує героя, рука лиходія, притиснута героєм до землі, все ще намагається намацати загублений мисливський ніж, ті, що б'ються, крикають, чітко вдаряючи кулаком по підборіддю, нога б'є в черево, герой, пірнувши, навалюється на лиходія; і відразу після того, як людина перенесла таку кількість мук, що від них би зліг сам Геракл, нічого не видно, крім досить привабливого синця на бронзовій скроні героя, який обіймає красуню-наречену на дальньому краю цивілізації". Краще знайдіть оригінальну цитату Набокова з "Лоліти": можна англійською, можна російською. Так описував типовий вестерн Володимир Набоков у своєму відомому романі "Лоліта" у 1955 році. До цього часу ковбої були вже всюди: в кіно, на телебаченні, в коміксах.

Саме у той час, коли жанр уже "влився" у життя людей, формуються головні ознаки героя вестерну, так звані "Заповіді ковбоя". Їх творцем став співак і актор Джин Отрі:

1. Ковбой не може зробити нечесний вчинок;
2. Ковбой ніколи не обмане нічию довіру;
3. Ковбой завжди каже правду;
4. Ковбой ласкавий з дітьми, людьми похилого віку та тваринами;
5. Ковбой позбавлений расових і релігійних забобонів;
6. Ковбой простягне руку допомоги кожному, хто потрапив в біду;
7. Ковбой – хороший працівник;
8. Ковбой охайний – і зовні, і у своїх думках, словах, діях;
9. Ковбой шанує жінок, батьків і закони своєї країни;
10. Ковбой – патріот.

Із цих заповідей очевидно, що з приходом нового жанру у життя людей приходять і новий світогляд, нові цінності, принципи.

Незважаючи на те, що Кормак Маккарті – сучасний письменник (якщо брати до уваги те, що більшість його творів датуються 2000-ми роками), американський автор встиг стати всесвітньо відомим. Романи “Дорога”, “Коні, коні” та “Старим тут не місце” подарували натхнення для режисерів, які екранізували ці шедеври.

Брати Кoen були режисерами фільму “Старим тут не місце”, який номінувався на вісім “Оскарів” й отримав чотири.

Завдяки “Старим тут не місце” Маккарті став лауреатом Макатурівської стипендії “за геніальність” та Пулітцерівської премії 2007 року (за роман “Дорога”). В самій анотації до роману, його називають жорстокою притчею в оболонці модернізованого вестерну.

Перше, що робить цей роман вестерном, є пейзаж, описаний у творі: “сірий вулканічний пісок”, “рівнина, далеко на півдні голі гори Мексики. Звиви річки. До заходу випалена прикордонна земля кольору теракоти”, “суха трава”, “Місяць на небі. Блакитний світ. Видно, як тіні хмар рухаються по долині”, “Місяць пройшов вже чверть шляху. Світло, наче вдень” “Над пагорбами займався сірий світанок”, галька на березі річки, та сухий очерет на берегах, червоний бруд, гори, що мерехтять від спеки, антилопи на койоти – все створює образ Дикого Заходу, який згодом стане стереотипним для усього світу.

Природний пейзаж доповнюють також предмети цивілізації, які є неофіційними символами Дикого Заходу: маники “форд-бронко”, фургони, маленькі дешеві будинки, заправки і т.д.

Колорит додає іспанська мова, яка є на початку твору. На ній ледве живий чоловік просить у головного героя води: “Aqua, mate. Aqua, or dios”.

Чи є головний герой “Старим тут не місце” Луелін Мос класичним героєм вестерну? Він знав, що гроші, які він знайшов у портфелі, зароблені нечесним шляхом, – продажем наркотиків. Мос знав, що його шукатимуть і цим своїм вчинком він притяг до себе купу проблем. Луеліна можна вважати розсудливим та раціональним: після того, як він побачив трупи у машинах з наркотиками, він повитирив всі місця, до яких доторкався, щоб не знайшли його відбитки), але вночі, через докори совісті, він вирішує повернутися на місце злочину, щоб дати спраглому мексиканцю попити води. Луелін Мос, у будь-якому випадку, є типовим американським героєм: його одяг – це капелюх, сорочка, джинси та чоботи, схожі на ковбойські, повертаючись додому він відкриває пляшку пива і наявність типового американського автомобіля робить його втіленням типового американця того часу.

Одним із основних складових роману є образ Шерифа, що також є атрибутом вестерну. Шериф завжди був втіленням справедливості, чесності, закону та порядку.

Після того, як Мосу вдалося втекти від злочинів, які його переслідували, він повертається додому та відправляє жінку у безпечне місце, адже Чигур та Бандити вже з'ясовують особистість та місце проживання Моса за реєстраційною табличкою автомобіля, який Луелін залишив. По суті, крадіжка – це негідна справа, але на фоні наркоторговців, кіллерів і бандитів Мос займає місце позитивного героя, точніше, Мос являє собою менше зло, порівнюючи з Чигуром, адже він своєю крадіжкою засудив себе і ні в чому не винну дружину. Егоїзм, страх чи банальна необізнаність штовхають героя на найбільш фатальну та останню помилку у його житті. Переслідування Моса займає чималу частину роману, де

герой виявляє свої позитивні риси: кмітливість, гострий розум, раціональне мислення (адже Чигур відслідковував Моса з портфелем, до якого був прикріплений “маячок”).

Знаючи невірноваженість та непохитність Чигура, Мос не йде йому на поступки, за що, врешті-решт і платить життям дружини.

Логіка Чигура чимось нагадує закони життя на Дикому Заході – непохитні та невблаганні. У випадку з дружиною Моса, Карлою, кіллер дає їй можливість обрати сторону монети, яку він підкине, що і вирішить її долю.

Як і у далекі часи ковбої ловили грабіжників та злодіїв за винагороду, так і у випадку з Мосом причиною всіх проблем стала ідея багатства, яке дісталось головному герою задарма. Можливо, так Маккарті хотів донести до читачів думку “за все в житті треба платити” та про стиль американського життя, де ніхто тобі не дозволить задарма присвоїти собі хоча б долар, який ти не заробив чесною працею.

Довгі діалоги з жертвами, перед тим, як їх вбити, де вони показують свою “темну сторону”: пропонують гроші, все що завгодно, – одна з характерних особливостей Чигура. Таке можна побачити й в типових вестернах: як тримаючи пістолет біля скроні злодія, страж порядку розповідає злодієві, де він помилився, що допомогло його впіймати.

Отже, пейзаж, типовий для Дикого Заходу, з пустелею та горами, образ Шерифа та типовий американський вигляд головного героя (єдине, чого не вистачає – коней, але їх у сучасному світі замінюють машини) та низка перестрілок і кривавих вбивств роблять цей твір романом-вестерном, що підкреслює його приналежність до американської культури.

Назва роману “Старим тут не місце” знаходить своє відображення в монологіх старого шерифа Еда Тома Белла, у яких він розмірковує про старість, про минулі часи, про те, що чекає на цей світ. Кожна глава починається з розповіді шерифі, написаної курсивом, що відокремлює його від того, що насправді відбувається в романі. Зазвичай це опис випадків з роботи поліцейського округу, розповіді про те, які є невірноважені та жорстокі вбивці. Читаючи про Чигура, ми розуміємо, що нічого не змінюється : люди все так само крадуть, вбивають.

У романі немає детального опису героїв, тобто читач не може до них прив’язатись, імена деяких навіть не встигають запам’ятати, тому що на наступній сторінці їх вже вбили, сюжет не розкривається в дрібних конкретних деталях, автор навіть не використовує пунктуаційні знаки, але в один момент можна яскраво побачити рівнину з піску з горами на горизонті, пил з-під коліс проїжджаючого повз пікапу, відчути по всій шкірі холод від льодяної води швидкої річки з кам’яним дном. Саме ця атмосфера може намалювати в уяві і коней, і ковбоїв і створити на даному тлі справжній вестерн.

Отже, підсумовуючи усе вищесказане, можна зробити висновок, що “Старим тут не місце”, безперечно, можна віднести до жанру вестерн, чия слава вже давно минула. Роман став “візитівкою” американської культури, адже стільки стереотипних, суто американських образів на одиницю друкованого тексту немає в жодному з творів.

Література

1. Бовсунівська Т. *Жанрові модифікації сучасного роману* / Т. В. Бовсунівська. – Харків : Діса плюс, 2015. – 368 с.

2. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова. — К.: Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, 2012. — 487 с.
3. Денисова Т. Н. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності / Т. Н. Денисова. — К. : Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, 2014. — 531 с.
4. История американского вестерна в литературе и современные примеры жанра / Furfur. — 2013. — 7 апреля. — Режим доступа : <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/163685-western>
5. Каримова Э. Переосмысление жанра вестерн в романе Кормака Маккарти “Старикам тут не место” / Э. Каримова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2014. — №2 (3). — С. 249—253.
6. Карцева Е. Н. Вестерн. Эволюция жанра / Карцева Е. Н. — М. : Искусство, 1976. — 255 с.
7. Conn P. The Cambridge illustrated History of American Literature / P. Conn. — London : Guild Publishing, 1990. — 587 p.

"Тригрошова опера" Бертольта Брехта: історія написання, тематика, проблематика

Історія цієї п'єси Брехта веде нас в далеке минуле. Рівно за двісті років до її берлінської прем'єри на сцені одного з лондонських театрів з'явилася п'єса англійського драматурга Джона Ґея (1685-1732) "Опера злидарів". Це була зла сатира: якщо не в прямому сенсі, то, у всякому разі, об'єктивно в ній були співвіднесені спосіб життя і звичаї англійського вищого світу зі звичаями і аморального суспільства. "Опера злидарів" була спрямована проти нових суспільних відносин, які формувалися паралельно з розвитком капіталізму. Водночас форма, яку обрав автор, була нетрадиційною для свого часу – він спародіював італійську оперу, а також її канони та штампи, зокрема й малозмістовне лібрето [3]. Це автор підкреслює вже в Вступі, вкладаючи в уста Жебрака іронічну репліку: "I hope I may be forgiven, that I have not made my Opera throughout unnatural, like those in vogue; for I have no Recitative; excepting this, as I have consented to have neither Prologue nor Epilogue, it must be allowed an Opera in all its Forms" [4].

Рівно через двісті років творець епічного театру Б. Брехт звертається до баладної опери англійського драматурга доби Просвітництва, щоб відтворити сучасність і своїх сучасників. Згодом на основі п'єси він створить кіносценарій і "Тригрошовий роман" [1, с. 286]. Основою для сюжету брехтівських творів, як уже було зазначено, стала знаменита "Опера жебраків" Джона Ґея (1728 р.), написана в жанрі баладної опери та заснована на пригодах реальних лондонських шахраїв Джека Шепарда і Джонатана Уайльда. Саме подібна жанрова форма здалася Б. Брехту найбільш придатною для втілення на сцені основних принципів неаристотелівського театру. Як зауважує О. Чирков, "зберігаючи у недоторканості фабульні вузли, Брехт прагне використати їх не для того, щоб створити дублікат уже відомого, а щоб вибудувати принципово новий за авторською пристрасною думкою твір і в такий спосіб ущент зруйнувати твір-основу" [1, с. 14].

Переробку "Опери жебраків" Брехту замовив Йозеф Ауфріхт, призначений перед цим директором Театру на Шіффбауердамм; лібретто переклала німецькою мовою письменниця і співавторка кількох творів Брехта Елізабет Гауптман. У процесі переробки Брехт майже не змінив сюжет, але в його версії з'явилися нові персонажі і змінилося трактування низки образів. Музика у цій п'єсі Брехта грала ще не найважливішу роль серед усіх попередніх; публікуючи "Тригрошову оперу", Брехт вказав, що написана вона "за участю Курта Вайля", оскільки тексти зонгів нерідко народжувалися разом з музикою. Для епічної драми Брехта характерним є використання зонгів, які акцентують увагу читачів на важливих, на думку автора, моментах та допомагають краще розкрити тему та найголовніші проблеми, які автор і має на меті донести до читача, збуджуючи його прагнення втручатися у дійсність. Зонги мають переважно оповідний характер і є окремими, самодостатніми елементами в межах драматичного твору, надаючи йому відкритої форми. Часто зонги Брехта виходили в світ в межах ліричних збірок як повноцінні вірші. Такі відомі композитори, як Пауль Дессау,

Ганс Айслер і, особливо, Курт Вайль писали талановиту музику до брехтівських зонгів. Деякі з них стали популярними піснями.

Б. Брехт не випадково звертається саме до "Опери злидарів" у пошуках прототексту, адже, за його словами, "Тригрошова опера" зображує буржуазне суспільство (а не тільки "люмпен-пролетарські елементи"). Буржуазне суспільство створило буржуазну світобудову, а отже, й цілком конкретний світогляд, без якого це суспільство не може обійтися" [2]. Причому, німецький драматург майже не змінює основну сюжетну канву, лише переносить події із XVIII століття у вікторіанську добу (1937–1901).

У тексті п'єси, надрукованому для театрів у жовтні 1928 р., "Тригрошова опера" розпочиналася з увертюри. У першому виданні "Тригрошової опери" у 1931 р. (Versuche, Heft 3) Б.Брехт дещо змінив текст п'єси, зокрема, відмовився від увертюри. Не випадково у примітках до "Тригрошової опери" Бертольт Брехт писав: "Відсутні будь-які підстави змінювати епіграф Джона Гея до його "Опери" – "Nos hoes novimus esse nihil" ("Ми ж знаємо, що це – ніщо") для "Тригрошової опери". Якщо ж ідеться про текст, то він майже не відрізняється від сценічної редакції п'єси, яку повністю передано театрам, а отже, адресовано швидше фахівцеві, ніж споживачу. Проте зазначимо, що перетворення на фахівців якомога більшої кількості глядачів і читачів слід вітати і такий прогрес відбувається на наших очах.

Зберігаючи "матеріальну вартість" твору-основи у вигляді фабули, Бертольт Брехт передусім провокує глядача на роздуми і висновки із давньої історії, яку переказав на новий лад, стосовно блюзнірської суті світу, в якому живе людина. Світу, в якому годі шукати добропорядності, оскільки "прописні істини" так і лишаються "прописними", але недієздатними, оскільки за прописними істинами людина в цьому безумному світові не може не те що просто жити – вижити.

Наскільки далеко відступив Брехт у своїй вільній обробці від Гея? Щоб відповісти на це питання, немає потреби скрупульозно, епізод за епізодом, звіряти обидві п'єси і з'ясовувати, де Брехт досить близько дотримувався оригіналу і де він діяв цілком суверенно і самостійно. За допомогою такого дослідження можна було б вивести співвідношення запозичених і оригінальних сцен, але головна і корінна відмінність "Тригрошової опери" від "Опери жебраків" залишилася б при цьому невиділеною. А тим часом сатирична природа цих творів принципово різна, різний в них масштаб соціальної критики, різні ступінь і широта історичного узагальнення. У п'єсі Гея сучасники на кожному кроці впізнавали натяки на відомих осіб і на всякі скандальні обставини з життя великосвітського суспільства. У короля жебраків Пічেমі глядачі вбачали тодішнього прем'єр-міністра Роберта Уолпола, в інших персонажах - придворних, їх коханок і ін. Організації жебраків і злодіїв, виведені в п'єсі, були в Лондоні двадцятих років XVIII століття майже документальною реальністю.

Таким чином, незважаючи на алегоричний характер деяких епізодів, алегоричність ця не виходила у Гея за межі місцевого і злободенного: предметом його сатири залишалися цілком конкретні факти лондонської дійсності того часу. Інша справа – іносказання і узагальнення у Брехта. У п'єсі Брехта немає завуальованих випадів проти відомих сучасників, прикмети місця і часу умовні, предметом критики є не стан моралі в даній країні в даний момент, а капіталістичний лад в цілому. Характеризуючи сумарно відмінність п'єс Брехта і Гея, німецький дослідник цього питання В. Гехт писав: Гей наводив замасковану критику на

явні неподобства, Брехт піддавав явній критиці замасковані неподобства. Гей пояснював неподобства людськими вадами, Брехт, навпаки, пороки - громадськими умовами.

“Тригрошова опера” була написана Брехтом якраз у період становлення його марксистського світогляду, в роки, коли він дуже швидко прогресував в розумінні всіх протиріч, всієї глибини і складності сучасної суспільної дійсності. Незважаючи на небувалий успіх “Тригрошової опери”, цей твір невдовзі перестав задовольняти автора.

У 1934 році, вже покинувши гітлерівську Німеччину і перебуваючи в еміграції, Брехт знову повернувся до попередньої теми і створив “Тригрошовий роман”. Це було ідейно глибоке і художньо досконале втілення улюбленого йому сюжету. Більшість творів Брехта написано за традиційним сюжетами, почерпнутими у Софокла і Тита Лівія, Шекспіра і Шіллера, Горького та Гашека та інших. Ця особливість творчості Брехта не раз приводила до різних необґрунтованих закидів на його адресу і до непорозумінь, аж до звинувачень в плагіаті і пред'явлення судових позовів. А тим часом історія світової літератури містить чимало фактів, які говорять на користь Брехта. Хіба Шекспір сам вигадував сюжети своїх п'єс? Ні, він черпав їх зазвичай з творів античних авторів, з середньовічних хронік, з новел письменників Відродження та інших літературних джерел.

Не випадково Б. Брехт називає свою "Тригрошову оперу" "спробою епічного театру", поєднавши драматичне начало з оповідним, що, згідно з автором, передбачає, не лише використання щитів для проекції написів заголовків сцен, а й новий епічний стиль акторської гри. Крім того, кардинально змінивши функцію балад Гея, адже зонги в Б. Брехта покликані насамперед очужувати дійство, що відбувається на сцені. Таким чином, творець епічного театру не лише переосмислює сюжет й образи персонажів "Опера злидарів" Дж. Гея, а й трансформує жанрову природу твору-першооснови.

Література

1. Брехт Б. Три епічні драми / Укладач О. С. Чирков; За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. – Житомир: Полісся, 2010. – 296 с.
2. Брехт Б. Трехгрошовая опера / Бертольт Брехт ; пер. с нем. // Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / [общ. ред. Е. Сурков, В. Топер, И. Фрадкин]. — М. : Искусство, 1964. — Т. 1. — Режим доступа: lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1_2.txt
3. Гей Дж. Опера нищего / Пер. П. В. Мелковой // Английская комедия XVII-XVIII веков. Антология. — М.: Высшая школа, 1989 // Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/FARKER_J/gay1_1.txt
4. Gay J. The Beggar's Opera (The Project Gutenberg Etext of The Beggar's Opera by John Gay). — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2421/pg2421.html>
5. Чирков А. С. Бертольт Брехт: театральные диалоги. – Житомир: АСА, 1999. – 112 с.

Синтаксичний аспект мовленнєвого портрету Г. Зельба У романі Б. Шлінка "Правосуддя Зельба"

Мовленнєвий портрет – це сукупність особистісно-комунікативних рис, представлених у вигляді певної лінгвістичної форми з метою створення образу (моделі) мовної особистості.

Поняття "мовленнєвий портрет" має доволі широкий спектр практичного застосування, що зумовило появу значної кількості наукових праць, зокрема В.Я. Труфанова, Г.М. Іванова-Лук'янова, Д.С. Мухортов, Є.А. Бризгунова, М. Ніколаєва, М.В. Панов, М.М. Гордєєва, О.А. Мальцева, О.Г. Алюнїна, Ю.М. Караулов акцентують свою увагу на вивченні даного питання [1, 79].

Підґрунтям проведеного дослідження слугував образ головного героя детективного роману Б. Шлінка "Правосуддя Зельба", що належить до циклу із трьох романів ("Правосуддя Зельба", "Обман Зельба", "Вбивство Зельба").

Зважаючи на популяризацію детективного жанру серед читачів, підґрунтям проведеного дослідження слугував образ головного героя роману Бернгарда Шлінка "Правосуддя Зельба", що належить до циклу із трьох романів однойменного автора ("Правосуддя Зельба", "Обман Зельба", "Вбивство Зельба").

Метою статті є складання мовленнєвої характеристики Г. Зельба на основі аналізу наявних у його мовленні окличних речень, особливості функціонування яких зумовлені емоційним станом персонажа.

Мовне портретування за рахунок використання синтаксичних конструкцій зустрічається не часто. В даному випадку якомусь певному синтаксичному засобові надають статус індивідуального, враховуючи його регулярне використання конкретним персонажем у своєму мовленні. Такий спосіб портретування дає уявлення про особистісні особливості і мовні стратегії досліджуваного героя [2, с.88-89] .

Нами було з'ясовано, що задля підсилення експресивності висловлювань Г. Зельба автор надає перевагу використанню у монологічному та у діалогічному мовленні сищика речень з окличним знаком.

Розглянемо спершу табл. 1.1, де представлені приклади використання даної синтаксичної конструкції у монологічному мовленні приватного детектива Герхарда.

Таблиця 1.1

Приклади вживання Г. Зельбом окличних речень у монологічному мовленні

<u>Назва глави</u>	<u>Приклад із роману</u>
ПЕРШИЙ РОЗДІЛ	
SCHÄMEN SIE SICH!	1. <i>Durch schmiedeeisernes Gitter und verwilderten Garten sah ich auf den Balkon im ersten Stock. Frau Buchendorff und Mischkey küßten sich.</i>

	<i>Daß ausgerechnet die beiden etwas miteinander hatten! Es paßte mir ganz und gar nicht</i> [3, с. 94].
ТРЕТІЙ РОЗДІЛ	
ALLES FÜR DIE KARRIERE?	2. <i>Er muß versucht haben, seinen Herrn und Meister vor der Spur zu warnen, die er wegen seines körperlichen Zustands selbst nicht mehr hatte beseitigen können. Wie hatte Korten diesen Mann von sich abhängig zu machen verstanden!</i> [3, с. 324].
Загальна кількість	
2	2

У монологічному мовленні головного героя роману ми знаходимо тільки два окличних речення, причому в обох випадках окличний знак виражає найвищий ступінь здивування Г. Зельба.

Наприклад, у главі "SCHÄMEN SIE SICH!" детектив несподівано для себе дізнається про романтичні стосунки між головним підозрюваним Мішке та секретарки Фірнера Юдіт. Враховуючи симпатію Герхарда до цієї жінки, його емоція подиву межує з почуттям досади (див.: цит. 1 у табл. 1.1).

Наступний випадок використання синтаксичної конструкції з окличним знаком у монологічному мовленні детективна знаходимо у главі "ALLES FÜR DIE KARRIERE?", яка виникла через емоційне напруження Г. Зельба у зв'язку з викриттям злочинних діянь Кортена.

Абсолютно іншою є частота вживання Г. Зельбом окличних речень у діалогічному мовленні, що можна побачити у табл. 1.2.

Таблиця 1.2

Приклади вживання Г. Зельбом окличних речень у діалогічному мовленні

<u>Назва глави</u>	<u>Приклад із роману</u>
ПЕРШИЙ РОЗДІЛ	
WIE EINE ORDENSVERLEIHUNG	1. <i>Ich hatte diese Bemerkung schon oft gehört. Inzwischen weiß ich, wie Leute sich Privatdetektive vorstellen. Nicht nur jünger. "Sie sollten mich im Regenmantel sehen!"</i> [3, с. 19]
RAGOÛT FIN IM RING MIT GRÜNEM	2. <i>"Sie wollen mich abwimmeln, Frau Buchendorff!</i> Ich werde mich bei Firner beschweren." Kaum hatte ich es gesagt, tat es mir auch schon leid. Abgestandener Altherrencharme [3, с. 36].
ДРУГИЙ РОЗДІЛ	
AM AUTO WAR ALLES IN ORDNUNG	3. <i>"Um Gottes willen!"</i> Ich stand auf und ging hinter dem Schreibtisch auf und ab. Mir war flau. Ich hatte im Sommer auf dem Tennisplatz ein Stück von Mischkeys Lebendigkeit zerstört, und jetzt war er tot [3, с. 123].
EINE KLEINE GESCHICHTE	4. <i>"[...]Das Chemiewerk hatte ein Interesse daran, daß ihm nicht zu genau auf die Finger gesehen wurde. Im regionalen Rechenzentrum waren für die Kontrolle des Chemiewerks zwei Leute entscheidend. Für das Chemiewerk ging es um viel, viel Geld. Wenn es doch nur einen Kontrolleur kaufen könnte! Was würde es nicht dafür geben!"</i> [3, с. 123]

ENERGIE UND AUSDAUER	5. <i>“Aber Kollegen“, sagte ich, “lassen Sie mich meinen Job zu Ende bringen, und tun Sie Ihren. Wie ist der Name? Will Dankelmann morgen gerne sagen, daß man sich auf Sie verlassen kann. Weiter so!”</i> [3, c. 331]
ТРЕТІЙ РОЗДІЛ	
ALTE FREUNDE WIE DU UND ICH	6. <i>Ich riß mich los von seinem Arm. “Verstrickt? Vielleicht sind wir’s alle, aber du hast die Fäden gezogen, du!”</i> Ich schrie in sein ruhiges Gesicht [3, c. 23].
EIN PÄCKCHEN AUS RIO	7. <i>“Brigitte! Fröhliche Weihnachten.”</i> Ich freute mich, aber mir war schwarz vor Müdigkeit und Erschöpfung [3, c. 336].
Загальна кількість	
7	8

Випадки використання головним героєм роману Б. Шлінка синтаксичних конструкцій з окличним знаком мають доволі цікавий характер, адже Г. Зельб постає перед читачем зовсім в іншому амплуа. Наприклад, він залюбки шуткує над стереотипним уявленням про образ детектива (див.: цит. 1 у табл. 1.2) та неначе мрійливий юнак заграє до жінки, яка йому подобається (див.: цит 2 у табл. 1.2).

Сюжетно важливим є фрагмент з глави "AM AUTO WAR ALLES IN ORDNUNG", коли Г. Зельб дізнається про смерть Мішке (див.: цит. 3 у табл. 1.2). В той момент він краще волів би провалитися крізь землю, адже чітко розумів, що, сам того не бажаючи, став співучасником вбивства.

Тягар провини не залишав Герхарда у спокої, тому розслідування смерті Мішке стало для нього рятівною соломинкою. Напевно, вів вважав, що після того як знайде справжнього вбивцю Мішке, його сумління трохи заспокоїться.

За роки роботи слідчим, а потім приватним детективом, Г. Зельб навчився зчитувати людські емоції. Він знав як правильно провести допит і спровокувати нечисту на руку людину на зізнання (див.: цит. 4 у табл. 1.2). У даному випадку герой підвищив голос на свого співрозмовника, щоб натиснути на нього психологічно та дізнатися правду.

Навіть, на перший погляд, завжди спокійний та врівноважений Г. Зельб не міг стримувати емоцій, під час останньої розмови з Кортеном. Душевна нищість Кортена та абсолютна байдужість до чужого життя викликали у детектива почуття гніву і розчарування, які вилилися в крик (див.: цит. 3 у табл. 1.2). Герхарду було гірко усвідомлювати, що весь цей час він був для "кращого друга" усього-на-всього маріонеткою в його руках.

Таким чином, головний герой роману Б. Шлінка "Правосуддя Зельба" використовує у монологічному мовленні окличні речення в 2 главах 2 рази (у першому і другому розділі по одному разу, а у третьому – не вживає взагалі) та у діалогічному мовленні в 7 главах 8 разів (у першому розділі в 2 главах 2 рази, у другому – в 3 главах 4 рази, а у третьому – в 2 главах 2 рази).

Детальний аналіз випадків вживання означеної синтаксичної конструкції показав, що у головного героя роману Г. Зельба, як і у будь-кого, бувають позитивні та негативні сплески емоцій, адже він – звичайна людина, яка помиляється, розчаровується в друзях та проходить через життєві труднощі.

Література

1. Колокольцева Т. Н. Речевой портрет персонажа: синтаксический аспект / Т. Н. Колокольцева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Языкознание. – 315. – № 2 (97). – С. 88 – 94.
2. Макеева С. О. Речевой портрет в круге смежных понятий. – [Электронный ресурс] / С. О. Макеева – Режим доступа: http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/11/1/apgrr_214_3_14.pdf.
3. Schlink B. Selbst Justiz / B. Schlink, W. Popp. – Zürich: Diogenes, 1987. – 352 S.