

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

№7

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

№7

Житомир
2018

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)

Засновники: ННІ іноземної філології ЖДУ імені 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.

д.ф.н., доц. Астрахан О. С.

к.ф.н., доц. Васильєв Є. М.

к.ф.н., ст. викл. Закалюжний Л. В.

к.ф.н., доц. Ліпісівіцький М. Л.

Semper tiro : студентський науково-літературний часопис : № 7 / Ред. колегія: Чирков О. С., Астрахан Н. І., Васильєв Є. М., Закалюжний Л. В., Ліпісівіцький М. Л. – Житомир, 2018. – 44 с.

На обкладинці – робота англійського художника Пола Рамсі.

© Житомирський державний
університет імені Івана Франка, 2018

З М І С Т

HOMO LEGENS

Лавринчук Валентина. Особливості наративної структури філософської казки Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц»	4
Поляковська Анна. Образ війни: від історичної конкретики до параболи у п'єсі Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти»	9
Прокопчук Яна. Рефлексія як шлях до самопізнання та очищення (на матеріалі роману «Вбивство Зельба» Б. Шлінка)	14
Тарадайнік Дар'я. Особливості комічного у сучасній німецькомовній драматургії	20
Шевчук Анна. Інтертекстуальні зв'язки між «Тригрошовою оперою» Бертольта Брехта та «Оперою злидарів» Джона Гея	28
Щипанська Марія. Аналіз лексеми DER TÄTER у мовленнєвому портреті Герхарда Зельба	33

HOMO SCRIBENS

Ник Варген. Вірші	38
Рудюк Олексій. Вірші	41

HOMO LEGENS

Лавринчук Валентина,

ЖДУ імені Івана Франка, 54 група,

Науковий керівник: д.ф.н., доц. Астрахан Н. І.

Особливості наративної структури філософської казки Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц»

Сучасне літературознавство порушує низку проблем, пов'язаних із дослідженням літератури XX століття. Останнім часом актуалізувалося та вийшло на перший план питання нового прочитання та інтерпретації добре відомих, знаних творів, які, здавалося б, уже достатньо досліджені. Цим зумовлена необхідність по-новому дослідити зокрема й текст філософської казки «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері як одного з визначних творів французької літератури минулого століття.

«Маленький принц» був об'єктом дослідження багатьох вчених, проте саме аналіз його наративної структури, або, як ще її називають, «структури оповіді» – питання досить нове і мало досліджене. І саме ця проблема представляє для нас найбільшу цікавість, оскільки аналіз структури оповіді будь-якого художнього твору відіграє ключову роль у його розумінні. Саме ж поняття «структура оповіді» або «наративна структура» пов'язане з такими категоріями тексту, як точка зору оповіді, суб'єкт мовлення, тип оповіді. У науковій літературі з цього питання неодноразово зазначалося, що оповідь може вестися з різних точок зору, причому в прозі XIX – XX ст. все більшу роль в художньому тексті відіграє саме точка зору персонажа.

В основі оповіді – взаємодія різних точок зору в тексті при домінуючій ролі однієї з них. Структура оповіді прозового тексту відображає такі його властивості, як діалогічність і множинність точок зору і «голосів», в ньому представлених. «Точка зору» і «голос» – не синоніми: «Вирішальна відмінність між "точкою зору" і оповідним голосом в наступному: точка зору є "фізичним місцем", ідеологічною ситуацією або практичною життєвою орієнтацією, з якою пов'язані описувані події. Голос, навпаки, відноситься до мовлення або інших явних засобів, через які персонажі і події представляються аудиторії. Точка зору не рівнозначна засобам вираження; вона означає лише перспективу, в межах

якої реалізується вираження. Перспектива і вираження не обов'язково повинні поєднуватися в одній особі» [4, с. 153].

«Голос», що оповідає, може належати як персонажу, так і особливому суб'єкту мовлення, який вводиться автором, проте не збігається з ним самим, реальним творцем художнього твору. Він веде оповідь (повідомляє читачеві інформацію про події, описує предмети, явища і т. п., зображує, оцінює й ін.). Такий суб'єкт мовлення називається оповідачем, або наратором (фр. *narrateur*, англ. *narrator* – «оповідач»).

Образи оповідачів мають різний характер. Оповідач може бути персоніфікований, виступати в якості дійової особи твору або, навпаки, перебувати поза дією, стояти вище оповіді.

Розрізняються:

1) «Персональний» оповідач, що розповідає у формі «я», виступає як очевидець, спостерігач, свідок, безпосередній учасник дій, особа, згадує про своє минуле або сповідь, і ін.

2) аукторіальний оповідач (від лат. *auctor* – «творець»), що знаходиться поза світом оповіді, але організує його і пропонує адресату тексту свою інтерпретацію подій. Це, як правило, «всезнаючий» оповідач в творах, для яких характерна форма викладу від третьої особи.

У «Маленькому принці» ситуація з організацією оповідної структури склалася досить неоднозначна. Реальний автор, будучи дійсно льотчиком, постає з одного боку оповідачем-льотчиком у творі й ніби розповідає про реальні події, проте ж реальний автор, певно що, не зустрічав казкового принца у пустелі. Його твір не автобіографія. Тобто ми спостерігаємо переплетення особливого суб'єкта мовлення – оповідача й реального автора.

Між цими ядерними типами оповідачів розташовуються перехідні форми, наприклад оповідач-«хронікер», який виступає як спостерігач і може бути персоніфікований, але при цьому дає відносно об'єктивний опис подій та фактів і виявляється близьким до «всезнаючого» оповідача.

Структура оповіді історично мінлива, вона поступово ускладнюється, використовуючи взаємодію різних «голосів» і точок зору, обігруючи їх множинність. Так структура оповіді «Маленького принца», яка з самого початку є підкреслено наближеною до автора, тому що починається рядками «Коли мені було 6 років...», є досить багатогранною. Основний текст має, таким чином, «персонального» оповідача і відображає його «голос». Проте пізніше він включає і «голос» самого Маленького принца, устами якого переповідає оповідь лиса, змії та інших персонажів.

«Отже система мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем або оповідачами» [2, с. 118] становить структуру оповіді твору, або наративну структуру. Це спосіб представлення зображуваного світу.

У художній прозі структура оповіді базується на принциповому розрізненні автора твору і оповідача, а при розгляді текстів, яким притаманне «багатоголосся», – на розмежуванні «голосу» оповідача і «голосів» персонажів. У структурі оповіді відображається і можлива позиція адресата тексту, а в ряді випадків виділяються і способи встановлення з ним безпосереднього контакту.

У 70 – 80-ті роки ХХ ст. поняття «структура оповіді» збагачується результатами застосування до тексту комунікативного підходу. У цьому випадку текст розглядається багато в чому як аналог мовленнєвого акту. «Літературній комунікації, так само, як і повсякденному людському спілкуванню, властиві такі прагматичні параметри, як автор мови, його комунікативна установка, адресат і пов'язаний з ним перлокутивний ефект (естетичний вплив)» [1, с. 365]. Фактор адресата останні десятиліття враховується як у лінгвістичних, так і в літературознавчих дослідженнях тексту. Так, Х. Лінк зазначає, що автору кожного тексту відповідає «абстрактний або імпліцитний читач», який сприймає стилістичні прийоми твору. В. Ізер підкреслює, що кожен текст передбачає певного «внутрішнього читача», тип якого обумовлений історико-культурною ситуацією, а роль «запрограмована» в тексті. На думку У. Еко, будь-який текст створює свого читача через вибір: 1) певного лінгвістичного коду; 2) певного літературного стилю: «Текст є не що інше, як семантико-прагматичне створення свого читача» [5, с. 43].

Врахування фактора адресата насамперед проявляється у включенні в текст звернень до нього. Ці звернення займають, як правило, досить стійку позицію: вони відкривають текст, потім повторюються частіше на початку глав, можуть використовуватися і в фіналі. Звернення зазвичай пов'язані з переходом від однієї теми до іншої. Вони мотивуються прагненням автора висловити свої інтенції, підкреслити мету розповіді, визначити особливості викладу або акцентувати ту чи іншу думку. Наприклад, як ми бачимо у «Маленькому принці»: «Прошу дітей пробачити мене за те, що я присвятив цю книжку дорослому», «Не забудьте, я знаходився за тисячі миль від свого житла...», «Алеви не подумайте...», «Ми з вами, ті, хто знає що таке життя...», «Я вам розповів так детально про астероїд...», і таких прикладів у творі багато.

Звернення до адресатів доповнюються в тексті зверненнями до героїв оповіді як уявних співрозмовників, а також зверненнями до описуваних реалій,

часу або місця дії, див., наприклад: «О Маленький принц! Потроху я зрозумів також, яким сумним та одноманітним було твоє життя».

Вживання таких звернень – знак ліричної експресії, «знак внутрішньої причетності, близькості автора до предмета мовлення, один із способів його пізнання» [3, с. 90]. Використання звернень до предмета мовлення (і до самого себе) може зближувати прозовий текст з поетичним: так само, як в ліриці, вживання звернень цього типу призводить до того, що «далекий план змінюється ближнім».

Підтримка контакту з адресатом (читачем), пов'язана з моделюванням у художньому тексті аналога умов мовленнєвої комунікації, може здійснюватися також через використання питальних і спонукальних речень. Наприклад: «Діти! Бережіться баобабів».

Звернення, форми другої особи, питальні й спонукальні конструкції, формули прогнозування реакції читача складають внутрішньотекстову групу засобів, що виділяють адресата тексту, який, як правило, має досить конкретний характер. Читач може і безпосередньо включатися в оповідь, зображуватися «як коментатор поведінки персонажа», «як співрозмовник оповідача». Його точка зору і мова певною мірою скеровують виклад подій, наприклад: «Можливо, ви спитаєте, чому в моїй книжці нема більше таких малюнків, як цей.....? Відповідь дуже проста.....».

Отже, комунікативний підхід до організації тексту послідовно виділяє в структурі оповіді такий важливий її елемент, як образ адресата, який раніше залишався в тіні. Якщо можливі різні «образи» автора і оповідача, то можливі й різні іпостасі образу адресата. Це, по-перше, реальний читач, який співвідноситься з реальним автором; по-друге, внутрішній читач, який співвідноситься з оповідачем. Він може бути персонажем тексту, слухачем усного оповідання тощо. Адресат твору повинен бути охарактеризований за такими ознаками, як конкретність-абстрактність, реальність-умовність, участь-неучасть у внутрішньому світі тексту, розуміння-нерозуміння стилю автора, і погодження-непогодження з його інтенціями.

Наративна структура багато в чому мотивується типом оповіді. Типи оповіді в прозових текстах являють собою відносно стійкі композиційно-мовні форми, пов'язані з певною формою викладу. В їх основі – система прийомів і мовних засобів, вмотивована єдністю обраної автором точки зору оповідача або персонажа, що організовує весь текст в цілому або окремі його фрагменти.

У системі типів оповіді чітко протиставлені одна одній дві центральні форми – розповідь від першої особи і розповідь від третьої особи. Вони

розрізняються способом викладу, характером образу оповідача і особливостями прояву таких ознак, як суб'єктивність-об'єктивність, достовірність-недостовірність, обмеження зображуваного просторово-часовою точкою зору оповідача або відсутність цих обмежень. У творах, для яких характерна оповідь від першої особи, оповідач, як правило, одночасно є дійовою особою і, таким чином, поряд з іншими персонажами виступає однією з фігур зображуваного у творі світу. Він розповідає про те, що сам спостерігає, відчуває або ж (рідше) передає «право вести розповідь» іншій особі. І тут бачимо цікавий момент. Таким оповідачем можемо вважати самого Маленького принца, що «передає право» переповідати свою історію життя від першої особи центральному оповідачеві.

Для розповіді від першої особи найчастіше характерні висока ступінь індивідуальності, суб'єктивності викладу й одночасно обмеженість зображуваного точкою зору оповідача, його досвідом і світоглядом.

Ще однією розмежувальною ознакою для класифікації типів оповіді є ознака суб'єктивності-об'єктивності, що пов'язана з відображенням в структурі оповіді «голосів» і точок зору персонажів. Об'єктивною оповіддю зазвичай визнається оповідь, в якій переважає авторське мовлення, і панівною є точка зору оповідача, від нього відмежовується суб'єктивізована оповідь. Тобто така, що включає «голоси» персонажів.

Отже в плані наративу «Маленький принц» є досить унікальним і багатогранним твором, що залишає широке поле для подальшого дослідження, метою якого є вивчення структури оповіді твору і виявлення через неї особливостей авторської свідомості та специфіки жанру філософської казки.

Література

1. Арутюнова Н. Фактор адресата // Изв. АН СССР. : Сер.лит. и языка. — 1981. — Т. 40. — № 4. — 560 с.
2. Виноградов В. О теории художественной речи. — М., 1971. — 240 с.
3. Ковтунова И. Поэтический синтаксис. — М., 1986. — 205 с.
4. Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. — London, 1978. — 300 с.
5. Eco U. The role of the reader. — London, 1979. — 267 с.

Образ війни: від історичної конкретики до параболи у п'єсі Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти»

До теми війни зверталось багато авторів ХХ століття, є чимало відомих письменників, які засуджували війну та критикували її причини, але у творчості Бертольта Брехта антивоєнні мотиви займають особливе місце. Із його біографії відомо, що він уперше звернувся до цієї теми під час навчання у гімназії. Одним із перших творів, що приніс йому славу, була сатиристична «Легенда про мертвого солдата», написана у 1918 році; якраз за неї нацистський уряд Німеччини позбавив Брехта громадянства [9].

Саме цій темі присвячена одна із найвідоміших п'єс Б. Брехта – драма-пересторога «Матінка Кураж та її діти», яка була написана протягом 1938 – 1939 років і є одним із найяскравіших представником втілення теорії «епічного театру». Працювати над п'єсою Брехт почав в еміграції, напередодні Другої світової війни. Джерелом для ідей стала повість безпосереднього очевидця та учасника Тридцятирічної Війни, німецького письменника Ганса Якоба Крістофеля фон Гріммельсгаузена «Сімпліцію наперекір, або детальний і дивовижний життєпис бувалої дурисвітки й заброди Кураж» [1].

Філософський бік п'єси розкривається в особливостях її ідейного змісту. Брехт використовує принцип параболи (розповідь віддаляється від сучасного світу автора, іноді взагалі від конкретного часу, конкретних обставин, а потім, ніби рухаючись по кривій, знову повертається до вихідної ситуації і дає їй філософсько-етичну оцінку).

Таким чином, п'єса-парабола має два плани. Перший – це роздуми Б. Брехта над сучасною дійсністю, над Другою світовою війною. Драматург так сформулював ідею п'єси, що великі справи в війні роблять не маленькі люди, що найкращі людські якості спотворюються на війні та стають смертельними для їх власників, що боротьба проти війни варта будь-яких жертв. Тому «Матінка Кураж» – це не традиційна історична драма-хроніка, а п'єса-пересторога, вона звернена не в далеке минуле, а в найближче майбутнє [2].

Натомість історична хроніка складає другий (параболічний) план п'єси Брехта. У «хроніці» Брехта зображено дванадцять років життя (1624-1636)

Анни Фірлінг, на прізвисько матінка Кураж, її подорож по Польщі, Моравії, Баварії, Італії, Саксонії. Перший епізод, у якому матінка Кураж вирушає на війну зі своїми трьома дітьми, не чекаючи найгіршого, вірить у свій талан і в те, що війна принесе їй прибуток, зіставляємо з заключним епізодом, в якому Кураж втратила на війні обох синів та німу дочку, але ще й досі з упертістю тягне свій візок з припасами по дорозі прямо в темряву та безодню. Ці два епізоди п'єси на противагу один одному несуть у собі параболічно виражену загальну ідею п'єси, що материнство не можна поєднати з військовою комерцією. Автор наголошує, що війну не можна ототожнювати з життям, радістю, щастям та добробутом. Війна завжди несе втрату, біль, смерть та скалічені долі.

Образ війни є одним із центральних філософськи збагачених образів у п'єсі. Усім своїм змістом п'єса дає нам матеріал для роздумів, привід замислитися, що дасть нам війна, та, в першу чергу, для кого вона вигідна, а хто лише постраждає від неї. Але в п'єсі прозвучала не лише антивоєнна тема, а й докори політичної незрілості звичайних людей, їх неспроможність правильно розібратися у справжніх причинах подій, що відбуваються навколо них, через цю неспроможність, вони самі, не розуміючи цього, стали опорою та жертвами фашистського порядку. Але основна критика у п'єсі спрямована не на правлячі класи, а на все те, морально спотворене, що є у звичайних людей. Критика Бертольта Брехта одночасно проникнута і не розумінням і співчуттям [5].

У драмі Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти» втілені всі основні риси брехтівських п'єс: філософічність, жорстока логіка, нещадний аналіз, співвідносні з умовним ігровим початком. Розповідаючи про події XVII століття, Брехт говорить про своїх сучасників, їхня ідейна сліпота, егоїзм призводять до приходу до влади гітлерівців. П'єса «Матінка Кураж та її діти» – про необхідність подолання інерції, німоти, як зуміла це зробити Катрін, котра, намагаючись врятувати інших, гине сама.

П'єса, що розгортається у формі драми-хроніки, дозволяє Брехту зобразити широку й різноманітну картину життя Німеччини у всій її складності і суперечливості, і на цьому тлі показати свою героїню. Війна для Кураж – джерело прибутку, «золотий час». Вона не розуміє навіть, що сама стала винуватицею загибелі всіх своїх дітей. Лише раз, в шостій частині, після того як познущалися з її доньки, вона вигукнула: «Нехай буде проклята війна!» Але вже в наступній сцені вона знову крокує впевненою ходою і співає «пісню про війну – велику годувальницю». Однак найнестерпніше в поведінці Кураж – це її переходи від Кураж-матері до Кураж – скупой маркітанки. Вона перевіряє на зуб монету – не фальшива, і не помічає, як у цей момент вербувальник веде 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. Для німецького драматурга головне, щоб глядач виніс із її життєвого досвіду урок для себе [7].

У п'єсі «Матінка Кураж та її діти» чимало сонгів (пісень), як, втім, і в багатьох інших п'єсах Брехта. Але особливе місце відводиться «Пісні про велику капітуляцію», яку співає Кураж. Ця пісня – один із художніх прийомів «ефекту очуження». За задумом автора, вона покликана перервати на короткий час дію, щоб дати можливість глядачеві подумати і ретельно проаналізувати вчинки Кураж, роз'яснити причини її «великої капітуляції», показати, чому вона не знайшла в собі сили і волі сказати «ні» війні. Її «велика капітуляція» полягала в наївній вірі, що за рахунок війни можна було непогано нажитися. Так доля Кураж виростає до грандіозної трагедії «маленької людини» в капіталістичному суспільстві.

Але в світі, що морально спотворює простих людей, все ж, знаходяться люди, які виявляються здатними вийти з натовпу та зробити героїчний вчинок. Це донька Кураж, нещасна німа Катрін, яка, за словами матері, боїться війни і не може бачити страждань ні одного живого створіння. Катрін – уособлення живої, природної сили любові та доброти. Ціною свого життя вона рятує мирних жителів міста від раптового нападу ворога. Найслабша з усіх, Катрін виявляється здатною до активних дій проти світу наживи і війни, звідки не може вирватися її мати. Подвиг Катрін ще більше змушує задуматися над поведінкою Кураж і засудити такий спосіб життя. Таким чином, Брехт підштовхує глядача до думки про необхідність перевороту у такому загальному устрої, при якому панує звиряча мораль, а все чесне приречене на загибель [4, с. 7].

Відсутність віри у власну здатність щось змінити і змушує «маленьку людину» пристосовуватися до обставин. У цьому конкретному випадку – шукати прибуток від війни, навіть не намагаючись опиратися. Але цей шлях приводить лише до трагедії. Коли мова йде про війну або про інший злочин подібного масштабу, важко провести межу між пристосуванням і активною співучастю. Філософія капітуляції неминуче веде матінку Кураж до трагічної розв'язки.

Але матінка Кураж, навіть втративши все, не розуміє, де правда. У фіналі п'єси вона тягне сама свого воза, говорячи: «Треба знову налагоджувати торгівлю». «Гей, захопіть і мене з собою», – кричить вона солдатам, які проходять повз.

Брехта часто звинувачували в тому, що його героїня так і не прозріла. Але письменник бачив своє завдання в тому, щоб змусити глядача дивитися і бачити. Брехт ставить питання про відповідальність простих людей за хід історії, за саме життя. Він підкреслює, що неможливо залишитися чистим, якщо йдеш на компроміс з совістю [7; 8].

Доля матінки Кураж перетворюється на метафоричне узагальнення наслідків подібної позиції, яку поділяла більшість німців у нацистській Німеччині. Не націонал-соціалістів, не когось іншого з чіткими політичними переконаннями попереджав він і закликав замислитися, а пересічних громадян, подібних до Кураж, яких завжди переважна більшість.

Брехт вважав, що глядачі самі повинні визначати свою позицію щодо зображуваних в п'єсі подій і спроектувати їх на сучасність. Матінка Кураж не робить жодних висновків зі своєї трагедії – це повинні зробити самі глядачі. Вона залишається осліпленою, але у інших людей розкриваються очі на проблему. На цьому ґрунтується ідея його новаторського брехтівського «епічного театру». Досить, що її доля викликає у глядачів емоції і вже цим пробуджує активність. Кураж в останніх рядках закликає: «Збирайтеся в похід, всі, хто живі і хто дихає», але для людей, які спостерігали за розвитком подій в п'єсі, цей заклик пробуджує протилежне бажання: не йти в похід, а сказати війні своє «Ні!» [3].

Матінка Кураж виступає символом скаліченої Німеччини. Ця пересторога стосується кожного, хто бачить у війні комерцію, шлях до збагачення та прибутку. Розпочинаючи війну німці вірили, що зможуть розбагатіти, підкоривши собі увесь світ, втрачаючи своїх дітей та близьких, вони вірили, що вони помирають не просто так, а за велику ідею. Бертольт Брехт прагне, щоб люди не просто дивилися його п'єсу, а робили висновки від побаченого; для цього він і створив свій «епічний театр» з «ефектом очуження». «Матінка Кураж та її діти» – це пересторога війні, попередження про наслідки Другої світової війни, від якої, в першу чергу, постраждає мирне населення та буде ще довго оговтуватися від наслідків воєнних років.

Література

1. Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / [общ. ред. Е. Сурков, В. Топер, И. Фрадкин]. — М., 1964. — Т. 3. — 564 с.
2. Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / [общ. ред. Е. Сурков, В. Топер, И. Фрадкин]. — М., 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, 2010. – 296 с.
4. Ключев В. Театрально-эстетические взгляды Брехта. – М., 1966. – С. 65 – 68.
5. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К., 1997. – 752 с.
6. Федоров А.. Бертольд Брехт // Зарубежная литература XX века: Учебник для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др., Под ред. Л. Г. Андреева ; 2-е изд., испр. и доп. – М., 2000. – С. 215–229.
7. Чирков А. Творящая личность / А. С. Чирков. – Житомир, 2001. – 144 с.
8. Чирков А. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. – К., 1988. – 160 с.
8. Шепель Ю. Епічний театр Бертольта Брехта // Всесвітня література. – 1998. – № 2. – С. 62 – 63.
9. Шумахер Э. Жизнь Брехта. – М., 1988. – С. 235 – 240.

Рефлексія як шлях до самопізнання та очищення (на матеріалі роману «Вбивство Зельба» Б. Шлінка)

У перші повоєнні роки література Німеччини була під впливом подолання наслідків війни. Однією з основних тем стало звернення до минулого, а об'єктом зображення – війна. Тому в німецькій літературі ХХ століття досить часто звучить мотив вини. В деяких творах він тісно пов'язаний з образом Гамлета (Ернст Вайс «Георг Летгам. Лікар і вбивця» (1932), Гергарт Гауптман «Вихор покликання» (1936), Альфред Дьоблін «Гамлет, або Довга ніч добігає кінця» (1946), Гайнер Мюллер «Гамлет-машина» (1977)), до якого німецькі письменники звертаються не випадково. До ХХ ст. образ Гамлета стає вічним образом світової, в тому числі німецької літератури, набуваючи символічного характеру [2]. Вічні образи втілюють вічні цінності або вічні проблеми людства. Гамлет – людина зі складним духовним світом, повним контрастів і протиріч, у нього філософський склад розуму.

«Німецький» Гамлет, як правило, зайнятий питанням про вину, він обтяжений постійними рефлексіями та страждає від власної пасивності. Так само, як перед Гамлетом поставало питання «Бути чи не бути?», так і перед «німецьким» Гамлетом поставала проблема вибору між дією і бездіяльністю.

У даному контексті на особливу увагу заслуговує роман сучасного німецького письменника Бернгарда Шлінка– «Selbs Mord» («Вбивство Зельба»). Основний зміст статті становить розкриття образу головного героя у контексті тематики «подолання минулого» та поняття «гамлетизм». Актуальність теми статті зумовлена відсутністю в українському літературознавстві досліджень творчості Б. Шлінка та, зокрема, його роману «Вбивство Зельба».

У романі піднімається одна з найскладніших проблем – проблема морального покарання за свої вчинки. Адже, працюючи прокурором у роки нацистської Німеччини, Г. Зельб приймав жорсткі рішення: йому доводилося відправляти людей у концентраційні табори, він вимагав та добивався смертної кари для багатьох підсудних, і навіть був присутнім при виконанні смертних вироків. Він повністю підтримував фашистський режим, був переконаним націонал-соціалістом, сприяв та приймав участь у злочиннях. Гергард довгий

час не усвідомлював, що коїть злочини. Він жив в такому суспільстві і виконував свою функцію, особливо не задумуючись про зміст того, що робить. І лише після краху Третього Рейху Зельб зрозумів, що він був маріонеткою та сліпим виконавцем волі нацистського режиму.

Гергард Зельб майже кожен день бореться з собою, зі своїм минулим, з тим тягарем, який ліг на його плечі і отруює його зсередини. Усвідомлення злочинів далекого минулого не дає йому спокою у теперішньому і почуття провини за те, що зробив, але не повинен був робити, посилюється. Він прагне спокутувати вину та забути своє минуле.

Стійкий комплекс винного провокує абсурдні ситуації під час розмов Гергарда з Карлом-Хайнцом Ульбрихом (син його покійної дружини Клархен), який приїхав в Мангейм зі Східної Німеччини. Гергарду цей чоловік спочатку не сподобався, адже він прийшов до нього додому і почав стверджувати, що він його син, хоча Гергард впевнений, що цього точно не може бути. Гергарду не подобалось, що Карл-Хайнц Ульбрих хоче бути його помічником і працювати разом. Але разом з цією неприязню до Карла-Хайнца, Зельб відчуває свою вину перед ним, хоча Карл-Хайнц і не знає про нацистське минуле Зельба. Гергард відчуває себе винним вже лише за те, що він проживав в часи поділеної Німеччини в західній її частині, в той час, коли велика кількість німців страждала від комуністичної диктатури в Східній Німеччині. В розмовах з Карлом-Хайнцом Гергарда на підсвідомому рівні постійно мучає совість і він хоче вибачатись, що видно з внутрішніх монологів після кожної розмови з Карлом-Хайнцом:

1. *«Ich war drauf und dran, für alle Unbilden um Entschuldigung zu bitten, die der Westen dem Osten zugefügt und die er ihm nicht zugefügt hatte»*[3, с. 73].

2. *«Warum bekam ich bei ihm früher oder später immer ein schlechtes Gewissen?»* [3, с. 199].

Як бачимо, у Зельба є такий потайний закуток в пам'яті, в якому приховано минуле, спогади про яке викликає почуття сорому та провини. Він соромиться своїх минулих вчинків, відчуває себе винним за них, при цьому не виправдовує себе юним віком та щирістю помислів. Кожна зустріч з Карлом-Хайнцом Ульбрихом нагадує Зельбу про минуле. Це дуже бентежить його, адже тоді всі його думки підпорядковуються самозвинуваченню у бідах Німеччини та її народу в часи Другої світової війни.

Г. Зельб переживає, що він, працюючи прокурором та приватним детективом, не зробив жодного вчинка, яким він міг би пишатись та про який

не було б соромно розповісти. Це почуття їло його зсередини, перетворювалось на образу, злість, біль. Тому він їде до Бертрама Велькера (власник респектабельного приватного банку «Веллер і Велькер»; новий клієнт Г. Зельба), щоб змусити його зізнатись у вбивстві своєї дружини, Шулера (архіваріус банку «Веллер і Велькер» та Самарина (помічник Б. Велькера). Натомість Бертрам не лише не зізнається у вбивствах, не відчуває себе винним, а й вказує на те, що Гергард сам винний у смерті Шулера та був його співучасником в операції «Водонапірна вежа», коли загинув Грегор Самарин.

Гергард кипів від гніву на Велькера. Його дратувала зверхність, зухвалість Велькера та те, що він вийшов сухим із води після вбивств. Гергард вирішує зібрати своїх друзів для розмови, щоб вирішити, як притягти Бертрама до відповідальності. Але яке було здивування та розчарування Гергарда, коли його друзі, на чію підтримку він розраховував, не зрозуміли його бажання встановити справедливість. Не в кожному можна побачити такого «Гамлета» – людину, яка готова діяти.

До цього всього Гергард відчував, що ним знову, як колись в часи гітлерівської Німеччини, скористались. Бертрам Велькер використав Гергарда та його друзів, щоб прибрати на своєму шляху Грегора Самарина, який міг претендувати на частину доходів банку, бо був прямим спадкоємцем таємного партнера. Гергард озвучує своїм друзям, що саме вони разом з ним причетні до вбивства невинної людини – Грегора Самарина, який зараз міг би жити:

«Wir können doch nicht einfach nichts tun! Wir haben uns eingemischt, haben Welker geholfen, haben Samarin... Samarin wäre ohne uns noch am Leben!» [3, с. 251].

У наступному фрагменті спостерігаємо емоційні питання-заклики Гергарда у діалозі з друзями. Він закликає своїх друзів до активної дії, до встановлення справедливості, адже він вважає, що його друзі так само, як і він, переживають, відчувають свою вину та не можуть змиритись, що Велькер безкарно живе далі, і його ніщо не тривожить:

«Und daß wir wissen, daß er zwei Morde auf dem Gewissen hat? Interessiert uns das nicht? Verpflichtet uns das nicht?» [3, с. 252].

Друзі не поділяють думок Гергарда та прагнуть залишити все, як є. Гергард стає свідком людської трагедії: йому одному відкривається те, чого не помічають інші – мораль продовжує далі занепадати, втрачаються ідеали справедливості і правди.

Тому він вирішує діяти самотужки та наважується на відчайдушний крок, який міг би заспокоїти його – вчинити самосуд та вбити Велькера. Зовнішня дія роману представляється як протистояння Гергарда Зельба і Бертрама Велькера. Внутрішня дія – це протиборство в душі Гергарда, який стоїть перед вибором і не знає як діяти, він вагається і сумнівається у правильності своїх намірів, що доводить його постійна рефлексія, репрезентована у вигляді внутрішніх монологів.

Одного разу Гергард вже вчинив самосуд, зіштовхнувши зі скелі у Трефентеці свого найкращого друга – Кортена, який насправді виявився жорстоким і підступним злочинцем та використовував Гергарда для досягнення власних небезкорисливих цілей (див. перший роман трилогії «Правосуддя Зельба»). Гергард вбив Кортена не з особистої помсти, а для покарання зла і встановлення справедливості. В своїх роздумах Гергард зізнається, що не розкаюється в цьому:

«Ich habe es nie bereut. Manchmal habe ich gedacht, ich müßte es bereuen, weil es weder rechtlich noch moralisch in Ordnung war. Aber das Gefühl der Reue hat sich nicht eingestellt» [3, с. 223].

Гергард, сам того не помічаючи, час від часу поринає у спогади про той випадок. Ці спогади та роздуми, перемішуючись з реальністю, перетворювались у сні, адже як сам Гергард зазначає: *«Nur in den Träumen bleibt ein unbewältigter, unbewältigbarer Rest»* («Тільки уві сні дає про себе знати відгомін нездоланного, непереборного минулого»¹) [3, с. 223].

Гергард, маючи вже такий злочинний досвід та розуміючи, що вбивство одного Кортена не зробило світ добрішим, задається питанням про те, чи вчиняти самосуд над Велькером. Це викликає в нього сумніви, які відображаються в сні:

«Ich träumte von Körten, der mit wehendem Mantel in die Tiefe stürzt. Ich träumte von unserem letzten Gespräch, von meinem „ich bin gekommen, um dich

¹[переклад мій – Я.П.]

umzubringen“ und seinem höhnnenden „um sie wieder lebendig zu machen?“. Ich träumte von Schuler, der schwankend auf mich zukam, und von Samarin in der Zwangsjacke. Dann geriet alles durcheinander, Welker stürzte von der Klippe, und Schuler höhnte: „Um mich wieder lebendig zu machen?“» [3:, с. 40].

Бернгард Шлінк не випадково вдається до прийому психологічного сну, адже сон, по суті, – це час, коли підсвідомість людини звільняється з-під контролю. Сни Гергарда дозволяють краще зрозуміти його стан. Даний сон виступає як надзвичайно важлива подія в духовному житті героя, є своєрідним духовним катарсисом, дороговказом до непорушних загальнолюдських моральних цінностей і імперативів.

Б. Шлінк наполегливо підштовхує читача до роздумів, чи мав право Гергард Зельб вважати Велькера винним, якщо сам був у минулому причетний до багатьох смертей. Автор не дає конкретних відповідей на питання, які хвилюють героя, не робить висновків та не нав'язує власну думку. Він залишає читачу можливість пройти шлях прозріння разом з Гергардом.

Роль убивці Гергарду не до душі. Нерішучість і сумніви Гергарда викликані тим, що по натурі він не створений для кривавих справ. Проблема вибору між дією і бездіяльністю, осмислення ступеня власної вини в кожному випадку, вирішується зверненням героя до активної дії в гуманістичному світлі – Гергард хоче встановити справедливість. А в даному випадку встановити її він може тільки покаравши Велькера самотужки і тільки вбивши його, тобто ставши на сторону зла та гріховності, що суперечить гуманістичним цінностям. Сумнівається Гергард в необхідності цього покарання, адже Шулера і Самарина вже не повернути. Та і світ добрішим від цього не стане.

Тож перед Гергардом, як і перед шекспірівським Гамлетом, постають питання: Як бути? Прийняти світ таким, яким він є, чи боротись зі злом? Намагатися змінити світ, в якому торжествує несправедливість, або спокійно жити в ньому? Жити за загальними правилами і робити вигляд, що все в порядку, чи назвати речі своїми іменами? Покарати винного, ставши самому злочинцем? Гергард довго міркує, перш ніж почати діяти. Його непокоять сумніви, душевні протиріччя, він відчуває велику відповідальність за свої вчинки. «Бути чи не бути?» означає «Як жити?». І це питання належить до розряду вічних. Проблема «Бути чи не бути?» остаточно вирішується. «Бути» для Гергарда – значить діяти у відповідності зі своїми переконаннями.

Отже, Гергард Зельб – це глибоко рефлексуюча особистість. Його образ наповнений величезним філософським і життєвим змістом. Рефлексія, невпинне і напружене шукання істини та встановлення справедливості, неспокійна совість – це те, що робить Гергарда схожим на шекспірівського Гамлета. Життя Гергарда – це страждання думки. Він повинен зробити свій моральний вибір. Моральний вибір – ось головна проблема, яка виростає з долі Гергарда. У нього була можливість вибору, яка залежала від нього самого. Гергард усвідомлює, що перехід до рішучих дій в конфлікті добра зі злом може породити нове зло.

Література

1. Колпакова С. Гамлетовский мотив вины в литературе Германии XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. гуманитар. науки. – 2009. – Т. 151, кн. 3. – С. 127 – 132.
2. Луков В. Гамлет как вечный образ мировой культуры / Захаров Н. В. и др. // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов. Вып. 16 – М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2008/collections/TAMK16.pdf>
3. Schlink B.: Selbs Mord. – Zürich : Diogenes, 2001. – 265 S.

*Тарадайнік Дар'я,
ЖДУ імені Івана Франка, 41 група,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Васильєв Є. М.*

Особливості комічного у сучасній німецькомовній драматургії

Прийнято вважати, що комічне часто пов'язують із ситуацією, коли до якоїсь неважливої, другорядної та дрібної події готуються дуже ретельно та мають серйозне ставлення до цього дійства. У разі не досягання людиною успішного результату, то вона нічого не марнує, через те що, вона хотіла дійсно чогось незначного, дрібного, що не стосувалося її особисто. Комічне проявляється в тому випадку, коли людина хоче взяти на себе відповідальність за якісь серйозні та вагомі рішення, але вона не в змозі це зробити. Комічні сутички відбуваються як результат зіткнення протилежних характерів та зацікавленостей. Правду кажучи, тут не потрібно допускати, щоб перемогу дістало невірне протиріччя або якась дурниця.

Загальновідомо, що комічне є багатогранним, воно має різноманітні форми вираження та ступені. Наприклад, такі як сарказм, гумор та сатира. Абсолютно всі вони є засобами вираження подолання недоліків у людині, засобами ствердження нового ідеалу через неприйняття старого, того ідеалу, що на даний час не є вже актуальним, руйнування помилкових ілюзій про самого себе та про людей [4, с. 113].

Теоретичне підґрунтя комічного має свою складну і досить тривалу історію становлення, шляхи якої тісно пов'язані з естетикою Аристотеля. Варто зазначити, що Аристотель увів такий підхід до аналізу комічного, який базувався на принципі суперечностей: жахливого, потворного і прекрасного.

Передусім комічне описує життєдіяльність індивіда у соціальному аспекті, яке не відповідає суспільно-історичній необхідності. Для суб'єкта комічного не існує руху історії, її суперечностей, тому фактично не існує проблем пізнання, освоєння і перетворення соціальної дійсності. Комічне розкриває людину як соціально пасивну істоту, яка байдужа до боротьби за нове. На противагу трагічним героям, які уособлюють суспільно значиму діяльність, пристрасть, бажання оновлення дійсності, суб'єкт комічного позбавлений цих благородних, піднесених якостей.

У контексті сучасної парадигми досліджень явище комічного сприймається як в побуті, так і в різних проявах та жанрах мистецтва по-різному. Це може відрізнятися індивідуально (одній людині весело і смішно, а іншій – ні), соціальний чинник (певні етичні, релігійні ідейні погляди та переконання) та національного характеру. Гегель з приводу комічного зазначав: «Люди можуть сміятися над вкрай протилежними речами. Найбільш вульгарне, позбавлене смаку може викликати у людей сміх, і часто вони також сміються над найбільш важливим і глибоким, якщо в ньому виявляється найнезначніша риса, що йде врозріз з їх звичками і повсякденними поглядами» [3, с. 158].

Існують точки зору, що комічне – це реальність. Ідеалісти не визнають об'єктивні елементи комічного. Наприклад, німецький естетик та поет Жан Поль досліджує природу комізму на матеріалі одного з епізодів «Дон-Кіхота» Мігеля де Сервантеса. Коли Санчо Панса висить всю ніч у повітрі над дрібною канавою. Він вважає, що під ним знаходиться прірва, але при даному припущенні його дії цілком зрозумілі. Він був би дурнем, наважившись зістрибнути і розбитися. Суть комічного для Жана Поля в «підстановці»: «Ми позичаємо його (Санчо Панса) прагненню наше розуміння справи і погляд на речі і витягаємо з такого протиріччя нескінченну незгідність... комічне... завжди живе не в об'єкті сміху, а в суб'єкті» [5, с. 46].

Лукас Берфус є одним із найяскравіших представників сучасної німецької драматургії. Він народився 30 грудня 1971 року у місті Тун (Швейцарія). З 1997 року пише п'єси, і з 2009 – 2013 рр. був штатним драматургом цюріхського театру «Schauspielhaus». Викладає у Більському літературному інституті. Писав п'єси на замовлення театрів Бохума, Базеля, Гамбурга. Лукас Берфус є також театральним діячем у Цюріху. Разом з Самюелем Шварцем заснував театральну групу «400 asa» [6].

Для цієї групи Берфус писав багато творів, які ставилися на сцені. Особливого успіху зазнав він після поставлення п'єси «Die sexuellen Neurosen unserer Eltern», яка була написана на замовлення Theater Basel, до 2005 року ця п'єса була перекладена 12 мовами. За свою творчість Берфус був відзначений як Драматик року на Мюльхаймерських Театральних Днях (2005) та здобув Золотурнську Літературну Премію (2014). З лютого 2017 року, з'явився на світ роман «Nagard», який стоїть у списку «Preis der Leipziger Buchmesse 2017» [1].

Лукас Берфус не ставить перед собою завдання, щоб глядач, дивлячись на сцену, відчував дистанцію по відношенню до того, що відбувається. Він хоче швидше утримати глядача в рамках його уявлень про театр. Ефект, про який іде мова, продовжується і після спектаклю, коли глядач сам собі уявляє, яким

чином могли продовжитися події, після завершення дійства на сцені. Його цікавлять фальшиві почуття: чому люди сміються у певних ситуаціях, хоча це насправді не смішно, вони співчують винному і хочуть, щоб невинний був покараний, словом чому людину раптово охоплюють якісь почуття, що не співпадають з раціональним мисленням [2].

Сьогодні Лукас Берфус є одним із найзначніших німецькомовних авторів, п'єси якого перекладені багатьма мовами і ставляться на сцені по всьому світу.

Комічність уже закладена у назві самої п'єси. Великими літерами написано «ALICES REISE IN DIE SCHWEIZ». Як і будь-який читач, може уявити собі, що зараз піде мова про дівчину, яка здійснює якусь подорож у Швейцарію. У читача з'являються асоціації з відомою історією Льюїса Керрола «Аліса в країні чудес». Але якщо у Льюїса героїня історії через яскраву метафору, пізнає новий для себе світ дорослих, то Аліса у Лукаса Берфуса знаходиться на межі іншої сторони задзеркала – перехід туди, звідки не має шляху назад. Лукас Берфус робить маленьку помітку після назви: «Szenen aus dem Leben des Sterbehelfers Gustav Strom». І тут читач знаходиться у стані повного розсіювання. До чого тут лікар який практикує евтаназію – людина, яку можна назвати лікар Смерть?

Автор застосовує дуже специфічні порівняння. Він порівнює смерть з переїздом. Густав радить Алісі розібрати важливі папери, написати заповіт. Не забути оплатити рахунки і найважливіше – мати достатньо готівки, щоб розрахуватися з ним. Вони обговорюють смерть, ніби це вибір якось путівки. Лікар розповідає про умови тому що, деякі пацієнти були розчаровані:

Gustav. Wir möchten keine Inszenierung, keine Theatralik. Es ist eine Dreizimmerwohnung, manchmal hört man das Geschrei vom Kindergarten, das ist alles. Wenn Sie Wünsche haben, so werden wir versuchen, diesen zu entsprechen.

Alice. Wünsche.

Gustav. Eine gewisse Musik vielleicht, oder jemanden, den Sie dabei haben wollen. Ich bitte Sie, nur jemanden mitzunehmen, der Ihren Entschluss akzeptiert und nicht versuchen wird, eine unersprießliche Diskussion zu führen über Sinn und Zweck und Statthaftigkeit... Sie werden nichts essen an jenem Tag, nichts Schweres, auf jeden Fall, am besten, ohnehin, Sie essen überhaupt nichts. Das Medikament wirkt besser auf leeren Magen. Nach fünf Minuten wird es vorbei [7, s. 10].

Англієць Джон, який тричі приїздить до Цюриху у Швейцарію, щоб розпрощатися з життям, але двічі не знаходить сили для цього і повертається на Батьківщину у Бірмінгем. Джон говорить англійською мовою з Густавом. Це

свого роду служить пародійним моментом, такою собі грою мов. Отже надає дійсності комічного ефекту:

Gustav. Yes, John.

John. I am drunk.

Gustav. Don't worry. It won't affect the process.

John. I don't want to die drunk. My daddy died drunk. He was killed his car on his way back from the pub. Now he will be drunk for the rest of eternity, my mother said.

<...>

John. Of course there is an eternity, Doctor, be I don't silly. I don't want to be drunk till the end of time. I'd better wait until I'm sober again. I hope this won't upset you

Gustav. No problem, John [7, s. 26].

Для зображення комічного служить абсурд. Густав Штром давав клятву Гіппократа. Але одночасно з цим він допомагає людям відправитися на той світ:

Gustav. Mein Name ist Gustav Strom. Ich bin Arzt. Die Frage kommt immer: Sie haben doch den also Menschen in Eid geleistet. Ja, habe ich. Wie können Sie also Menschen in den Tod begleiten. Gerade weil ich ihn geleistet habe. Gesundheit ist verhandelbar, die Würde des menschlichen Lebens nicht. Die Angst vor dem Tod macht uns erpressbar. Wie soll ich die Augen verschließen vor dem Leid, dass ich tagtäglich in den Spitälern und in den Pflegeheimen sehe. Ich glaube, das menschliche Leben erhält seine Würde durch die Freiheit, den Zeitpunkt seines eigenen Todes wählen zu können. Und dafür kämpfe ich [7, s. 12].

Одним із прийомів створення комічного ефекту є парадокс. Він абсолютно суперечить здоровому глуздові, не відповідає нормам у суспільстві, традиційним уявленням. Парадокс вміщає у собі елемент несподіваності, незвичайності будується на запереченні традиційного. Через свою несподіваність парадокс висвітлює образи і явища у несподіваному ракурсі:

Walter. Ich selbst habe einmal einen Wurf Katzen umgebracht. Hassen Sie mich dafür, aber es erschien mir damals als die beste Lösung. Fünf kleine Scheißkatzen, alles rothaarige, sie kamen schon mit einem Schnupfen auf die Welt. Ich beabsichtigte, den Wurf einzuschläfern lassen, ich schwöre es, ich habe in die

Tierklinik angerufen, können Sie überprüfen. Rufen Sie an. Ich lüge nicht. Sie sagten, es würde hundertzwanzig Franken. Für alle fünf Katzen. Geht noch. Ein faires Angebot. Sie aber. Pro Katze. Hören Sie einmal. Sechshundert Hämmer, um fünf Scheißkatzen umzubringen. Ich habe das Geld gespart. Dreihundert davon dem Roten Kreuz, und mit den anderen dreihundert habe ich mich betrunken... [7, s. 55].

Засобом вираження комічного є також комунікативні невдачі. У даному випадку спілкування – незавершена дія, в якій не досягається комунікативна мета. Персонажі можуть ігнорувати запитання інших, або ж взагалі переводити тему:

Gustav. Eva. Ich werde keine Rezepte mehr ausstellen können. Woher nehmen wir nun das Pentobarbital.

Eva. Die Gesellschaft, vor hundert Jahren, hat die Abtreibung als ein Werk des Teufels erklärt und die Frauen zu den Quacksalbern geschickt, zu den Kräuterweibern, in die Hinterzimmer. Es war ihr lieber, wenn die Frauen sich mit langen heißen Nadeln die Frucht auskratzen ließen und erbärmlich an der Sepsis krepieren, weil man nämlich vom Fötus nicht immer alles erwischt, und sich das vergessene Stück Hirn, das Füßchen, das Leberrestchen sehr leicht entzünden.

Gustav. Hörst du mir zu. Woher nehmen wir jetzt das Pentobarbital.

Eva. Dann müssen wir eben eine andere Methode finden. Wir entwickeln Suizidformen, die eine direkte ärztliche Mitwirkung erübrigen [7, s. 32].

Gustav. Morgen, Eva, kommt Helene Brauchler. Zweiundfünfzig Jahre alt, und der Hautkrebs hat ihr das halbe Gesicht weggefressen. Ich war vor einer Woche bei ihr. Die schlimmsten Stellen hat sie mit einem dicken Verband zu gedeckt, aber ein menschliches Dasein führt Frau Brauchler nicht. Sie hat sich ein Zimmer eingerichtet, mit einem Nachtopf und einer Herdplatte, weil sie ihrem Mann und ihrer Tochter nicht unvorbereitet begegnen will...

Eva. Warum willst du mit Alice in dieses Hotel fahren. Sie kann dort nicht sterben.... [7, s. 41– 2].

Швидкоплинність реплік, які виражені коротким реченнями, зображують комічність. Так само швидко і змінюється тематика розмови між героями:

PETER. Gibt es irgendeine Ähnlichkeit zwischen uns.

SIMON. Das lässt dich nicht los, wie.

PETER. Die Ohren vielleicht. Der Haarstrich. Ist das zufällig.

SIMON. Was weiß ich. Ist doch egal. Was hast du da.

PETER. Das. Nichts. Ein Wisch. Ein paar Zahlen. Vollkommen nebensächlich.
Wie putzt es sich eigentlich mit der neuen Zahnbürste.

SIMON. Wie.

PETER. Bisschen weich, vielleicht. Ich dachte, in deinem Alter braucht das Zahnfleisch Schonung [7, s. 92].

У даному випадку автор повністю нехтує знаками пунктуації, а саме – знаки питання. Наприклад: Was weiß ich. Ist das zufällig. Gibt es irgendeine Ähnlichkeit zwischen uns. Ist doch egal. Was hast du da. Питальні речення – це емоційно забарвлені речення. Тож можна зробити висновок, щоб письменник хоче підкреслити байдужість людини до свого співрозмовника. Це також вираження комічного ефекту.

Безглузді порівняння і використання певних слів не у відповідному контексті – створюють ефект незрозумілості. Зовсім не зрозуміло яка мета закладена у того хто говорить. Виникає питання чи людина себе добре почуває, чи вона психічно здорова:

PETER. Welche Macht heute in einer gebrauchten Zahnbürste liegt, einem Kaugummi, einem ausgerissenen Haar. Pass auf deine Hautschuppen auf, Papa, lass keine Kippen liegen, spuck nicht auf den Boden, in allem liegt das Geheimnis deiner Herkunft, und wer weiß, welcher Schurke sich für die Treue deiner Frau interessiert und dich mi der Wahrheit erpressen könnte.

SIMON. Du bist krank [7, s. 92].

Інколи байдужість та егоїзм людей не знає меж. У даному випадку Сімон переміг вибори за рахунок смерті власного сина – це підняло йому рейтинги. Францек в свою чергу, щоб співчувати – то він вже планує різні інтерв'ю. Але все ж таки йому вдається переконати Сімона, що той повинен своєму сину. Що ніби Петер в нього вірив, хоча було зовсім навпаки. У цій ситуації виходить на перший план – настільки люди наївні та довіряють різним злодіям:

In derselben Wohnung. In einem Sarg liegt aufgebahrt der tote Peter Korach.

FRANZECK. Schwanenburg dreiundsechzig Prozent für dich, für dich, Walsach siebzehn Prozent, das ist achtbar, Perlis sechsundsiebzig für dich, Wallenstadt leider

knapp an Gruber, sehr knapp, egal, dafür Pauschen und Kaps mit über sechzig an dich, und, Achtung, auch die Vier geht an dich. <...> Das ist historisch, historisch.

SIMON. Schön. Lass mich in Ruhe.

FRANZECK. Du bist gewählt, Simon.

SIMON. Scher dich zum Teufel, habe ich gesagt.

FRANZECK. In drei Stunden trittst du vor die Presse. Ich habe eine Rede aufgesetzt.

SIMON. Raus [7, s. 96].

Трюїзм – загальновідома істина, примітивність або ж дещо, що не піддається сумніву і є дуже очевидним. Це саме згадування підкреслює ефект безглуздості:

AGNES. Ihr braven Korachs. r. Was hätte ich denn tun sollen. Sag mir das. Was. Wem hätte sie genützt, eure verdammte Wahrheit. Peter. Er war glücklich. Es war sein Kind mehr als meines. Hat den Jungen geliebt, vergöttert, unheimlich war das. Hätte ich das kaputtmachen sollen. Warum. Jetzt zeigt ihr mit dem Finger auf mich, aber sie hat euch nicht gestört, meine kleine Lüge. Ihr habt gut gelebt damit, habt gut geschlafen. Wer ist wachgelegen, nachts, aus Angst, es könnte ans Licht kommen. Das war ich. Ich habe die Lüge auf mich genommen. Nicht

HELLE. Du hättest es ihm sagen müssen. Spätestens, als er die Wahrheit erfahren hat.

AGNES. Eure verdammte Wahrheit, was ist das für eine Wahrheit. Wozu dient sie. Die Wahrheit hat euren Sohn getötet, euch den Enkel genommen. Das ist nicht meine Wahrheit, Helle. Er hätte diese Probe nicht machen dürfen. Nicht ohne meine Einwilligung. Es war nicht recht. Wo gehst du hin.

HELLE. Ich weiß nicht. Raus. Ich möchte einfach nicht mehr hier sein. Ich sehe nach meinem Mann. Er braucht mich jetzt. Und ich brauche ihn [7, s. 102].

Підбиваючи підсумки відзначимо, що у своїх п'єсах Лукас Берфус майстерно поєднує традиційні засоби творення комічності з новими прийомами. Стиль оповіді автора вже викликає комічні відчуття. Для зображення негативних явищ автор використовує дуже гарну зброю, а саме сатиру. У Лукаса Берфуса насичений та багатий запас лексико-стилістичних засобів, спеціальних прийомів, які дають оцінку його п'єс та розповідей. Він уміло застосовує та поєднує лексику різних стилів мовлення. Наприклад, політичної та побутової, ділової та художньої. Для створення комічного ефекту

письменник використовує яскраві метафори, гіперболи, контрастні порівняння. Зображуючи простих людей він застосовує гумористичні інтонації, а іноді і зовсім нехтує знаками пунктуації, опускаючи знаки питання. Він вживає бурлескну лексику, іноді проскакують у героїв лайливі слова та вульгарні та принизливі слова.

Література

1. Берфус Л. «Ложные чувства и открытые раны. «Швейцарский драматург Лукас Берфус о том, что вокруг нас нет ничего несомненного». 2016 [Електронний ресурс] / Лукас Берфус. – Режим доступу до ресурсу: [//https://www.colta.ru/articles/swiss_made/1702](https://www.colta.ru/articles/swiss_made/1702).
2. Берфус Л. Біографія. – [Електронний ресурс] / Лукас Берфус. – Режим доступу до ресурсу: [//https://www.livelib.ru/author/661645-lukas-berfus](https://www.livelib.ru/author/661645-lukas-berfus).
3. Гегель Г. Эстетика / Энциклопедия философских наук: в 4 т. Георг Гегель. – М., 1971. – Т. 3. – 336 с.
4. Левчук Л. Естетика : підр. для студ. вузів ; за заг. ред. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. – К., 1997. – 112 с.
5. Поль Ж. Приготовительная школа эстетики / Жан Поль. –М., 1981.— 448 с.
6. Bärfuss L. Das Leben. Werke. Auszeichnungen. / Lukas Bärfuss. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: https://de.wikipedia.org/wiki/Lukas_Bärfuss.
7. Bärfuss L. Alices Reise in die Schweiz: Die Probe ; Amygdala : Stücke. / Lukas Bärfuss. Wallstein Verlag, 2013. –169 S.

*Шевчук Анна,
ЖДУ імені Івана Франка, 61 група,
Науковий керівник: к.ф.н., ст. викл. Закалюжний Л. В.*

Інтертекстуальні зв'язки між «Тригрошовою оперою» Бертольта Брехта та «Оперою злидарів» Джона Гей

Майже в кожному художньому тексті присутні елементи, які раніше вживалися в інших текстах, наприклад: алюзії, метафори, цитати та ін. Залежно від авторської інтенції тексти, які містять ці й інші елементи, є стилізацією, інтерпретацією або пародіюванням чужих текстів. Чужий і авторський тексти вступають у взаємозв'язку на різних рівнях. Явище схрещення, контамінації текстів двох і більше авторів, дзеркального відображення словесних виразів прийнято називати інтертекстом.

З часу появи терміна «інтертекстуальність» і його теоретичного обґрунтування у 1967 році міжтекстові відносини викликають величезний інтерес дослідників різних областей гуманітарних наук, що пояснюється багатогранністю даного явища і його поширеністю у текстах різних жанрів і стилів. Невичерпність форм відносин між різними текстами породжує й безліч трактувань даного явища, що відбивається у працях лінгвістів, літературознавців, культурологів та ін.

Практично будь-який текст може бути названий інтертекстом. Класичне формулювання цього поняття дав Р. Барт: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури являють собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і так далі – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова» [1, с. 78].

Актуальність обраної теми для дослідження зумовлена тим, що драматургія Бертольта Брехта є здебільшого драматургією обробок, оскільки базується на інтертекстуальних зв'язках із претекстами, які німецький письменник інтерпретує, осмислює та видозмінює. Сам Б. Брехт частину написаних після Другої світової війни п'єс, у яких розходження з оригінальною фабулою порівняно незначні, зарахував до «обробок»: «Життя Едварда II Англійського», «Антігона», «Гувернер», «Суд над Жанною Д'Арк у Руані в 1431

році», «Дон Жуан», «Сурми й литаври». Проте й більш ранні твори драматурга, зокрема «Тригрошова опера», яка зробила його знаменитим, теж була написана на вже існуючому літературному матеріалі.

Як зауважує відомий український дослідник творчості Б. Брехта, О. Чирков у концептуальній статті «Драматургія переробок (обробок)» «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001 р.), всю світову драматургію можна розділити на «драматургія першосюжетів» і «драматургію переробок (обробок)», причому, якщо перша передбачає розробку конкретно-історичних сюжетів в адекватних формах відповідно до життєвого, особистого, досвіду митця, то друга – звертається до вже існуючих у літературі, так званих «традиційних сюжетів» [5, с. 161]. Причому, на думку, вченого, саме Бертольт Брехт одночасно з Лесем Курбасом заклали теоретичні підвалини драматургії переробок (обробок) [5, с. 162].

Крім того, на думку О. Чиркова, під час драматургічної переробки (обробки) «предмет об'єктивного світу спочатку засвоюється митцем, а потім, засвоєний і з закладеною драматургом новою якістю, відокремлюється від нього і сам, у свою чергу, стає об'єктивною реальністю матеріального світу <...>. Драматургові, що займається переробкою, необхідно засвоїти «матеріальну цінність» (Брехт) попереднього твору. У процесі її засвоєння вся сюжетно-образна структура твору зазнає істотних змін, а на базі «матеріальної цінності» (теми, образу, мотиву) виникає нове драматичне полотно, зовні подібне, але внутрішньо суттєво відмінне від літературного прообразу» [5, с. 162]. Отже йдеться насамперед про перехід у нову якість. При цьому, часто відбувається не тільки реінтерпретація чи переінтерпретація протосюжету, а й родо-жанрова трансформація. Зауважимо, що цей напрям досліджень драматургії знайшов своє продовження у працях інших дослідників [3; 4].

«Опера злидарів» Джона Гея та Йоганна Кристофа Пепуша, котрий, можливо, був автором музики, з'явилася 1728 року як сатира на англійське суспільство XVIII століття. 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, а також «Тригрошовий роман». Причому, німецький драматург майже не змінює основну сюжетну канву, лише переносить події із XVIII століття у Вікторіанську добу.

Незважаючи на це, у вітчизняному літературознавстві фактично немає досліджень, спрямованих на з'ясування специфіки інтертекстуальних зв'язків між «Тригрошовою оперою» Б. Брехта та «Оперою злидарів» Дж. Гея. Саме

тому особливої ваги набуває спроба системної розвідки порівняльного характеру, у якій будуть розглянуті композиційно-сюжетні, образні й ідейні зв'язки між твором англійського драматурга XVIII століття та його обробкою, здійсненою Б. Брехтом у XX столітті.

Переробку «Опери жебраків» Брехту замовив Йозеф Ауфріхт, призначений перед цим директором Театру на Шіффбауердамм; лібрето 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 сонгів нерідко народжувалися разом з музикою.

Зауважимо, що й форма, яку обрав Гей, була нетрадиційною для свого часу – він спародіював італійську оперу, а також її канони та штампи, зокрема й малозмістовне лібрето. Це автор підкреслює вже у 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»* [6]. З іншого боку, пародіюючи італійську оперу, Дж. Гей протиставляє їй простоту англійських народних балад, використовує фольклорні мелодії та традиції народного балаганного театру.

Коли письменник переглядає та адаптує більш ранні твори, як Бертольт Брехт зробив із твором Джона Гея, він робить зміни, які узгоджуються з конкретною естетикою та ідеологією. Ці зміни є невід'ємною частиною мислення відповідно до часу письменника, спробою перенести старий сюжет у нову епоху та зробити його значущим для глядача. Утім, увівши у драму-обробку нових персонажів, яких у прототексті Гея не було, Брехт змушений був серйозно перебудувати сюжет, ці зміни допомогли автору розкрити актуальні проблеми. Порівняно з «Оперою жебраків» Джона Гея, Брехт додав двох нових персонажів: Брауна, шефа лондонської поліції (у Гея – тюремний наглядач Локіт), і священика Кімбла. Введення обох цих ролей також спонукали автора до серйозних змін в сюжеті п'єси і її внутрішньої структури.

Дія п'єси Гея відбувається на початку XVIII ст., натомість Брехт переносить її на сто років пізніше, у вікторіанську Англію, що також слугує реалізації «ефекту очуження». Зате, якщо Гей зображував розбійників, то вони були романтизовані, здатні на благородні поривання і людські співчуття. Водночас герої Брехта ладні загинути за гроші, ніж поступитися хоча б часткою

здобичі. Проте було б певним перебільшенням стверджувати, що Брехт повністю перебудував оперу, навпаки, він зберігає фабулу твору-основи але не для того, щоб створити дублікат уже відомого, а щоб вибудувати принципово новий за авторською думкою твір, провокуючи читача на роздуми і висновки.

Зберігаючи фабулу прототексту, Брехт прагне зруйнувати міфи суспільства, у якому живе, в якому не варто шукати добропорядності, оскільки «прописні істини» так і лишаються «прописними» і недієздатними. З цією метою автор використовує тактику «художніх провокацій» – це авторські роздуми про сутність загальновідомих істин, які в реальному житті давно істинами вже не вважаються. Така тактика передбачала висміювання респектабельного світу, який створив свою власну мораль та закони. Ця драма націлена на провокацію глядача до дискусії, роздумів про долю людини та світу, в якому вона живе, про її місце у цьому світі.

Макхіт – герой «Опери жебраків» є пародією на благородного розбійника. З одного боку, він не позбавлений романтичного ореолу, притаманного лиходіям в англійському театрі XVIII – XIX століть. Не випадково автор іменує його не інакше, як «джентльмен з великої дороги»: він благородний, щедрий, зберігає вірність в дружбі, у нього є непорушне уявлення про честь тощо. З іншого боку, Макхіт представлений у п'єсі в підкреслено зниженому, гротескно-комедійному плані.

У «Тригрошовій опері» Брехта цей герой на прізвисько Меккі-Ніж, з'являється на новому суспільно-історичному тлі й отримує більш конкретну соціальну прописку. Цей Макхіт водить дружбу вже не з тюремником, а з головним шерифом Лондона, з яким колись ділив солдатське життя-буття, а тепер ділиться здобиччю, що, втім, не заважає шерифові запроторити його до в'язниці.

Проте було б перебільшенням стверджувати, що «Опера жебраків» Гейя перебудована Брехтом до цілковитої непізнаванності. Навпаки, інтертекстуальний зв'язок існує, Брехт зберігає фабулу твору-основи. Але, зберігаючи у недоторканності 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.

Таким чином, у ході нашого дослідження ми помітили як значну схожість обох текстів, так і своєрідну реконструкцію «Опери жебраків». Водночас, вважаємо, що, принципово інакше, ніж Дж. Гей, розставивши акценти, Б. Брехт не просто запозичив чужий текст, а навпаки, за допомогою прецедентного

тексту збільшив значущість тексту власної «Тригрошової опери», силу його впливу та актуальність навіть на сьогодення, переконуючи: якщо світ поганий, його необхідно революційно перебудувати.

Подальші перспективи вивчення драматургії переробок (обробок) пов'язані з творчістю письменників кінця XX – початку XXI століть, у якій, на думку Є. Васильєва, поряд із модифікацією традиційних (трагедія, комедія), функціонуванням гібридних (трагікомедія, трагіфарс) та реставрацією архаїчних (містерія, міраклі) жанрів, доволі широко поширені жанрові форми, які можна об'єднати у групу сюжетотворчих жанрів: драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-кросвер, драма-сайдквел [2, с. 381]. Щодо них у науковому та літературно-критичному дискурсі нерідко вживають епітет «вторинні». Проте він несе в собі явну негативну оцінку і не є коректним, адже насправді всі перераховані жанрові форми є складовою тривалої літературної традиції драматургії обробок (переробок).

Література

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М., 1978. — 616 с.
2. Васильев Е. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : [монографія] / Євген Васильєв. — Луцьк, 2017. — 532 с.
3. Новобранець О. Драматургія обробок : особливості поетики : дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Олена Борисівна Новобранець ; Житомирський держ. педагогічний ін-т ім. І.Франка. — Житомир, 1997. — 164 с.
4. Новобранець О. Драматургія обробок: основні риси і специфіка жанротворення : [Навчально-методичний посібник] / Олена Борисівна Новобранець . — К., 1998. — 72 с.
5. Чирков О. Драматургія переробок (обробок) / Олександр Чирков // Лексикон загального та порівняльного літературознавства ; [за ред. А. Волкова та ін.]. — Чернівці, 2001. — С. 161—162.
6. Gay J. The Beggar's Opera / The Project Gutenberg Etext of The Beggar's Opera by John Gay [prepared by David Price] // Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2421/pg2421.html>.

*Щипанська Марія,
ЖДУ імені Івана Франка, 51 група,
Науковий керівник: к.ф.н., доц. Васильєв Є. М.*

Аналіз лексеми DER TÄTER у мовленнєвому портреті Герхарда 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, с. 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»).

Метою статті є складання мовленнєвої характеристики Г. Зельба на основі аналізу наявної у його мовленні лексеми **der Täter**.

Для сюжету будь-якого детективного роману характерний динамізм розвитку подій, що забезпечує наявність постійної інтриги під час пошуків особи чи групи осіб, які скоїли злочин. «Правосуддя Зельба» Б. Шлінка не є винятком.

Проведення Г. Зельбом слідчих дій триває протягом усього роману, причому розслідування однієї справи поступово переходить в розслідування іншої, тісно з нею пов'язаної. З огляду на це і на професійну діяльність головного героя, слід врахувати систематичність вживання Г. Зельбом слова **der Täter** у монологічному та діалогічному мовленні.

Розглянемо спершу табл. 1.1, де наведені приклади використання даної лексеми у монологічному мовленні приватного детектива Герхарда.

Таблиця 1.1.

Вживання лексеми *der Täter* у монологічному мовленні Г. Зельба

Назва глави	Приклад із роману
ПЕРШИЙ РОЗДІЛ	

TURBO FÄNGT EINE MAUS	1. Den Abend verbrachte ich über dem Dossier. Ein harter Brocken. Ich versuchte, in den Vorfällen eine Struktur zu erkennen, ein Leitmotiv für die Eingriffe in das System zu finden. Der oder die Täter hatten sich an der Lohnbuchhaltung zu schaffen gemacht [2, s. 23].
	2. Ich dachte darüber nach, was für ein Typ von Mensch es ist, der mit Computern umgehen kann und mag, und über den Täter meines Falls – mir war die Vorstellung von nur einem Täter selbstverständlich geworden [2, s. 24].
LANGE LEITUNG	3. Vielleicht lag es am Mangel guter Musik, daß mir an dem Abend nicht mehr viel einfiel. Ich spielte ein Szenario durch, in dem Oelmüller der Täter war. Da paßte alles bis auf die Psychologie. Der Schalk und Spieler war er gewiß nicht – konnte er der Erpresser sein? [2, s. 77].
DIE UNSAUBERKEIT DER WELT	4. Am Sonntag morgen holte ich mir Tee und Butterkekse ans Bett und dachte nach. Ich war sicher: Ich hatte meinen Mann. Mischkey entsprach in allem dem Bild, das ich mir vom Täter gemacht hatte, war Tüftler, Spieler und Schalk, und der hochstaplerische Zug rundete das Täterbild überzeugend ab [2, s. 99].
ДРУГИЙ РОЗДІЛ	
HASE UND IGEL	5. Umweltschutzstrafrecht – das klang interessant, war aber doch nur die beliebige Einkleidung für Probleme von Täterschaft , Anstiftung und Beihilfe, die ich vor mehr als vierzig Jahren genauso hätte gestellt bekommen können [2, s. 175].
Загальна кількість	
4	6

Таким чином, проаналізувавши подані уривки з роману, ми можемо зробити висновок, що Герхард Зельб у монологічному мовленні використовує лексему **der Täter** регулярно під час своїх роздумів над ходом розслідування і способами визначення особи злочинця, що допомагає охарактеризувати головного героя роману з точки зору професії приватного детектива та з'ясувати методи його роботи.

Перше знайомство читача із Герхальдом Зельбом як досвідченим сищиком відбувається у наступних рядках: «*Den Abend verbrachte ich über dem Dossier. Ein harter Brocken. Ich versuchte, in den Vorfällen eine Struktur zu erkennen, ein Leitmotiv für die Eingriffe in das System zu finden. Der oder die Täter hatten sich an der Lohnbuchhaltung zu schaffen gemacht*» [2, s. 23]. Ми бачимо, що у Герхарда вже є своя напрацьована система підходів щодо початку розслідування, тобто для нього важливо зрозуміти мотив яким керується злочинець, а саме – встановити логічний зв'язок між тим, хто вчинив правопорушення, та місцем його скоєння.

Г. Зельб постає перед нами певною мірою психологом, який акцентує увагу на особистісно-психологічній характеристиці людини: вік, зовнішність тощо (див.: цит. 2 у табл. 1.1).

Отже, головний герой роману Б. Шлінка – це приватний детектив зі значним досвідом роботи. Він не схильний до поспішних висновків, а тому обережний в своїх судженнях. Г. Зельб детально аналізує кожного, на кого впала хоча б найменша тінь підозри з позицій закону і людської психології (див.: цит. 3 у табл. 1.1).

І ось, коли Герхарду, нарешті, вдалося з'ясувати, що саме Мішке є тим самим злочинцем, якого він шукав, у детектива прокинувся азарт мисливця, котрий максимально наблизився до своєї потенційної жертви. Все, що йому залишилось, – зробити вирішальний крок, але цей крок має бути обережним і добре обміркованим, аби завчасно не сполохати жертву. Заради цієї мети Герхард не погребував засобами і використав Юдіт Бухендорфф, незважаючи на свою симпатію до неї, та розуміючи серйозність наслідків такого вчинку. Звісно, він відчував свою провину, але у даному випадку професіоналізм переміг людську сентиментальність (див.: цит. 4 у табл. 1.1)

У діалогах Г. Зельб вживає лексику **der Täter** значно рідше, що наочно представлено у табл. 1.2.

Таблиця 1.2.

**Приклади використання Г. Зельбом лексики *der Täter*
у діалогічному мовленні**

<u>Назва глави</u>	<u>Приклад із роману</u>
ПЕРШИЙ РОЗДІЛ	

INTERESSIEREN SIE DIE EINZELHEITEN?	1. Das heißt dann doch, daß hinter Knobloch und seiner Nummer ein anderer Benutzer und hinter der falschen Terminalnummer ein anderes Terminal sich verbergen. Haben Sie nicht damit gerechnet, daß der Täter sich tarnen würde? [2, s. 73].
ДРУГИЙ РОЗДІЛ	
EINE KLEINE GESCHICHTE	2. Ich hatte ihn, wo ich ihn haben wollte. Ich fühlte mich nicht fairer als gestern bei Fred, aber genauso gut. «Richtig, Herr Gremlich, es gibt auch keinen Zeugen, der Sie dort gesehen hat. Aber ich habe jemanden, der sagen wird, daß er Sie dort gesehen hat. Und was meinen Sie, was dann passiert: Die Polizei hat einen Toten, eine Tat, einen Täter , einen Zeugen und ein Motiv» [2, s. 28].
Загальна кількість	
2	2

Цікавий приклад вживання лексеми **der Täter** головним героєм ми знаходимо під час його компрометуючої бесіди з Гремліхом (див.: цит. 2 у табл. 1.2). Даний уривок слугує черговим підтвердженням неабиякої кмітливості і професіоналізму Г. Зельба. Вдало маневруючи наявними доказами і деякими власними здогадками він зумів за лічені хвилини викрити махінації Гремліха та вивести його на чисту воду.

Таким чином, Г. Зельб використовує лексему **der Täter** у монологічному мовленні в 4 главах 7 разів (у першому розділі в трьох главах 6 разів, у другому – в 1 главі 1 раз, у третьому – не вживає взагалі), а у діалогічному мовленні в 2 главах 3 рази (у першому розділі в 1 главі 1 раз, у другому – в 1 главі 1 раз, у третьому – не вживає взагалі).

Аналіз наведених вище фрагментів з тексту роману «Правосуддя Зельба» Б. Шлінка характеризує головного героя роману як:

- людину з гострим розумом;
- досвідченого професіонала своєї справи;
- вольову особистість, яка не схильна піддаватись власним емоціям.

Важливо зазначити, що Г. Зельб жодного разу не вживає лексему **der Täter** стосовно Кортена. На нашу думку, це свідчить про несвідоме відторгнення, тобто неприйняття, детективом думки про те, що його найкращий друг насправді виявився жорстоким і підступним злочинцем, який брехав йому у вічі стільки років.

Література

1. Колокольцева Т. Речевой портрет персонажа: синтаксический аспект / Т. Н. Колокольцева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Языкознание. – 315. – № 2 (97). – С. 88–94.
2. Макеева С. Речевой портрет в кругесмежных 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, 1987. – 352 S.

HOMO SCRIBENS

Н и к В а р г е н

Familiar,
Cindred sort
Of things
Makes me delirious,
Makes me unconfident,
Life – is a treason
And treason is tight.

With pleasant thought,
I feed cruel mind,
The world is ambiguous.
Side
By side
With the night, I await for my time
To define,
Someday,
To decide.

This crucious world,
This frightening world
Waits to be soon
Coincided and tall.

Devil is cursed,
As well as the men,
As well as my rulers
So full with illusions,
Crime and intrusion,

My prisony breath,
With damned black blessing
Deceitful, unmerciful,
Sees only entrance
To grab and escape,
To grab and delay
All the life.

Familiar,
Cindred sort
Of things
Makes me delirious,
Questions abreast,
Make me unconfident,
Make me unblessed.

What a sight...

Life – is a treason
For curious mind.

The black night sky makes us feel
Slight dolor of stars;
Three mighty drakkars
Wait for the dawn.

Don't trust in our triumph and glory,
Don't trust any more...

So many were buried and broken,
So much blood there was spilled
In the name of revenge;
One sorrowfull ledge,
For what we have done.

The bloodred sky makes us hear
The voice of the horn;
Three mighty drakkars
Wait for the dawn.

The emptiness, the very end,
Everything was seen.
When the dark of the night has come
You're praying still.

Any power – will be taken out.
Any solitude – is a wisdom.
Any bliss, we have ever found

Has its treason.
So many were carried on,
So many were wiped out.
Both fate and breath in the hands of death
Are woven together
And darkened.

Three drakkars were burned in the morning,
'The glory lives on!'
For the pleasure of those,
Who remember our songs,
Who live in the gore...

We return our home.

Don't trust in our triumph and glory,
Don't trust any more...

Я собираю по осколкам свои мысли,
Пока есть время пиру на земле.
Во мне теперь немного больше зла,
Чем было прежде,
И сцена поглотила,
Как всегда.

На ней простая пешка!
Грязная игра,
Она продлится без меня...
Какое наслаждение, вся жизнь!
Какое упоение, весь мир!
Какое ликование, судьба!
Какое самомнение, король!
Какое разжигание, война!
Какое увлечение, престол!
Но вы лишь дым,
Но вы лишь пыль.

Мой рыцарь – знает толк в своих мечах;
Мой стражник – на заре дозор несёт;
Мой друг узнал – острее всего кинжал,
Что в спину бьёт, и кровь безмолвно пьёт...

Мой ворон знает вкус железных вен;
Моя бессонница цену легенд;
Мой демон знает наизусть мой страх,
Скрываясь в одиночестве побед.

На сцене просто пешка!
Проклята игра,
Она продлится без меня,
Какое отречение, семья!
Какая несуразица, вино!
Какое расставание, порог!
Какое вождение, умы!
Какое удивление, эндшпиль,
Какое поражение, доска!

Но мы всего лишь дым.
Но мы всего лишь пыль.

Рудюк Олексій

НЕ БО ПО ДІ Б НА

Людних, людяних,
Льодяних, та усе ж
Так облюблених вулиць
Сплетіннями,
Між будинків, посталих склепіннями,
Днів одвічними переплетами,
Свіжозліпленими переметами,
Що живуть в закуліссі подій...
Я біжу від самотності холоду,
Я біжу навздогін за молодістю,
Я щоразу тікаю зі сцени
Ногами, руками, думками –
Всім, що маю – біжу...
До мрій.
Під час кожного в п'єсі (життя) антракту...
А у мріях моїх,
На перетині всіх декорацій,
Яких, зрештою, Ми
Часто навіть і зовсім не бачимо...
Ніби промінь весни у зимі,
Ніби літа плоди в перших квітах весняних,
Ніби в літніх ночах в небі листя багряне,
Перший сніг мій в осінніх дощах...
Стоїш Ти
У картатих, як св'ято, штанцях
В центрі всіх декорацій,
Там, де ріки беруть свій початок
Стоїш Ти...
Омріяна й рідна, серцю мила,
НЕ БО ПО ДІ Б НА,
І, ніби повітря,
Життєвоважлива.
Із Тобою я божевільний

І від Тебе – божещасливий!
Ми з Тобою такі божевільні...
І від того –
Найбожещасливіші...

Світанок двічі. наллє у вічі.
А після – пісня.
І справи тісні.
А зліва – зливи.
Заснули без сили.
Зникають ріки.
Без твого світла.
Щоранку нову.
Наллє нам знову.
Світанок двічі.
В невічні вічі.

Бідні королі.
Так високо приземлені.
Брудні
Оселі їх,
Чужими грошами встелені.

Оголені мОделі, ті шо
З немитими душами.
А їхніми таліями
Всі
Так зворушені.

Хіба ти не бачиш?
Немає дороги.
Зрівняти ці гори
Прийшла нам
Пора.
Вже досить

Цвіт Нації везти у морги.
А от депутатам
Там місця сповна.
А для президентів –
Місця в перший ряд.

І лише кольорові мрії
В цьому чорно-білому світі.
Ми із тобою
Бачимо
Одні сни на двох.
І сліпо марим
Від отрути в повітрі.
І так непевно
робимо наступний свій крок.
Порожнім поглядом на речі
Хочемо все зрозуміти,
Купуєм Небо у порожніх стежок.
У душах смітимо,
Це сміття
Їстимуть діти.
Робіть, поки не пізно ще
Уроки із помилок.
І крок за кроком хай розквітне народ.