Астрахан Н. І.
(Житомир, Україна)

ЗАСАДНИЧІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ХУДОЖНОМУ СВІТІ РОМАНУ МАРКУСА ЗУЗАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК»

Роман Маркуса Зузака «Крадійка книжок» (2005) художньо акцентує найважливіші в плані культурного розвитку людства традиції. Здійснюється таке акцентування через зображення світу, в якому засадничі культурні норми викривляються або відміняються, блокуються антилюдяним політичним режимом й спотвореним внаслідок його цілеспрямованих зусиль суспільством. Оповідь від особи Смерті – не тільки оригінальний художній прийом, призначений пояснити той художньо значущий факт, що гомодієгетичний наратор [1, с. 13] наділений всезнанням. Це знак неправильності світу, в якому імена замінюються метоніміями

[4], спотворюються або змовкають голоси життя, натомість «промовляє» смерть, отримуючи грандіозні обсяги «роботи» через численні людські жертви у період нацистського володарювання в Німеччині й Другої світової війни: «Кажуть, що війна – найкращий друг смерті, але мушу висловити іншу точку зору. Для мене війна – ніби новий начальник, який вимагає неможливого» [3].

Автору вдається в образі Смерті-наратора поєднати топос боротьби життя і смерті, що проходить крізь всю світову літературу, з його конкретно-історичною інтерпретацією, яка вочевидь відсилає до реалій середини XX століття і корелює із уявленнями філософії екзистенціалізму про граничну ситуацію, що проявляє і сутність людини, й актуальні для неї буттєві смисли. Тварини, не усвідомлюючи власної смертності, безсмертні – в певному розумінні цього слова. Культурне буття людства починається із усвідомлення неминучої смертності людини, формування особливого ставлення до невідворотності смерті, запровадження погребальних культів, які поступово приходять на зміну санітарним похованням тіл померлих. Можна сказати, що найвищі досягнення культурної діяльності, найбільші духовні звершення людства походять від прагнення щось протиставити смерті – героїчні подвиги, що залишають славу в віках, кохання, від якого народжуються наступні покоління, переймаючи естафету життєтворчості, твори мистецтва, покликані стати формою культурного безсмертя власних творців, релігійні ідеї, що несуть у собі потенціал остаточної й кінцевої перемоги над смертю як атрибутом зіпсованого гріхопадінням світу, можливість відновлення втраченого зв'язку людини й Бога. Вже в епосі про Гільгамеша усвідомлення неминучості смерті й спроможність примиритися з цим фактом, відповідно до нього вибудовуючи життя, сприймається як ознака зрілості людини. Стародавні греки вважали, що по-справжньому щасливою може бути тільки смертна людина, й тому боги-олімпійці, народжуючи героїв, перетворювались на людей, щоб відчути людське щастя, таке ж скороминуче, як і саме життя.

Персоніфікація смерті – прийом, що зустрічається у різних фольклорно-міфологічних системах. Спираючись на цю традицію, Маркус Зузак наділяє свого «гомодієгетичного» наратора рисами всевідання й об'єктивності, янгольської, сердечної уваги до буття душі й демонічної обізнаності стосовно обставин й подробиць життя, яке обертається смертю, сумом і втомою, що поєднуються із технологічною алгоритмізованістю дій, унікальним баченням окремого моменту на тлі нерозривного (міфологічно-циклічного) зв'язку минулого й майбутнього. Смерть «живе» у художньому світі Зузака, вона свідчить про людину, володіючи не лише усією повнотою інформації, але й розумінням, адже те, що надає смислу життю людини, стає смислом її смерті.

Роман починається з епізоду, в якому помирає молодший брат Лізель Мемінґер Вернер. Ця подія на початку оповіді важлива не лише тому, що пояснює посттравматичні наслідки втрати для десятилітньої дівчинки – щонічні страхіття, почуття незахищеності, готовність пристосовуватися до будь-яких обставин й

водночас агресію стосовно навколишніх людей – тобто передчасне й насильницьке закінчення дитинства. Особливе ставлення до дітей, прагнення за будь-яких обставин вберегти їх від загибелі – фундаментальна й суто людська інтенція, похідна від засадничих табу, з яких починається свідоме існування людей в просторі культури. Смерть Вернера від голоду й холоду у довоєнний період – наслідок ідеологічних обмежень, утисків й репресій у нацистській Німеччині, де батьки з «неправильними» політичними поглядами втрачали фактичну й юридичну можливість забезпечувати й виховувати власних дітей, були змушені віддавати їх у прийомні родини чи державні установи, аби не робити заручниками власної громадянської, а згодом і фізичної загибелі. Забезпечити виживання маленької дитини, становлення повноцінної особистості спроможна тільки родина, в основі існування якої лежить інститут батьківства, надзвичайно важливий в системі розвитку людської культури.

Зауважимо, що образи Рози і Ганса Губерманнів, названих батьків Лізель, зображення помешкання й побуту цієї родини, відіграють центральну роль у романі. За принципом розширення ми уявляємо собі за життям маленького провінційного міста, де мешкають персонажі, всю Німеччину початку тридцятих – середини сорокових років. Художнє мислення автора роману виявляється парадоксальним: Роза, яка за кожним словом лає й після кожного проступку б'є Лізель, як починає поступово розуміти читач, не менше любить дівчинку, ніж сповнений істинної доброти й уваги Ганс, який буквально випромінює таку важливу для кожної дитини «готовність непокидання» – рішучість не залишити дитину напризволяще, всупереч будь-яким обставинам.

Етичні полюси побуту родини позначають повторювані вислови – з одного боку, постійна брутальна лайка, до якої швидко призвичаюється й Лізель, а з іншого – «богохульний», з погляду наратора, вигук «Ісус, Марія і Йосип!», характерний для обох Губерманнів. Цей вислів акцентує проблему духовної спорідненості, без якої родина не може існувати. Для Йосипа Христос був прийомним сином, втім названий батько був абсолютно готовий поставитися до Сина іншого Батька як до рідного. Власні діти Губерманнів виявляються духовно далекими від них: Ганс-молодший стає переконаним нацистом, покірливій працелюбній Труді не наважуються розказати, що переховують у підвалі єврейського юнака. Натомість дочка батьків-комуністів, лютеранка за вихованням Лізель, як і Макс, отримують турботу, любов і піклування навіть за таких обставин, що загрожують католикам Губерманнам смертю. Зображувана Маркусом Зузаком родина живе відповідно до євангелічного заклику «Ні елліна, ні юдея!» – у Німеччині під час нацистського режиму, коли цілі нації й раси визнавали неповноцінними, прирікаючи не лише на позбавлення прав, але й фізичне знищення.

Духовні взаємини у родині Губерманнів, яка виживає за рахунок щоденної праці всіх членів, будуються на основі музичної й книжкової культурних традицій, що втілюють важливу для автора думку про духовну спорідненість всіх людей у

просторі культури, значущість механізмів творчості-будування та діалогу-розуміння для формування доброякісної людської спільноти у масштабах родини, країни, цілого людства. Гра Ганса Губерманна на акордеоні – своєрідний духовний спадок Еріка Ванденбурґа, знак духовного братства солдатів першої світової війни. Духовні зв'язки між людьми, сформовані у просторі мистецтва, допомагають їм залишитись собою у нелюдських умовах військової катастрофи. Ці чудесні зв'язки не перериваються смертю й стають запорукою взаємодопомоги, що спроможна врятувати життя й порятувати душу.

Гра на акордеоні символізує людяну увагу Ганса до тяжко пораненої життєвими обставинами Лізель, адже для неї раніше ніколи не грали на акордеоні. І хоча Ганс підробляв грою на музичному інструменті, для прийомної дочки він грає від душі, прагнучи заспокоїти її, подарувати щось справді цінне й прекрасне, гармонізувати сприйняття світу, в якому вона перебуває. Музика, любовно звернена безпосередньо до дівчинки, як рятівне коло, допомагає їй виринати із безодні повторюваних страхітливих снів, у яких вона щоразу бачить смерть молодшого брата. Музика стає простором емоційного єднання, підтримки, вона стверджує перевагу життя й гармонії над смертю й розпадом, руйнацією. Символічно, що нічні зустрічі Лізель і Ганса, спровоковані страхіттями, поступово перетворюються на уроки читання, розгортаються від музики до художнього слова, володіння яким забезпечує повне духовне одужання дівчинки, стає фундаментом її особистості, причиною виживання й запорукою майбутнього щастя.

Важливо, що десятирічна Лізель практично не вміла читати, коли почала навчання в школі міста Молькінґ. Читання – засаднича традиція в системі людської культури [2], що лежить в основі практично всіх культурних традицій, забезпечує можливість свідомої участі людини у процесах культурогенезу. Якщо культурне існування людства починається з погребальних культів, а свідоме входження людини у простір культури з читання, кореляцію між цими двома процесами символічно позначає перша книга, яка потрапила до рук Лізель, – «Посібник гробаря». Саме за нею героїня навчається читати. Символізація смерті стає першим кроком до її подолання. Як своєрідна «рима» до «Посібника гробаря» сприймається в художньому світі роману негативно знаменита «Майн кампф» Гітлера. Це псевдо-книга – тому що виконує різноманітні функції у художньому світі «Крадійки книжок» – слугує перепусткою до вступу в нацистську партію, маскою для єврея, який ризикнув з підробленими документами переїхати з одного німецького міста в інше, основою для палімпсесту тощо. Але тільки не книгою у повному розумінні цього слова – художнім текстом, що, відбиваючи у цілісності літературного твору цілісність світу й людини, натякаючи водночас на антропологічну та онтологічну загадку, звертається до всіх, без виключення, людей, запрошуючи до естетичної комунікації й незмінно залишаючи кожній людині свободу ухилитися від неї.

Книга Гітлера – ще один символ зіпсованості зображуваного світу, а саме знак виродження культури, її перетворення свою протилежність – систему насильно

нав’язаних правил і заборон, порушення яких неминуче веде до передбаченої законом смерті. Як вже зазначалось, у цьому світі діти не можуть жити з рідними батьками; умовою їх існування стають голод і холод, здатні спричинити смерть; дітей готують не до творення й щастя, а до руйнування та загибелі. Вміння читати (буквально і по суті, схоплюючи смисл читаного), як і володіння бібліотекою, – рідкісні у цьому світі, ще одним страхітливим симптомом злоякісності якого стає спалювання книжок на вогнищі. Подія спалення заборонених книжок, обставлена як язичницький ритуал, – атрибут регресивної контркультури, в основі котрої покладено хибні ідеї, цінності, переживання, химерні цілі, орієнтація на яких неминуче веде спільноту до загибелі.

Про кожний літературний твір можна сказати, що в ньому здійснюється аксіологічне тестування зображуваного, перевірка цінностей на справжність через співвіднесення їх із універсальними загальнолюдськими смислами. Окремі персонажі твору, у якому організація оповіді створює ілюзію відродження безсумнівного метанаративу, своїми уподобаннями, діями, захопленнями окреслюють сферу істинних цінностей, що їх поділяють всі люди землі. Так, Руді захоплюється фізичною вправністю негритянського атлета, тобто його життєвою силою; Роза своєю діяльністю втілює ідею чистоти, за яку веде надмірну боротьбу, застосовуючи брудну лайку; Ганс дарує гармонію й любов грою на акордеоні; Лізель знаходить порятунок у читанні, що відкриває двері до іншого буття, нової якості присутності у світі – школі, місті, країні, житті; Макс призвичаює дівчинку до авторського творення світу і його словесно-образного втілення в оригінальному тексті, що містить осмислення пережитого досвіду, забезпечує можливість перетворення небажаного минулого на омріяне майбутнє. Особливого значення в романі набувають дружба й кохання, що перекреслюють людожерські правила нацистського державного апарату. Курт не може врятувати всю родину Макса, але переховує й відправляє у надійне місце свого друга, до речі, колишнього супротивника й конкурента. Лізель закохується у Макса, якого спочатку сприймає не інакше, як через призму його єврейського походження, настільки затаврованого режимом, що бідний молодий чоловік постійно відчуває провину за своє коріння, та й Губерманни не одразу починають бачити й цінувати у ньому людину.

Всі портретно зображені Маркусом Зузаком персонажі налаштовані зберегти у собі людей, живу душу, підстави для самоповаги, що проявляється в прагненні врятувати, всупереч усім ідеям, настановам, цінностям і цілям нацистського режиму, єврейського юнака, ухилитись від тотального компромісу стосовно нав’язаних владою правил, чинити спротив людожерській державі, ігноруючи загрозу фізичного знищення. Всі ці люди належать до німецького суспільства часів нацистського режиму, що неминуче веде їх до фізичної загибелі. Втім, вони являють собою здорове ядро народу, завжди готового відродитися, неначе фенікс з попелу, для нового життя, вилікуватись від страхітливої хвороби, штучно виробленої гітлерівською пропагандою й привитої цілій спільноті, аби перетворити

народ на юрбу, а потім підпорядкувати завданням функціонування зловісно-вбивчої державної машини. Юрба звичайно поводиться як юрба, неодноразово підкреслюється у романі: спостерігає, мовчить, її присутність бездіяльна й позбавлена співчуття та розуміння інших. Але якщо вже вдалося розчинити окремі особистості в юрбі, її можна спрямовувати, застосовуючи страх й пробуджуючи тваринні інстинкти, на досягнення будь-яких цілей, важливих для злочинної верхівки. Звісно, головною серед таких цілей стала війна, що принесла неймовірну кількість людських жертв, обернулася трагедією не тільки для народів, яких намагалися поневолити або знищити, але й для німецького народу. Зрозуміло, що йому війна не потрібна, як і будь-якій іншій спільноті, налаштованій передусім на продовження життя, його телеологічну культурну розбудову.

Важливою ознакою роману є конкретно-історичне художньо-образне втілення головних постструктуралістських настанов та постмодерністських декларацій. Оповідана історія фокалізується так, що на передній план висувається історична дійсність, чию жахливу правду підкреслює умовність основної наративної інстанції, а також зображення подій у перспективі дитячого сприйняття, дитячої уяви. Постструктуралістське гасло «смерть автора» парадоксально перетворюється на «Смерть в ролі автора», інтертекстуально розмикаючи твір у нескінченність – адже такий «автор» може розказати про кожну людину, не тільки про мешканців Небесної вулиці, але про всіх людей, що опинилися «на небесах», пройшовши через кордон життя і смерті. Металітературність постмодерністського художнього дискурсу у «неодномірній» [1, с. 10] художній конструкції роману набуває конкретно-речового фабульного втілення: книжка під снігом; книжка, вихоплена з вогнища; виловлена з річки; вкрадена; завчена на пам’ять; подарована; псевдо-книга тощо. У художньому просторі роману «Крадійка книжок», де оповідачем виявляється Смерть, відбувається народження читача – це, власне, осердя сюжету, – а потім здійснюється поступове перетворення його на автора, отже, головна увага приділяється процесам читацького відтворення та авторського творення літературних творів. Тобто реальний читач, майже позбавлений уміння читати, стає ідеальним читачем, і як наслідок цього – реальним автором, включаючись у естафету літературно-художньої творчості з надією щодо її обов’язкового продовження. Звісно, і палімпсест вплітається в сюжет цього роману: один текст пишеться поверх іншого, неначе життя стверджує себе всупереч смерті.

Подібно до інших творів початку XXI століття, роман «Крадійка книжок» виводить читачів за межі тексту-лабіринту у простір живої дійсності, історії, що несе у собі загрозу повторення колишніх трагедій, повернення забутих суспільних хвороб й зловісних політичних практик. Проєктуючи через замасковану ігрову стилізацію модерністський жанр антиутопії на конкретно-історичне тло Німеччини 30-40-их рр. XX століття, Маркус Зузак звертає увагу читачів на сучасні проблеми – війни, що супроводжуються численними жертвами, ідеологічні обмеження, позбавлення людей прав і свобод на підставі тих чи інших їх особливостей,

тенденції знеособлення, перетворення аутентичних спільнот на натовп, дезорієнтований нав'язаними ззовні химерними псевдо-цінностями й псевдо-цілями. Але на відміну від антиутопії, що, як правило, не залишає надії на самозбереження людини, роман Маркуса Зузака показує, як відроджувати засадничі культуротвірні традиції – всупереч всім обставинам страхітливої історичної дійсності, реаліям вбогого побуту, смертельній небезпеці, що ніколи не відступає, внутрішнім ранам, що здаються невиліковними. На жаль, зараз виникає враження, що роман «Крадійка книжок» звернений не так до минулого, як до майбутнього. Сьогодні люди втрачають навички читання, відмовляються від важливих традицій розуміння й творення художніх творів, свідомо чи несвідомо поводяться неначе дикуни, для яких культура, її надбання, традиції, цілі не є цінністю. Втім, роман «Крадійка книжок», неначе «Посібник гробаря» у долі Лізель, у загальнокультурному масштабі несе у собі потенціал відвернення загрози згасання цивілізації книги, втілює надію на можливість перетворення її ймовірної смерті на нове відродження-воскресіння.

Література

1. Богданова І. В., Кретова О. І. Метамодерний контекст наративних стратегій роману М. Зузака «Крадійка книжок». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки.* 2024. № 1 (102). С. 7–19.
2. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
3. Зузак М. Крадійка книжок; пер. Н. Гоїн. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 416 с. URL: https://uabook.com.ua/wp-content/uploads/2023/03/markus_zuzak-kradjka_knizhok-1495173978.pdf (дата звернення: 12.03.2026)
4. Шульженко Ю. М. Когнітивно-дискурсивний аналіз метонімічних моделей у романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. 2024. № 67. С. 193–197.