

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І КЛАСИЧНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

**СИСТЕМА МОТИВІВ У РОМАНІ ДЖУЛІАНА БАРНСА «ІСТОРІЯ  
СВІТУ В 10 ½ РОЗДІЛАХ»**

Кваліфікаційна робота  
студентки 6 курсу, групи ЛК-61,  
другого (магістерського)  
рівня вищої освіти  
спеціальності 035 «Філологія»  
Класичні мови та літератури  
(переклад включно)»  
**Полякової Ксенії Олександрівни**

Науковий керівник:  
Кравець Олена Миколаївна,  
кандидат філологічних наук,  
доцент

Харків-2022

## ЗМІСТ

|                                                                                                                     |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                   | <b>3</b>  |
| <b>Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ РОМАНУ<br/>ДЖ. БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10 ½ РОЗДІЛАХ».....</b> | <b>6</b>  |
| 1.1 Огляд творчості Дж. Барнса у науковому дискурсі .....                                                           | 6         |
| 1.2 Мотив як літературознавча категорія.....                                                                        | 17        |
| Висновки до розділу 1.....                                                                                          | 24        |
| <b>Розділ 2. СИСТЕМА МОТИВІВ У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ<br/>В 10 ½ РОЗДІЛАХ».....</b>                       | <b>25</b> |
| 2.1 Сюжетно-композиційна будова роману Дж. Барнса.....                                                              | 25        |
| 2.2 Функціонування провідних мотивів у творі письменника.....                                                       | 41        |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                          | 61        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                | <b>63</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                              | <b>69</b> |

## ВСТУП

Джуліан Барнс є одним з найбільш значущих британських письменників сучасності. Творчий доробок митця складає тринадцять романів, численні оповідання та есе. Він є лауреатом Букерівської премії, яку отримав у 2011 р. за роман «Передчуття кінця» (“The Sense of an Ending”). У 2021 р. був удостоєний Єрусалимської премії, яка надається авторам, які у своїй творчості відстоюють свободу особистості в соціумі.

У творах письменника розглядаються актуальні соціальні й філософські проблеми. Найбільше автора цікавлять категорії пам'яті, історії, прогресу, сутність яких він розкриває і переосмислює з боку постмодерного світосприйняття. Дж. Барнс виявляє постмодерністську недовіру до великих метанаративів, або тотальних ідей, до яких відносяться в тому числі ці поняття. Основним мотивом його творів є суб'єктивність сприйняття минулого, відсутність єдиної істини у розповідях про минулі події.

Творча спадщина Дж. Барнса стала предметом вивчення зарубіжних, вітчизняних і російських дослідників. За визначенням зарубіжних дослідників, він належить до письменників-постмодерністів (М. Мозлі, П. Шилдс, В. Гвінері). Літературний доробок письменника також підлягав дослідженню з боку вітчизняних та російських науковців: йому присвячено багато дисертацій, монографій і статей (Н. Бондар, О. Дойчик, Н. Велігіної, М. Бахтіної, Я. Муратової, М. Жука).

Незважаючи на ґрунтовні дослідження роману, неоміфологічні елементи у творі Дж. Барнса вивчені недостатньо.

**Актуальність роботи** зумовлена, по-перше, тим, що у творчості Дж. Барнса відобразились основні тенденції англо-американської літератури другої половини XX – початку XIX століть; по-друге, значущістю поняття мотиву для аналізу і розуміння творів письменників-постмодерністів. Вивчення особливостей прояву і функціонування провідних мотивів у межах художнього твору є важливою проблемою у сучасному літературознавстві.

**Мета роботи** полягає у виявленні та аналізі провідних мотивів роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» (“A History of the World in 10 ½ Chapters”).

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- виявити основні підходи до вивчення творчості Дж. Барнса зарубіжних, вітчизняних й російських літературознавців;
- розглянути теоретичні аспекти категорії мотиву;
- дослідити особливості сюжетно-композиційної будови роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»;
- виявити і проаналізувати провідні мотиви зазначеного твору письменника.

**Об’єктом дослідження** є роман Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» (“A History of the World in 10 ½ Chapters”, 1989).

**Предметом дослідження** є провідні мотиви твору Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах».

Специфіка досліджуваного матеріалу й характер поставлених завдань зумовлюють необхідність застосування комплексу **методів**: міфокритичного, культурологічного, структурно-семіотичного та методу мотивного аналізу тексту.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** складають праці зарубіжних (П. Шилдс, В. Гвінері, Дж. Мартін, М. Мозлі, М. Пейтмен, Ф. Голмс), вітчизняних (Н. Бондар, О. Дойчик, Н. Велігіна, О. Тупахіна, Д. Затонський) і російських (М. Бахтін, В. Дьомін, Я. Муратова, Д. Радченко,

О. Брюханова, М. Жук та ін.) науковців, присвячених творчості Дж. Барнса. Також були використані наукові праці, присвячені міфотворчості і неоміфологізму (Л. Ярошенко, В. Руднєв, Ю. Лотман, А. Лосєв, Є. Мелетинський). Для виявлення провідних мотивів роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» було застосовано теоретичні праці щодо мотивного аналізу тексту (Б. Гаспаров, І. Силантьєв, В. Пропп, Б. Ярхо).

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що було виявлено міфологічне підґрунтя роману Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах». Докладно проаналізовано провідні міфологічні мотиви у цьому творі письменника, до яких належать: мотив морської подорожі (як варіант мотив човна), мотив смерті (дрейфу, катастрофи, потопу) і спасіння, мотив двоїстості (поділу на пари за статтю, расовою приналежністю, віросповіданням, за «сакральністю»). Досліджено рівень вираження цих мотивів у кожному з розділів роману і виявлено вплив цих міфологічних мотивів на створення цілісної структури твору письменника.

**Практичне значення роботи:** матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у подальшій науковій роботі, стати основою при підготовці до лекційних занять, присвячених творчості Дж. Барнса, неоміфологізму та проблемам вивчення англійської літератури ХХ століття.

**Апробація результатів роботи:** результати дослідження обговорено в науковому семінарі; підсумки аналізу доповідалися на V Міжнародній науково-практичній конференції «Зарубіжні письменники і Україна» Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка в онлайн-форматі (16-17 лютого 2022 р.). Доповідь: «Рецепція творчості Джуліана Барнса в науковому дискурсі».

**Публікації:** Полякова К. Мотив човна в романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10½ розділах» // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.: Видавничий дім «Гельветика». —Т. 33 (72). —№ 1. Ч.3.,2022. С. 43—48.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана в науковому семінарі «Неоміфологізм в американській літературі XX –XXI століть». Відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Світова література і класичні мови у сучасному науковому дискурсі».

**Структура і обсяг роботи:** робота складається зі вступу, двоох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, а також списку джерел. Загальний обсяг дослідження становить 74 сторінки. Список використаних джерел складається з 51 найменування.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ РОМАНУ ДЖ. БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10 ½ РОЗДІЛАХ»

#### 1.1. Огляд творчості Дж. Барнса у науковому дискурсі

Інтерес до творчості Дж. Барнса особливо зріс у 90-ті роки після публікації роману «Історія світу у 10 ½ розділах» (1989 р.), який став визначною віхою як у творчості письменника, так і у світовій літературі загалом.

У зарубіжному літературознавстві фундаментальна праця з вивчення творчості Дж. Барнса належить американському дослідникові М. Мозлі (1997 р.). Науковець проаналізував тематику й стилістику восьми романів Дж. Барнса – від «Метроленда» (“Metroland”, 1980 р.) до «Дикобраза» (“The Porcupine”, 1992 р.). Також розглядаються твори, написані під псевдонімом Дена Кавани (зокрема його детективний роман «Даффі» (“Duffy”, 1980 р.)). Малій прозі (есе і оповіданням) присвячений десятий розділ праці: у ній поданий аналіз їх тематики та розглянутих у них явищах нашого життя. М. Мозлі відзначає прагнення Дж. Барнса до новизни, до переосмислення соціальних проблем і явищ, спроб обернути перспективу і поглянути на них по-іншому. Також зазначається наявність іронії як риси творчого методу, що є характерним для літератури постмодерну. Звертаючись до аналізу кожного з романів, автор дослідження вивчає, окрім тематики і стилістики, також проблематику і особливості жанрової приналежності романів, дає характеристику основних образів і мотивів кожного твору.

Американський дослідник Пітер Шилдс також вдається до вивчення романів Дж. Барнса, але розглядає їх крізь призму культурологічного й історичного аспектів, враховуючи такі нюанси, як політичні та соціальні умови, особливості тогочасного мистецтва тощо. Окрім того, він вивчає творчий підхід Дж. Барнса, досліджуючи, як той експериментує з творчим методом, зокрема реалізмом. Авторський метод Дж. Барнса визначається ним як «загальна фабуляція» (“generic fabulation”): цей термін виник на позначення такого явища у постмодерністській літературі, як навмисна відмова від наслідування дійсності, включення в реалістичну повість фантастичних елементів. Характерні ознаки постмодернізму П. Шилдс вбачає також в ідейних переконаннях автора: Дж. Барнсу властиві релятивізм і гуманізм, скептичне ставлення до загальноприйнятого бачення світової історії, до ідеї прогресу і кінцевої мети розвитку людства. Задля прикладу цього П. Шилдс звертається до роману «Історія світу у 10 ½ розділах». Він ґрунтовно вивчає поняття історичного міфу в частині, присвяченій цьому роману, звертаючи увагу на проведені між минулим та майбутнім паралелі й на те, що у сприйнятті Дж. Барнса історія постає циклічною, і застосовує таким чином елементи міфокритичного аналізу.

Із дослідженням П. Шилдса багато в чому перегукується монографія американського науковця Дж. Мартіна. Літературознавець зосереджує увагу на тому, як автор у власних творах досліджує проблеми історії і пам'яті як глобальних, значущих явищ дійсності, доводить, що у романах Дж. Барнса відбувається деструкція метанаративу історії. Як і П. Шилдс, Дж. Мартін зазначає використання прийому фабуляції. Найбільш докладно історичний елемент вивчений у розділі, присвяченому «Історії світу у 10 ½ розділах»: науковець ґрунтовно розбирає кожну з глав роману і доходить висновку, що всі вони пов'язані спільними мотивами. Кожний епізод «Історії» (як роману і як поняття) несе у собі певну рису, що поєднує його з минулим і з майбутнім. Ця особливість, на думку Дж. Мартіна, наближає світобачення автора до

буддійського погляду на світ. Також дослідник доходить того, що Дж. Барнс прагне надати історії суб'єктивності, показуючи певні події крізь призму сприйняття конкретних осіб.

Окрім того, Дж. Мартін торкається питання жанрової своєрідності творів Дж. Барнса, відзначаючи схильність автора до жанрових модифікацій, які надають йому можливість фактично створити свій власний жанр [48, с. 18]. Прикладом цієї особливості науковець наводить роман «Папуга Флобера».

Французька професорка В. Гвінері також досліджує історичний аспект творчості Дж. Барнса, але зосереджується на історії написання і сприйняття критиками й суспільством самих творів. У праці «Julian Barnes from the Margins: Exploring the Writer's Archives» (2020 р.) викладає історію створення і публікації основних романів автора. У більш ранніх роботах дослідниці зібрані інтерв'ю з автором, критика і наукові статті багатьох дослідників, вивчається творчість Дж. Барнса в аспекті стилістики, тематики, мови, застосування постмодерністських технік тощо.

В історичному контексті творчість Дж. Барнса досліджують також американські професори М. Пейтмен і Ф. Голмс. Праця М. Пейтмена присвячена вивченню тематики і поглядів Дж. Барнса на найголовніші сфери і явища людського життя. Ф. Голмс розглядає твори Дж. Барнса в історичному і теоретичному контексті, вивчає застосовані ним літературні техніки, дає інтерпретацію десяти його романів в аспекті тематики і проблематики.

Серед російських дослідників до проблеми інтерпретації історичного аспекту у творчості письменника звертається російська дослідниця М. Бахтіна. Вона аналізує у своїй дисертації романи «Історія світу у 10 ½ розділах», «Англія, Англія» ("England, England", 1996 р.) та «Передчуття кінця» у контексті положень постмодернізму. Дослідниця доводить, що у наведених творах Дж. Барнс осмислює проблеми індивідуальної та

колективної пам'яті, проводить деструкцію метанаративів, заперечує існування об'єктивної істини, а також іронізує над безперечною вірою у факти та знання, сам уникаючи категоричності у зображуваному: «Історичне у романі не намагається підкорити розповідь авторитарним законам зображення, передбачене самотійне осмислення, засноване на оцінці декількох точок зору. Варіативність минулого виявляється однією з принципових рис історичного». [3, с. 12] На думку дослідниці, Дж. Барнс деконструє історію: робить оповідь фрагментарною і через суб'єктивне сприйняття героїв виходить на глобальне осмислення історичних проблем. Таким чином, він утверджує перевагу вічного над тимчасовим.

У розділі, присвяченому дослідженню «Історії світу у 10 ½ розділах», М. Бахтіна застосовує елементи міфокритичного аналізу, відзначаючи, що постійне повторення міфів походження сприяє переходу часу від хронологічного до безкінечного сакрального, що роман побудований на міфологічних сюжетах Вічного Повернення до джерел і руху колом, що проявляється в постійному переказуванні традиційної історії Ноя, яка, залишаючись незмінною в основних моментах, трансформується залежно від епохи.

Дослідниця зазначає, що Дж. Барнс розмірковує про зв'язок індивідуальної і колективної пам'яті і історії у романі «Англія, Англія» і продовжує розбирати проблему сутності історичних процесів у романі «Передчуття кінця»: «В рамках суб'єктивного життя Тоні читач має змогу відстежити усі особливості історичного процесу – від фальшивої фабуляції до постійної повторюваності історії у якості пародії, хибності шляху прогресу» [3, с. 16].

До вивчення історичного у творах Дж. Барнса також вдаються російські вчені О. Лебедева і Є. Колодінська. О. Лебедева зосереджується на дослідженні малої прози Дж. Барнса, зокрема новелістики. Є. Колодінська порівнює «Історію...» з «Водоземлям» Г. Свіфта, доходячи висновку, що,

хоча історія у Дж. Барнса і має чітко окреслені рамки (від Потопу до дослідження «сучасного Раю»), але його репрезентація історії покликана донести ідею про її безкінечність.

Творче переосмислення Дж. Барнсом концепції «природної людини» і використання ним прийому транспонованого відлуння як структурного принципу побудови твору досліджує балтійська дослідниця Н. Владимірова. У праці, присвяченій аналізу руссоїстських ідей в романах Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» і Мішеля Турньє «П'ятниця, або Тихоокеанський лімб». Вона демонструє, як за допомогою повторюваності певних образів і мотивів (образ човна, мотиви втечі і повернення у минуле та до природи) Дж. Барнс у кожному розділі свого твору іронічно інтерпретує ідеї Ж.-Ж. Руссо, спростовуючи їх шанс втілитися у реальному житті у тому вигляді, на який сподівався їх автор.

Інтерпретацію історичного міфу і міфу про історію у романі Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» проаналізовано у праці російського вченого В. Дьоміна. Дослідник розглядає постмодерністську гру з біблійними сюжетами як складову постмодернізму і вивчає роман в її контексті, адже у ньому повторюється і неодноразово переосмислюється історія про Ноя, Ковчег і Потоп. Ці трансформації і звертає увагу В. Дьомін. Повторюваність мотивів у вигляді різноманітних версій стає структуротворчим принципом твору, і дослідник доходить висновку: «Подібна організація тексту відповідає наміру Барнса показати нелінійність історії, її уривчастість; це спроба за допомогою постмодерністського скепсису й іронії розвінчати владну догматичність історії» [12, с. 17]. Він також відзначає навмисну фрагментарність, неповність історії в романі, її цілеспрямовану деміфологізацію. З цього приводу наводиться порівняння з романом Девіда Майна «Ковчег», схожого за тематикою; але Д. Майн, на відміну від Дж. Барнса, стає на захист ідеї цілісного наративу історії. В. Дьомін доходить висновку, що письменникам-постмодерністам властиве переосмислення міфу

про історію, його розширення і навіть руйнування, унаслідок якого виникає потреба збудувати власну картину світу.

Аналіз образної системи роману Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» проведено у праці вітчизняної дослідниці Н. Бондар, де вона, порівнюючи зазначений твір із романом У. Стайрона «Вибір Софі» вивчає своєрідність відображення у них фундаментальних міфологічних архетипів дому, дороги і дитини. Авторка порівнює романи на рівнях тематики, проблематики і поетики, визначає, як крізь призму названих архетипів, наново трактуючи їх, і Дж. Барнс, і У. Стайрон намагаються художньо осмислити і провести оцінку «соціальних і психологічних феноменів тоталітаризму, фашизму, расизму, інших проявів соціального насильства як різновидів «абсолютного зла» (Х. Арендт) на новітньому історичному етапі і в історії людства загалом» [6, с. 2]. Різниця в актуалізації названих архетипів полягає в тому, що у романі У. Стайрона відбувається їх «нав'язлива вербалізація», а Дж. Барнс у своєму творі наче уникає їх, створюючи ефект «мінус-присутності». У обох авторів «архетипні складові мотивів та образів дому, дороги і дитини корелюють як із міфопоетичною й етичною (фольклорне начало, книги Старого і Нового Заповіту), так і з філософською парадигмами (екзистенціальна та соціальна філософія, гегельянська концепція світової історії)» [6, с. 6]. Обидва автори прагнуть крізь зазначені архетипи досягнути такі проблемні явища, як Голокост, фашизм, світова війна, ксенофобія і тоталітаризм. Дослідниця зазначає, що саме для Дж. Барнса характерне звернення до амбівалентних образів «не-дому» і навіть «антидому», які у творі постають у вигляді нереалізованих домів, як-от: Ковчег – символ надії – перетворюється на в'язницю, рай видається вічністю нудьги без сенсу і радощів від існування, психіатрична лікарня ще більше занурює у божевілля. Архетип шляху розглянуто на декількох рівнях, і доведено, що у романі Дж. Барнса він покликаний спростувати ідею прогресу, наштовхнути на думку про циклічність, повторюваність історії.

Також він несе у собі семантику смерті і катастрофи. Відсутність образу дитини у Дж. Барнса дорівнює відсутності надії на майбутнє, на подальший розвиток людства.

Вивченню концептосфери творчості Дж. Барнса і його ідіостилю присвячена дисертація вітчизняної дослідниці О. Дойчик. Аналіз проводиться за тематичним принципом, вивчаються авторські метафори, використовується одразу декілька методів: метод контекстуального аналізу, методика моделювання концептуальної мережі, теорія концептуальної метафори, метод концептуального блендінгу, метод кількісних підрахунків. Авторка надає модель концептосфери Дж. Барнса, складену з трьох парцел: PHYSICAL EXISTENCE, EMOTIONAL-PHYSICAL EXISTENCE, INTELLECTUAL-CREATIVE EXISTENCE, які, в свою чергу, складаються з певних концептів. У дослідженні докладно вивчаються образні складники кожного концепту, їх взаємодія між собою. Щодо ідіостилю, то, на думку О. Дойчик, його домінантою є іронія «як форма авторської світоглядної оцінної позиції» [13, с. 15], що втілюється на різних рівнях: лексичному, синтаксичному та текстовому.

В аспекті стилістики аналізує роман Дж. Барнса і російська дослідниця О. Брюханова, застосовуючи методи лінгвостилістичного аналізу і фреймового аналізу. У центрі уваги в її дослідженні – засоби творення іронії в романі: зазначається іронічне перетворення і переосмислення сталого міфу про потоп, зниження високих сюжетів і образів за допомогою більш сучасної, загальноновживаної, «публіцистичної» лексики. При аналізі розділу «Три прості оповідки» авторка згадує гегельянський мотив повторюваності історії, що знову відсилає до міфологічного уявлення про циклічність буття. Однак міфологічні мотиви у праці не аналізуються. Слід також зазначити, що, окрім роману Дж. Барнса, у праці розбираються також твори О. Вайльда і У. Моєма, тобто наявне застосування методу компаративізму.

Цей метод також застосовує російська вчена О. Месянжинова, порівнюючи твори І. Кальвіно, М. Павича і Дж. Барнса в аспекті творення ігрових моделей культури. Вона зазначає, що твори цих авторів схожі на «мозаїки», адже вони моделюють їх, будуючи на основі літературних і культурних набутоків минулого. [25, с. 17] Особливо важливим тезисом для даного дослідження є твердження про те, що кожен з наведених авторів «удається до прийому міфотворчості, створює власну, авторську міфологію і насичує свої романи культурологічними символами<...>» [25, с. 21] Праця іншої російської дослідниці О. Переходцевої також зосереджена на вивченні композиційних прийомів у романах Дж. Барнса і М. Еміса, але з боку концепції пам'яті і наративів.

Компаративістський метод у поєднанні з герменевтичним застосовує у своїй дисертації і російський дослідник Д. Радченко, присвятивши її ретельному дослідженню творчості Дж. Барнса – від роману «Метроленд» (1980 р.) до роману «Артур і Джордж» (“Arthur & George”, 2005 р.). Зокрема він приділяє пильну увагу «Історії світу у 10 ½ розділах» як «центральному твору, що найбільш об'ємно й безкомпромісно передає авторську філософію» [33, с. 5]. За змістом праця перегукується з дослідженнями М. Пейтмена, П. Шилдса та інших іноземних авторів: перш за все вона зосереджена на етичній філософії автора, дослідженні проблематики, характерів героїв, жанрового різноманіття та своєрідності. Вивченням жанрової поетики займається також вітчизняна дослідниця Н. Велігіна, розбираючи форми жанрового синтезу у творчості письменника в межах дискусійних субжанрів в англійському романі і простежуючи етапи формування індивідуальної поетики Дж. Барнса у контексті «нового історизму».

Інша вітчизняна авторка, О. Тупахіна, розглядає питання жанрової приналежності романів Дж. Барнса у контексті поетики постмодерністської притчі, застосовуючи історичний, порівняльний і герменевтичний підходи.

Вона визнає наявність в «Історії...» традиційних міфологем Дому, Острова та Шляху і зазначає, що особливості їх використання «дозволяють виділити серед інваріантів, матриць романів Дж. Барнса притчі про блудного сина та Всесвітній потоп. Ці знакові для ХХ ст. притчі дуже часто становлять основу творів переламних епох» [38, с. 13]. Надалі дослідниця аналізує прояви і особливості цих міфологем (зокрема наближення образу Шляху до образу Лабіринту, сприйняття Острова як алегорії самотності, повторення мотивів морської подорожі, «вигнанництва, неповноцінності, певної пасивності героїв» [38, с. 13]), зазначає, що ідея Історії в Дж. Барнса відіграє ту саму роль, що у притчі відігравала «одвічна позачасова Мораль» [38, с. 23]. Оскільки аналіз проводиться виключно у контексті притчевості творів автора, більш докладного вивчення саме міфопоетики у дисертації немає.

У міфопоетичний аспект роману Дж. Барнса занурюється російська дослідниця Я. Муратова: її праця цілком базується на міфокритичному аналізі творів Дж. Барнса, А. Байєтт і Дж. Фаулза. Вступ дисертації присвячений вирішенню проблеми визначення міфу через дослідження історії самого поняття і розбір його сутності. Авторка доходить висновку, що «міф – чудове спрощення» [26], мрія, і відзначає, що наглядною ілюстрацією цього твердження є остання глава «Історії...» Дж. Барнса під назвою «The Dream» (що може перекладатися як «мрія» або «сон»). Пізніше, однак, вона стверджує інше: «У творі Дж. Барнса авторська дистанційованість, неучасть у тому, що відбувається, свідомо деструкція міфологічних мотивів і тем<...> не створює міф, а скоріш руйнує старі міфологічні схеми. Нам видається, що деструкція сама по собі не здатна породити міф». [26] Незважаючи на це протиріччя, дослідження міфопоетики творчості Дж. Барнса проводиться досить ретельно, спираючись на риторико-композиційний принцип.

У книзі вітчизняного літературознавця Д. Затонського «Модернізм і постмодернізм» «Історії...» Дж. Барнса цілком присвячений перший розділ-«інтермедія». Автор дає короткий огляд кожної з глав роману, а після цього

переходить до більш докладного аналізу, безпосередньо розбираючи основні міфологічні символи твору, які пов'язують різні сюжети: образ Ковчега, що, трансформуючись, з'являється в кожній історії, древоточців, мотив потопу, поділу на пари – і доходячи висновку, що «Потоп, Ковчег і червиці – це скріпи не випадкові, зібрані ніяк не за примхою. Вони ламають мало не всі усталені у нашу добу уявлення про сюжет та композицію<...>» [15, с. 36]. Просліджуючи зв'язок минулого і майбутнього, науковець тим самим підкреслює міфологічність світогляду Дж. Барнса.

Дослідженню міфологічних рис присвячена також стаття російського науковця М. Жука «Концепція людського буття в романі Джуліана Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах». Автор вивчає ідею, проблематику, виявляє особливості хронотопу і композиції роману і, що найголовніше, детально розбирає основні міфосимволи і міфомотиви твору, роблячи особливий акцент на образі корабля, причому такого, який ніким не керується, дрейфує або навіть гине. Дослідник доходить висновку, що корабель є символом людської цивілізації. Аналізується також образ Ноя, риси якого так чи інакше проявляються в усіх героях роману, мотив поділу на «чистих» і «нечистих», мотив катастрофи і спасіння.

Отже, сучасне літературознавство виділяє декілька основних підходів до вивчення творчості Дж. Барнса. Найбільш поширеними серед науковців є історичний і компаративістський підходи. Окрім того, в процесі огляду наукових праць було виявлено використання таких методів: герменевтичного (Д. Радченко, О. Тупахіна), лінгвостилістичного (О. Дойчик, О. Брюханова), культурологічного (Н. Бондар), і міфокритичного (В. Дьомін, Н. Бондар, О. Тупахіна, Я. Муратова, М. Жук, В. Затонський).

Науковці досліджують питання жанрової своєрідності й різноманітності романів Дж. Барнса (П. Шилдс, М. Мозлі, В. Гвінері), особливості тематики, проблематики і стилістики (Ф. Голмс, М. Пейтмен). Приділяється чимала увага виявленню у творчості письменника рис

постмодерністської поетики (Дж. Мартін, О. Дойчик, Н. Велігіна), відзначаються такі особливості стилю, як наявність іронії, використання фабуляції і фрагментарної композиції.

## 1.2. Мотив як літературознавча категорія

Відповідно до теми дослідження «Система мотивів у романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах», було обрано в якості методології дослідження мотивний аналіз.

Сутність мотивного аналізу, за визначенням В. Руднева, полягає у тому, що художній текст аналізується не на рівні слів або речень, а на рівні мотивів. Такий підхід був запропонований професором Тартуського університету Б. Гаспаровим, що дискутував із «структурною поетикою» Ю. Лотмана і заперечував наявність у художньому тексті рівневої ієрархії. На думку вченого, «мотиви пронизують текст наскрізь і структура тексту нагадує зовсім не кристалічну ґратку (улюблена метафора лотманівського структуралізму), а скоріш заплутаний клубок ниток» [33].

Дослідники досі не дійшли однастайності у визначенні поняття мотиву, але погоджуються, що термін запозичений до літератури з музикознавства. У «Літературознавчій енциклопедії» за укладанням Ю. Ковальова запропоноване визначення мотиву як «стійкого формально-змістового компоненту художнього твору чи критичної або літературознавчої праці, усвідомленої причини творчості або аналізу, зумовленої художніми та науковими потребами, відповідними інтелектуальними діями» [21, с. 78]. Однак підходи до цього поняття варіюються в залежності від точки зору науковця, який його вивчає.

Російський вчений О. Веселовський досліджує мотив у фольклорі різних народів і визначає його як найпростішу розповідну одиницю, у якій знаходять вираження певні явища життя, навколишньої дійсності і людського побуту. Характерною ознакою мотиву є його «одночленний схематизм» [9, с. 494]. Міфологічні і казкові мотиви повторюються і

розповсюджуються на епос взагалі. Також вчений доводив, що кожний сюжет твору містить певний комплекс мотивів.

Російська дослідниця О. Фрейденберг розглядає мотив у міфологічному контексті і називає його матеріалом сюжету, що виник унаслідок конкретизації і розширення сюжетної схеми. Таким чином, як вона доводить, мотив не може бути абстрактним, адже його властивістю є образність. Він є відбитком явищ дійсності, наслідує її. Однак вчена також зазначає: «Образність мотивів, що живиться явищами життя, не є реальністю» [39, с. 10]. Сюжетна реальність насправді виявляється метафорою. Кожний сюжет має певну схему, яка складається з будь-якої кількості мотивів. Естетична значущість мотиву зумовлює його повторюваність та стійкість у літературній і фольклорній традиції. Погляди О. Фрейденберг на поняття мотиву у багатьох аспектах збігаються з теорією О. Веселовського.

Б. Гаспаров, представник постструктурального підходу до вивчення мотиву, зазначає, що мотив є смисловим елементом твору, для якого характерні повторюваність, здатність до накопичення змісту і здатність проявлятися у тексті за допомогою своїх стійких атрибутів. Мотивом, на думку науковця, може виступати будь-який феномен, будь-яке слово, предмет, подія, риса, звук тощо. Б. Гаспаров доходить висновку, що «єдине, що визначає мотив, – це його репродукція в тексті, – він формується безпосередньо у розгортанні структури і через структуру» [11, с. 30-31]. Трактовка поняття мотиву Б. Гаспаровим передбачає його здатність взаємодіяти з іншими мотивами і трансформуватися, тобто, на відміну від теорії О. Веселовського, визначає його як динамічне явище.

Радянський вчений В. Пропп не погоджується з точкою зору О. Веселовського щодо трактування мотиву. Він зазначає: «Конкретне розтлумачення Веселовським терміну «мотив» у теперішній час вже не може бути вжито. За Веселовським мотив є нерозкладною одиницею

оповідання <...> Однак ті мотиви, які він наводить у якості прикладів, розкладаються» [28, с. 21-22]. Цю тезу він доводить тим, що розкладає один з наведених О. Веселовським мотивів на його складові і проводить заміну кожного з них на декілька інших варіантів. Для В. Проппа критерієм семантичної цілісності мотиву виступає логічне відношення. Науковець у своїй фундаментальній праці «Морфологія чарівної казки» взагалі відмовляється від поняття мотиву і замінює його на так звані «функції дійових осіб»: «Функція – це вчинок дійової особи, визначений з точки зору значущості для ходу дії» [28, с. 30-31]. Усього вченим виділено 31 функцію, за допомогою яких він класифікує типи персонажів, вивчає структуру казки, її композицію і зміст.

Однак поняття функції дійових осіб лише поглибило поняття мотиву, але не змогло його замінити. Наприклад, І. Силантьєв, російський літературознавець, вважає функцію одним з семантичних компонентів мотиву: «<...> функція – це генеральна сема або сукупність генеральних сем, що займають центральне й інваріантне положення у структурі варіативного значення мотиву» [35, с. 24].

Російський дослідник Б. Ярхо вважає мотив певним образом у дії чи у стані. На його думку, мотив не має семантичного статусу і не може бути розповідною одиницею. У монографії Б. Ярхо мотив зведений до понятійного конструкта, який слугує для встановлення ступіню подібності різноманітних сюжетів.

Думку Б. Ярхо поділяє російський літературознавець А. Бем. Він зводить семантику мотиву до певного інваріанту, що лежить в основі його структури, а варіативність мотиву пояснює конкретним змістом твору. Отже, А. Бем, як і Б. Ярхо, заперечує існування мотиву.

Російський літературознавець В. Шкловський також має іншу точку зору щодо визначенням мотиву, ніж О. Веселовський. На його думку, мотив є лише синтагматичним елементом, одиницею сюжету: «Казка, новела,

роман – комбінація мотивів; пісня – комбінація стилістичних мотивів; тому сюжет і сюжетність є такою самою формою, як і рима» [41, с. 50]. Проте науковець, як і О. Веселовський, пов'язує мотив із сюжетністю, подієвою складовою твору.

Радянський дослідник Б. Томашевський дотримується схожого підходу. Для надання дефініції поняття мотиву він звертається до категорії теми: «Тема нерозкладної частини твору зветься мотивом» [37, с. 137]. Тему науковець визначає як те, про що розповідають. Таким чином, мотив тісно пов'язується із наративністю. Поняття мотиву стає ключовим в описі сюжету і фабули: Б. Томашевський доводить, що фабулою є сукупність мотивів у їх логічному, послідовному зв'язку, у той час як сюжет – сукупність мотивів у такій самій послідовності і зв'язку, в якому вони викладені у творі. Вчений надає класифікацію мотивів на зв'язані та вільні, а також на динамічні і статичні. Вільні мотиви, на відміну від зв'язаних, можуть бути виключені під час переказу твору без втрати цілісності його змісту. Динамічні мотиви змінюють ситуацію, на відміну від статичних.

Попри те, що і Б. Томашевський, і В. Шкловський дотримуються одного підходу до визначення поняття «мотив», їхні інтерпретації цього визначення дещо відрізняються. Дослідники погоджуються щодо розуміння тематичності мотиву, однак мають протилежні думки щодо питання співвідношення мотиву з фабулою та сюжетом.

На думку Б. Томашевського, мотив є елементарною темою, найменшою неділимою тематичною одиницею фабули твору. Для В. Шкловського мотив виступає підсумком фабули або її цілісної частини і тому знаходиться на вищому рівні, стає елементарною смисловою одиницею сюжету твору. З цієї причини В. Шкловський позиціонує мотив як найменшу одиницю, завдяки якій стає можливим ґрунтовний аналіз сюжетних особливостей літературної епохи в цілому.

Радянський літературознавець А. Білецький також звертається до проблеми інваріантної семи мотиву і одночасної варіативності його прояву у контексті конкретних фабул. Але, на відміну від А. Бема і Б. Ярхо, дослідник не заперечує літературний статус мотиву, а також не відмовляється від цього поняття взагалі, як це зробив В. Пропп. А. Білецькому належить концепція двох рівнів реалізації мотиву в сюжеті – «мотив реальний» і «мотив схематичний». Різниця між ними полягає у тому, що «реальний мотив» входить до фабульно-подієвого складу сюжету окремого твору, а «схематичний мотив» співвідноситься з інваріантною сюжетною семою.

Американський фольклорист А. Дандес, як і О. Веселовський вивчає мотив на підґрунті казок і пропонує дихотомію підходів для вирішення проблеми його дефініції – емічний та етичний. Витоки емічного підходу у теорії мотиву вчений вбачає у дослідженнях В. Проппа. Цей підхід – структурний, тісно пов'язаний з контекстом твору. А. Дандес виводить, що «емічні одиниці» створюють певну єдність, є складовими «функціонуючої компонентної системи». Науковець також вводить поняття двох емічних рівнів – мотивеми і аломотиву. Поняття мотивеми суголосне поняттю функції у В. Проппа. Аломотив виступає її текстовою реалізацією. Власне мотив у А. Дандеса є суто класифікаційною категорією, яка ділить певний матеріал на класи і одиниці для полегшення його аналізу і сама по собі не несе емічного значення.

Болгарська вчена Л. Парпулова розвиває концепцію А. Дандеса, але приділяє більше уваги етичному підходу, яка, на її думку, бере виток у тематичній концепції Б. Томашевського. На етичному рівні дослідниця пропонує градацію від теми мотиву (мотивеми), до власне мотиву у предикативній формі, до аломотиву, тобто варіанту реалізації мотиву у конкретному тексті, і, врешті-решт, до епізоду, тобто до реального текстового уривку. Російська дослідниця Н. Черняєва також дотримується теорії А. Дандеса і пропонує власну модель відносин мотивеми, мотиву і

аломотиву: «Мотивема – інваріант відношення суб'єкта і об'єкта, мотив – конкретне втілення відношення суб'єкта і об'єкта, а також тих атрибутів, просторових та інших характеристик, які безпосередньо включені до дії, аломотив – конкретна реалізація суб'єкта, об'єкта, їхнього відношення, атрибутів, просторових та інших показників» [40, с. 109].

Російський вчений О. Скафтимов пов'язує мотив з дійовими особами твору. На його думку, персонажі є центрами тематичних комплексів, зосереджених навколо них. Окремі теми цих комплексів можливо вичленити під час аналізу сукупності епізодів твору або його сюжету в цілому. які виявляють свою сутність не в одному окремому епізоді твору, а в певній їх сукупності. Таким чином, мотив у О. Скафтимова є тематичним і неподільним як принциповий елемент психологічного цілого у тематиці твору.

Російський дослідник Б. Путілов висуває власну концепцію стосовно мотиву та його функцій: він звертає увагу на принцип системності щодо функціонування мотивів і виявляє конструктивну, динамічну, семантичну та продукуючу функції мотиву. Мотив є організованим елементом руху сюжету, він здатний до варіювання та трансформації і завдяки цьому має можливість надавати нові значення та відтінки значень. Науковець також виділяє таку характерну рису мотиву, як валентність – здатність сполучатися з іншими мотивами, встановлювати з ними взаємозв'язок.

Російський літературознавець І. Силантьєв пропонує власну класифікацію підходів до визначення поняття мотиву і виділяє наступні: семантичний (А. Веселовський, О. Фрейденберг А. Бем); морфологічний (В. Пропп та Б. Ярхо); тематичний (Б. Томашевський, Б. Шкловський); системний (А. Скафтимов); дихотомічний (О. Білецький, А. Дандес та ін.). Наслідуючи ідеї О. Фрейденберг щодо кореляції мотиву з персонажем, І. Силантьєв зазначає, що мотиви не є абстрактними за своєю сутністю, а нерозривно зв'язані з поняттям персонажу.

Мотиви охоплюють всі плани побутування тексту, беруть участь у формуванні інтертекстуальних зв'язків, Сюжет певним чином віддзеркалюється у мотиві твору, тому ця категорія є значущою для аналізу. Щодо теорії мотиву, її важливість для розуміння тексту є очевидною, тому що мотив встановлює зв'язки між частинами тексту, а також сприяє виникненню інтертекстуальних зв'язків між різними текстами.

Отже, термін «мотив» активно вживається в літературознавстві ще з початку XX століття, але й досі існують суперечності в його розумінні, що пояснюються різними підходами до розгляду цього поняття науковцями. Огляд наукових досліджень літературознавців з теорії мотиву довів, що найбільш значущими ознаками мотиву є: семантична цілісність, варіативність, системність, повторюваність і репродуктивність у текстах, валентність.

Найбільш точним і відповідним до нашого дослідження є визначення мотиву як найменшої семантично цілісної і значущої складової твору, що утворюється безпосередньо у процесі розгортання структури тексту. Характерними рисами мотиву є здатність до взаємодії, повторюваність, надання нового значення й відтінків значень художньому твору.

### Висновки до розділу 1

У сучасному літературознавстві було сформовано декілька підходів до вивчення роману Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах». Серед зарубіжних дослідників найбільш поширений історичний підхід: вивчаються особливості відображення у творах письменника історії як явища. Також досить часто використовується компаративний метод, до якого часто звертаються вітчизняні і російські дослідники. При цьому романи Дж. Барнса порівнюються як між собою, так і з творами інших письменників. Науковці вдаються також до таких методів, як: герменевтичний (Д. Радченко, О. Тупахіна), лінгвостилістичний (О. Дойчик, О. Брюханова), культурологічний (Н. Бондар) і міфокритичний. (В. Дьомін, Н. Бондар, О. Тупахіна, Я. Муратова, М. Жук, В. Затонський).

Чимала увага приділяється проблемам жанрової своєрідності й різноманітності романів Дж. Барнса, аспектам стилістики, тематики і проблематики. Більшість дослідників розглядає співвідношення поглядів Дж. Барнса і провідних ідей постмодернізму, відзначає наявність іронії, використання фабуляції і фрагментарної композиції та недовіру автора до метанаративів. У працях зарубіжних дослідників наявні окремі елементи міфокритичного аналізу. Вітчизняні і російські дослідники також аналізують міфоеlementи у творчості Дж. Барнса (Я. Муратова, М. Жук).

Для нашого дослідження є доречним використання мотивного аналізу. Мотив визначаємо як найменший семантично цілісний і значущий елемент твору, який формується безпосередньо у розгортанні структури і через структуру тексту (Б. Гаспаров, І. Силантьєв). Для мотивів характерна взаємодія, повторюваність, привнесення нового семантичного наповнення й відтінків значень у художній твір. Завдяки повторюваності в тексті створюється незамкнуте поле асоціацій і відкритість твору, що є особливістю міфологічної структури.

## РОЗДІЛ 2

### СИСТЕМА МОТИВІВ У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10 ½ РОЗДІЛАХ»

#### 2.1 Сюжетно-композиційна будова роману Дж. Барнса

Сюжетно-композиційна будова роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» є доволі складною. Твір письменника включає десять самостійних новел і одну інтермедію, тобто розділ, який не має певного сюжету, а є лише викладенням роздумів автора щодо певної проблеми. Інтермедія виконувала розважальну функцію, іноді використовувалася для інтеракції з глядачем. У музиці інтермедія зв'язує різні за тональністю частини музичного твору. У романі Дж. Барнса проблематика інтермедії стосується роздумів про любов (кохання). Розділи твору Дж. Барнса не пов'язані між собою єдиним сюжетом, тому серед дослідників деякий час точилися суперечки, чи можна називати цей твір романом або доречніше визначити його як збірку новел. Однак розділи роману зв'язує низка мотивів та символів, що дає право називати «Історію..» саме романом.

Заголовок твору Дж. Барнса є символічним; згідно зі словниками символів, символіка виявляється у кількості розділів, звернувшись до піфагорейського вчення про числа. Число «10» є сумою основних чисел за Піфагором (1, 2, 3, 4) і уособлює всесвіт, Космос, початок і кінець. Що ж до доданої до цього числа «половини», то і в цій деталі можна вбачати іронію. Вона ніби деконструє усталену символіку, унеможлиблює звернення до давніх тлумачень і застарілих дешифрувань, вимагає нового підходу. Окрім того, це додавання можна трактувати і як продовження задуму автора щодо деструкції метанаративу Історії: число «10» є символом початку і кінця, але

початок історії може бути визначений лише умовно, а завершення вона зовсім не має.

Перший розділ роману, «Пасажири без квитків», логічно розпочинає «історію світу» викладенням старозавітної історії про Ноев ковчег. Але біблійний сюжет набуває певних перетворень, адже оповідач заявляє, що є свідком означених подій і може розказати всю правду про те, що відбувалось. Оповідачем цим є черв'як-шашіль, який разом з родичами потрапив на Ковчег попри волі Ноя. Таким чином, перша новела має іронічний характер. Іронія присутня вже у заголовку розділу – «Пасажири без квитків»; іронія також досягається шляхом зіставлення сюжетних ситуацій із давнини і сучасних понять, таких, як «пасажири» і «квитки». Окрім того, вираз «пасажири без квитків» сприймається як анахронізм, що зумовлює деконструкцію поняття історії в контексті твору.

Отже, за словами черв'яка-оповідача, історія Ноя видається зовсім не такою величною, якою її знають широкі маси. Ковчег – не одне судно, а флотилія, а деяких тварин – так званих «чистих» – брали на борт не парами, а навіть сімками, – як виявилось, щоб потім їх з'їсти. Родина Ноя представляла собою групу агресивних, розбещених, злих та егоїстичних людей, які дбали лише про власний комфорт і задоволення. Ной як біблійний персонаж, який зазвичай зображується у високому модусі оповіді, тут набуває негативних рис. Патріарх представлений як персонаж, який постійно пиячив, проявляв релігійний фанатизм, погордливо називав сам себе адміралом, але при цьому не розбирався у мореплавстві і зовсім не знав, як управляти Ковчегом. Оповідач, шашіль, описує вимушене подорожування у водній стихії як жахливі часи людського свавілля і геноциду тварин, дає власні версії того, як проходив відбір на Ковчег. Шашіль повістує про прибуття Ковчега на сушу, також ділиться плітками про окремі події з подальшого життя Ноя і його синів, завершуючи свою оповідь роздумами про його особистість і долю.

У другому розділі під назвою «Незвані гості» розповідається про захоплення туристичного лайнеру «Свята Єфимія» групою терористів, що погрожують вбивати людей парами через певний проміжок часу, якщо уряд не задовольнить їх вимоги. Головний герой, лектор Франклін Г'юз, спочатку стає голосом надії для полонених, але волею долі заради порятунку власної дівчини погоджується перетворитися на рупор волі злочинців. У заголовку розділу наявна іронія: терористи прирівнюються до гостей, хоча б і незваних.

Третій розділ, «Релігійні війни», є яскравим прикладом експериментів Дж. Барнса з формою і жанром твору: у ньому представлено переклад протоколу судової справи, добутої з архіву документів XVI століття. Очевидною є й іронія, що пронизує новелу від заголовку і до фіналу: ведення судової справи проти тварин прирівнюється до релігійних війн.

Основний конфлікт новели розгортається між адвокатом Бартоломе Шассене і оборонцем насельників Маміроля Безансонської єпархії, у церкві якого шашелі під'їли трон єпископа, через що той впав, вдарився головою і увередився розумом. Мешканці вимагають покарати шашелів, доводячи, що це не Божа істота, що вона йде проти його волі і природи взагалі, тому вона має бути страчена.

Бартоломе ж заперечує ці твердження, захищає шашелів, висвітлює їхній образ, намагається донести, що тварина, яка не має розуму і власної волі, не може бути винна у злочині. У контексті промов обох сторін виявляється іронія заголовку: протистояння захисників наслідують релігійні війни за своєю природою. Захисник насельників спирається на зміст Біблії і античні міфи, а реальні історичні події згадує побіжно і лише заради виразних порівнянь, не наводить конкретних фактів. Адвокат намагається протистояти захисникові за допомогою логіки, наводить цитати з юридичних праць, теж звертається до Писання, однак трактує його зміст кардинально по-іншому. Але обидві сторони від початку твердо обстоюють власні думки і світобачення, не схильні до компромісу, тож їхні промови перетворюються

на демагогію. У кожного учасника цієї дискусії – своя правда, і, таким чином, підкреслюється залежність оцінки ситуації від суб'єктивного сприйняття певної особистості. Тому для учасників дискусії істина є недосяжною, об'єктивності не існує. Окрім того, доводи самого адвоката наприкінці втрачають тверде підґрунтя: він, як і його опонент, починає оперувати лише цитатами з Біблії і долучає до справи факти, які від початку її не стосувалися, як, наприклад, несплата мамірольцями десятини. Врешті-решт суд виносить вирок: шашелі мають залишити церкву і переселитися на спеціально виділене для них пасовисько, а насельники мають молитися, каятися, сплатити десятину і відбувати щорічну єпитимію. Яку саме – невідомо, адже шашіль з'їв рештки документа. Відкритий фінал новели натякає на те, що подібні «релігійні війни» ніколи не доходять логічного і справедливого завершення. Шашіль, з'ївши документ, наче виражає протест проти вироку суду.

У наступному, четвертому розділі, «Та, яка вижила», викладено історію тридцятивосьмирічної жінки Кетлін Ферріс, що почала страждати на паранойю після аварії на Чорнобильській АЕС і вирішила урятуватися від ядерної війни та кінця світу у човні. Кет з самого дитинства була дуже чутлива до природи, вірила, що усе у світі взаємопов'язане, і страждала від проявів сексизму у суспільстві. Вона стала дружиною Грега, примітивної і жорстокої людини: він пиячив, бив Кет і принижував її, звинувачував у тому, що вона його не розуміє, а також, можливо, зраджував її. До того ж він ставився до навколишнього світу без будь-якої відповідальності, погано ставився до тварин, через що подружжя теж сварилося.

Після катастрофи Кет почала вбачати у поведінці Грега ознаки того, що у світі коїться щось недобре, що «люди у костюмах» можуть розв'язати війну. Тому вона вкрала моторку, яку купили Грег та його друзі, і разом із котами Поллом і Ліндою відпливла геть, направляючись на схід. Саме після цього стан її божевілля погіршився настільки, що вона перестала розрізняти реальність та ілюзії. Оповідь розділяється: від третьої особи викладаються

нереальні, уявні події у житті Кет: вона пливе, їсть консерви, ловить рибу, годує котів, слідкує за вагітністю Лінди, страждає від впливу радіоактивного вітру і врешті-решт висаджується на острів. Від першої особи розповідається про «страхіття» Кет, які насправді є її реальністю: перебуття у лікарні, розмови з лікарем, з яких виявилось, що насправді з нею сталося: її знайшли, коли вона плавала кругами в одному з каналів, і разом із нею у човні були зголоднілі, ледь живі коти. Кет протриває намаганням психіатра розповісти їй правду, бореться зі спробами лікування, чіпляється за власний вимисел і вважає слова лікаря обманом та нісенітницею. Вона впевнена, що лікарня і психіатр існують лише в її уяві. Новела закінчується прибуттям Кет на острів і тим, що кішка Лінда приносить кошенят. Фінал відкритий, але залишається відчуття, що Кет остаточно поринула у божевілья.

Заголовок новели («Та, яка вижила»), з одного боку, є алегоричним: насправді життю Кет не загрожувала ніяка небезпека, тож «вижила» вона тому, що у раціональному і, з її точки зору, «суто чоловічому» світі змогла зберегти зв'язок із природою і світобачення давньої, природної людини, хоча при цьому заплатила за це божевільям. З другого боку, трактування заголовку зумовлене переконанням Кет у тому, що вона врятувалася у човні від війни і ядерної катастрофи, а інші люди, яких вона знала, загинули. Разом із цим у зіставленні заголовку і змісту твору виявляється іронія, адже насправді Кет вижила лише у власній уявній катастрофі, а в реальності – загинула як особистість.

П'ятий розділ роману, «Кораблетроща», складається з двох частин. У першій з них розповідається про морську експедицію до Сенегалу, у якій брав участь фрегат «Медуза». Під час плавання через нещасливий збіг обставин суда опинилися на мілині біля рифів Аргену, і фрегат налетів на банку під час припливу. Врятувати його було неможливо, а шлюпок на усю команду не вистачило, тому вирішили збудувати пліт і відігнати його до берега, щоб ніхто не загинув. План був добрий, але виконано його було

погано: місце на плоті не розраховували, людям було тісно, а більшість провізії було втрачено. Спочатку чотири шлюпки взяли пліт на буксир, але дуже скоро покинули його напризволяще, без будь-яких засобів керування, майже без води та без їжі на борту. Пасажири плоту дрейфували в океані близько двох тижнів, поки їх не підбрало французьке судно «Аргус», назва якого співвідноситься з міфологічним героєм Аргусом, велетнем з багатьма головами й очами, що уособлював зоряне небо. За цей час із ста п'ятдесяти людей в живих залишилося п'ятнадцять. Інші загинули під час заколотів, від поранень, хвороб, скоїли самогубство, були викинуті за борт задля економії провізії. Під час плавання люди страждали на галюцинації, від постійного відчуття жаху та відчаю. Вони навіть вимушені були їсти інших загинлих, щоб вижити. І трохи не втратили надію, коли перший побачений ними корабель пройшов повз них, не виславши допомогу у відповідь на позов про порятунок.

На фрегаті у той час залишалось ще сімнадцять учасників експедиції. Коли пройшло сорок два дні, дванадцятєро з них побудували іншого плоту і вирушили у море, але не змогли врятуватися і загинули. Ще один матрос з п'ятох, що залишилися на фрегаті, намагався втекти з нього у курнику, але також не вижив.

У шостому розділі твору, «Гора», розповідається історія фанатичної християнки Аманди Фергюссон, яка після смерті батька вирішила здійснити подорож в село Архурі, у монастир Святого Якова, що на горі Арарат, помолитися за душу померлого і довести дійсність біблійного міфу про Ковчег. Полковник Фергюссон був переконаним раціоналістом і атеїстом, вірив лише у прогрес та науку, вважав усі нововведення кращими за досягнення минулого. Так, наприклад, коли у Ротонді містера Баллока виставляли полотно Жеріко «Пліт «Медузи», він запросив дочку подивитися на нього, але замість цього повів її на панораму Маршалла, де той самий сюжет розігрувався у русі, з музичним супроводом, а зал обігрівався

«спеціально облаштованим пічним опаленням» [2, с. 161]. Аманда рідко погоджувалася з батьком. Для неї кращою і виразнішою була картина, а не панорама. Вона відмовилася вийти заміж за лейтенанта, якого підшукав для неї полковник Фергюссон. Вона вірила у Потоп і у Ноев ковчег, у лихі предзнаменування, у кару Божу. Хвилюючись, що покарання паде на душу її безбожного батька, вона разом із перекладачкою і провідницею, міс Логан, розпочала свою мандрівку до святого місця. Під час шляху Аманда багато розмірковувала про волю Господа, про те, як він влаштував світ. Її обурювали прояви забобонності серед християн, спроби нажитися на вірі. Вона була впевнена, що люди, винні у цих гріхах, зазнають Божої кари. Коли мандрівниці досягають монастиря, Аманду дратує навколишнє убозтво, схожість архімандрита з фермером, а не зі святою людиною. До того ж виявляється, що архімандрит готує вино з винограду с Ноевої лози, що заборонено «у пам'ять про те, як виноградна лоза зрадила Патріарха» [2, с. 165]. Обурена міс Фергюссон вважає, що цей гріх можна змити лише водами Потопу, і вирішує набрати снігу з верхівки Великого Арарату. Подруги разом із курдом-провідником продовжують підйом. Ввечері вони стають свідками страшної трагедії: землетрус зруйнував село Архурі, ніхто з його мешканців не зміг врятуватися. Аманда вважає це справедливою карою за гріх та «блюзнірство», чим вражає міс Логан. Врешті-решт прочанки піднімаються майже на вершину Арарату і набирають снігу у пляшки.

Мета експедиції успішно досягнена, але під час повернення міс Фергюссон падає зі скелі і сильно калічиться. Її вдається перев'язати, але рух компанії сповільнюється, а запаси їжі скорочуються. Після ночівлі у печері Аманда вирішує залишитися на горі і відпускає міс Логан та провідника. Новела завершується роздумами міс Логан про долю міс Фергюссон.

Заголовок новели має подвійне значення: гора – це і пункт призначення головної героїні, і алегоричний образ її самої, так само холодної, закам'янілої і неприступної у власних віруваннях.

Розділ роману Дж. Барнса «Три прості оповідки» складається з трьох історій, не пов'язаних між собою ані сюжетом, ані персонажами. Першу історію розповідає вісімнадцятирічний юнак, учитель підготовчої школи. Він працював репетитором у сина місцевого букмекера, через що познайомився із засновником школи – дідом хлопця. Звали цю людину Лоренс Біслі, йому було близько дев'яноста років, тому здоров'я і розум почали зраджувати його. Біслі й досі вважав себе вчителем, хоча вже вийшов на пенсію; донька мала годувати його їжею для немовлят. Головного героя дратувала старість містера Біслі, його безпорадність, наївна довірливість та інші ознаки поважного віку, і тому він дозволяв собі дурити його, знущатися з нього у дрібницях: наприклад, повідомляв несправжні крикетні рахунки. Герой вважає таку поведінку справедливою, адже і сам Лоренс Біслі зберіг собі життя за допомогою обману: коли йому було тридцять п'ять років, він урятувався з «Титаніка» через те, що перевдягнувся у жінку. Про це знають його нащадки, але у широких колах цей факт залишається таємницею. І сам Лоренс у власних мемуарах ніяк не описав цей епізод. Обман зробив його знаменитим, він став одним з найвідоміших пасажирів «Титаніка» і на деякий час набув великої популярності.

Пройшло сорок років після трагедії, і Біслі взяли консультантом на зйомки фільму «Незабутня ніч», присвяченого загибелі «Титаніка». Лоренсу було цікаво взяти у них участь, він хотів потрапити у масовку, але режисер заборонив йому, бо Біслі не був актором. Тоді Біслі підробив перепустку з дозволом сісти на копію «Титаніка», вдягнув костюм тієї епохи і все ж таки пробрався на палубу. Але режисер помітив це ще до початку зйомок і велів йому залишити судно. Так Біслі вдруге «урятувався» з корабля, що мав втонутися.

Друга частина розділу присвячена біблійській історії про плавання Йони у череві кита і роздумам автора над долею цього персонажа. Історія Йони починається з того, що він не захотів підкоритися Богові і піти проповідником у Ніневію та втік, сівши на корабель до Тарсису. Але на морі здійнявся шторм, моряки вирішили тягнути жереб, і в результаті жеребкування Йону було викинуто за борт, де його і проковтнув кит.

У його череві чоловік провів три дні і три ночі у молитвах і благаннях про помилування, а коли Господь звільнив його, він все ж пішов у Ніневію і приніс звістку, що це місто буде зруйноване через його порочність. Але ніневійці розкаялися, і Бог вирішив їх помилувати. Це роздратувало Йону, який даремно зніс стільки негараздів. Тоді Господь заради повчання зростив над оселею пророка тикву, чиє листя захищало його від сонця, а потім наслав на рослину черву, через що та всохла.

Далі автор розмірковує про роль Бога в цій історії, критикує його авторитарність, тенденцію позбавляти людину волі і гідності. Якщо ж історія ця створена Богом, вважає автор, то і тоді він проявив себе не найкращим чином: не прописав персонажів, не розвинув сюжет. Із всього сюжету людям найбільше запам'ятався кит, у якого потрапив Йона: саме цьому епізоду присвячено багато витворів мистецтва. Автор розмірковує над причиною такої цікавості: можливо, вона полягає в привабливості цього балансування між смертю та спасінням, чи власне у страху перед смертю.

Після цього автор зазначає, що міф про Йону, звичайно, не ж правдою, адже людина не може вижити в череві кита. Однак одразу ж за цим наводить історію матроса Джеймса Бартлі, якого проковтнув кашалот. Чоловіка врятували матроси судна «Східна зоря»: вони забили і збілювали тварину та випустили Бартлі з її шлунка. Автор вважає, що міф про Бартлі замінив сучасникам міф про Йону, і він вірить в нього так само, як інші вірять в біблійний сюжет. На його думку, міф не описує подію, що вже сталася, а

передбачає її. «Міф стане дійсністю, незважаючи на наш скепсис», – такого висновку врешті-решт доходить автор. [2, с. 199]

Третя частина цього ж розділу описує втечу 937 євреїв із Гамбурга на лайнері «Сент-Луїс» у 1939 році, перед початком Другої світової війни. Залишитися у нацистській державі для цих людей означало б позбавлення волі і навіть життя. Вони вже зазнали значних збитків і опинилися на порозі бідності, грошей їм вистачало лише на дорогу до порятунку. Під час плавання на лайнері панувала невимушена, весела атмосфера; круїз проходив як звичайно. Але коли судно прибуло в Гавану, виявилося, що кубінський президент видав наказ, яким скасував візи тих, хто прибув на Кубу з метою імміграції. Євреї опинилися в невизначеному становищі: дозвіл на висадку їм було видано до наказу, а прибув лайнер до Куби вже після його затвердження. Судно стояло у порту тиждень, ситуація набула небажаного розголосу, і євреям заборонили висадку. Спроба висадки в США також завершилася поразкою. З лайнеру зверталися по допомогу з багатьох країн, але на Кубі і в США за висадку вимагали великих грошей, яких у євреїв бути не могло; інші ж залишилися осторонь. Судно повернуло до Германії, де на євреїв чекали концтабори, і лише тоді частину біженців погодилася прийняти Бельгія, а після неї – Голландія, Британія і Франція. Але у деяких випадках спасіння виявилося сумнівним: «Тих, кого прийняла Бельгія, посадили в поїзд, де замикалися двері, а вікна були забиті дошками; євреям сказали, буцімто такі заходи потрібні для їхньої безпеки. Тих, кого прийняла Голландія, одразу перевезли в табір, оточений колючим дротом, який стерегли собаки» [2, с. 208]. Невдовзі після цього розпочалася Друга світова війна, і доля пасажирів «Сент-Луїса» в ній залишається невідомою.

Восьмий розділ роману, «Угору за течією», оформлений у вигляді п'ятнадцяти листів і декількох телеграм, які кіноактор Чарлі пише своїй коханій на ім'я Піппа. Події у листах описуються по днях тижня, складаючи своєрідний щоденник. Чарлі має зніматися в картині, що відтворює подію,

яка відбулася двісті років тому з двома ченцями-місіонерами. Ці люди зіткнулися з невідомим племенем індіанців, спілкувалися з ними, намагалися обернути їх у християнську віру і принести до них цивілізацію. Але у результаті нещасного випадку на річці один з ченців загинув, а плем'я, що стало свідком цієї трагедії, зникло безвісти. І знайшлося знову лише рік тому, чим і вирішив скористатися режисер Вік.

Чарлі разом із знімальною групою заглиблюється в джунглі, поринає у дикий, непідкорений світ і щиро захоплюється ним. Щоправда, іноді йому не вистачає певних благ цивілізації, але він дедалі звикає до життя, яке ведуть індіанці. Він вважає дурним те, що для них і для знімальної групи встановили окремі табори: це, на його думку, лише прояв соціального елітизму. Він захоплюється тим, як живе дике плем'я, його способом мислення, традиціями і характером. Виявляється, що індіанці зовсім не відрізняють життя від акторської гри: вони майже не слухають наказів режисера щодо поз і виразів обличчя, а коли Чарлі і його колега Метт перевдягаються у ченців, для індіанців вони й насправді стають ченцями. Чарлі бачить у цьому прояв великої мудрості і внутрішньої зрілості: цим людям не потрібно нічого вдавати, так що вони навіть забули, як це робиться. Як і Кет з четвертої новели, Чарлі ідеалізує «природне» життя. Міста здаються йому задуршливими, його дратують знаки людської присутності, як, наприклад, білборд, що встановили майже у джунглях. Порядки, заведені у цивілізованому суспільстві, починають здаватися йому нерозумними.

Перебування наодинці з природою, спостереження за життям людей, що живуть лише за її законами, змушує Чарлі заглибитися у рефлексію і переосмислити багато речей у власному житті. Він починає просити вибачення в Піппи за ситуацією з Ліндою: сама ситуація не описується, але можна здогадатися, що мова йде про зраду. Він вибачається за те, що вдарив Гевіна: текст дає право припустити, що то був друг Піппи, у якому Чарлі запідозрив її коханця. Також він наполягає на тому, щоб завести дітей і

оселитися десь подалі від міста, на природі, та зажити простим щасливим життям. Він каже, що індіанці, самі того не розуміючи, його навчають.

Між тим у знімальній групі починається конфлікт. Чарлі все частіше сперечається з Віком і з Меттом. Останнього він іноді намагається зрозуміти і прийняти, але їхні стосунки стають все більш ворожими. Чарлі помічає, що індіанці якось дивно до них ставляться: здається, вони перестають розрізняти, де актор, а де персонаж, і іноді вважають, що з ними спілкується отець Фермен, який час від часу удає з себе Чарлі.

У день, коли має бути знято сцену на плоту, під час якої за сюжетом отець Фермен мав ледь не загинути, а Антоніо, його супутник, мав його рятувати, від самого початку щось іде не так: Чарлі з Меттом помічають, що замість десяти індіанців на плоту залишилося лише двоє. Потім виявляється, що мотузки, які мали утримувати пліт заради безпеки, обірвалися. Індіанці ж направляють пліт на купу каміння, і бурхлива течія розтрощує пліт. Чарлі рятує прив'язана до нього мотузка. Метт, який не дотримався правил безпеки, гине: індіанці навіть не зробили спробу урятувати його. Коли знімальна група повертається до табору, люди бачать, що плем'я повністю зникло, забравши і власні речі і більшість речей чужинців.

Через два дні з Каракасу надсилають вертоліт, і група повертається до цивілізації. Чарлі глибоко вражений і засмучений долею Метта. Він має два припущення щодо того, що сталося. Перше – індіанці вирішили у точності відтворити події, що сталися двісті років тому, бо прийняли це за якийсь дивний ритуал. Друге – вони почули і зрозуміли розмову священиків і насправді хотіли вбити вітця Фермена, що заперечував можливість хрестити індіанців аж до того, поки вони не виправлять свою поведінку.

Чарлі відчуває, що зазнав внутрішнього перетворення і став іншою людиною після усіх подій на зйомках. Він хоче простого сімейного щастя з коханою. Але Піппа не відповіла на жодний з його листів, а коли він повернувся до Каракасу і намагався подзвонити їй у Лондон – вона кинула

слухавку. Чарлі розуміє, що між ним та Піппою все скінчено, і в останній телеграмі каже їй забиратися з його квартири.

Дев'ятий розділ твору, «У дужках», або «Інтермедія», не має чіткого сюжету і є викладенням роздумів автора про кохання. Композиція розділу є кільцевою: він починається з того, що автор намагається заснути, обіймаючи свою кохану у ліжку, і закінчується тим самим; таким чином, новела наче представляє собою переказ міркувань автора перед сном. Він намагається дати відповіді на питання, що таке кохання, у чому його сутність, які воно має функції, навіщо воно потрібне людям і чому так важливо кохати і вірити у любов. Він доходить висновку, що кохання – не панацея, у ньому не знайти щастя, воно складне і запутане, але у нього потрібно вірити, як в один з орієнтирів, що допомагають людям йти крізь життя.

Розділ насичений алюзіями на інші новели: наприклад, згадуються опромінені радіацією олені та віршик про Колумба з розділу «Та, яка вижила», а любов порівнюється з ковчегом: «<...> ковчег, але такий, де й канібалізм – не рідкість, ковчег, де за капітана шалений дід <...>» [2, с. 254]. Подана цитата відсилає до розділів «Пасажири без квитків» і «Кораблетроща».

Десятий розділ роману, «Проект „Арарат“», присвячений історії з життя астронавта Спайка Тігглера, який захопився ідеєю пошуку Ноевого ковчегу. З самого дитинства Спайк був невгамовним, енергійним хлопцем, головною мрією якого були польоти. Після поїздки з батьком до невеликого тихого американського містечка Кітті-Гоку, де знаходилася злітно-посадкова смуга для літаків, він вирішив стати авіатором. Вивчився, спочатку був відправлений на війну до Кореї воєнним льотчиком, там збивав «комуністичні «міги» над річкою Ялуцзян» [2, с. 282], а після завершення війни став льотчиком-випробувальником у штаті Меріленд. Під час розробки космічного проекту «Меркурій» записався одним з добровольців. А вже «улітку 1974 року Спайк Тігглер стояв на поверхні Місяця й запульнував

футбольний м'яч на чотириста п'ятдесят ярдів. Тачдаун!» [2, с. 283]. Та коли він побіг підбирати м'яча, у власному скафандрі йому почувся голос, що наказав йому відшукати Ноев ковчег на горі Арарат в Туреччині.

Спайк не був віруючим, хоча зріс серед баптистів, але цей випадок привернув його до релігії: ніхто з інших учасників польоту на Місяць не мав змоги так пожартувати над ним, тож він вирішив, що справді почув голос Бога. До того ж, коли Спайк з його дружиною Бетті і губернатором Північної Кароліни їхав на власне нагородження медаллю, він побачив у місті Кітті-Гок церкву у вигляді Ковчегу і розцінив це як знак, посланий Господом. Спайк дуже змінився, купив Біблію, став майже одержимий новою місією, втратив живість і почуття гумору. Його дружина почала боятися, що він збожеволів. Він потроху переходив на нижчі посади, став менше заробляти, Бетті вже замислювалася про розлучення... коли раптом Спайк влаштував благодійний вечір у рідному Вейдсвіллі у ресторані «Місячний пил», де виголосив патетичну промову і переконав земляків допомогти йому зі збором коштів на новий проект – проект «Арарат», метою якого були пошуки Ковчегу. Йому вдалося привернути до себе увагу суспільства і знову набути слави й популярності, люди з різних куточків світу долучилися до допомоги йому у цій справі. До Спайка повернулась його егергійність і оптимізм. Він зібрав невелику команду, якою, однак, перш за все рухали скоріш меркантильні інтереси, а не справжнє захоплення проектом, і вирушив до Туреччини. Разом зі своїм компаньйоном, геологом і аквалангістом Джиммі Фулгудом, він прочісував Арарат у пошуках слідів Ковчегу, але спочатку нічого не міг знайти, аж поки раптово не натрапив на дві печери, біля яких лежав людський скелет. Спайк вирішив, що скелет належить Ноеві і його експедиція завершилася успіхом, але Джиммі запропонував спочатку проаналізувати кістки в лабораторії. Компаньйони таємно відправили декілька кісток у Вашингтон, звідки отримали відповідь, що вік скелету –

близько ста п'ятдесяти років і що він належить жінці. Спайк повернувся у Вейдсвілл, де оголосив старт другого проекту «Арарат».

Жіночий скелет, знайдений на горі Арарат, відсилає до розділу «Гора»: усі прикмети вказують на те, що він належить головній героїні шостої новели, прочанці Аманді Фергюссон.

Останній, одинадцятий розділ роману – «Сон» – є описом життя безіменного героя у модернізованому Раю. Тут виповнюються усі бажання, немає втоми і болю, якщо людина сама не захоче їх відчутти. Пекла як такого не існує, воно – лише простий парк атракціонів. Рай для кожного свій, він підстроюється під бажання людей. Головний герой їсть улюблені страви, кохає безліч різних жінок, зустрічається з відомими людьми, займається шопінгом, грає в гольф. Він досягає висот у різних видах спорту, перебирає усі можливі варіанти улюблених задоволень, намагається зацікавитися молитвами і книгами, але згодом розуміє, що ідеальне життя починає йому набридати. Новела має кільцеву композицію: вона починається і закінчується тим, що герой бачить сон, у якому він прокинувся. Такий прийом підсилює відчуття безкінечного циклу, у якому перебуває персонаж і з якого він не може вирватися.

Отже, заголовок роману («Історія світу в 10 ½ розділах») зумовлює його структуру: у романі десять розділів і одна інтермедія. Події, викладені у кожному розділі роману, належать до різних історичних періодів розвитку людства. Нерідко висвітлюються, хоча б мимохідь, значущі моменти історії людства, але сприйняття цих історичних ситуацій є суб'єктивним: ситуація зображується з погляду окремого персонажа або самого оповідача. Згідно постмодерністської концепції Ліотара щодо метанаративів, Дж. Барнс проводить деструкцію метанаративу цілісної об'єктивної Історії людства, показуючи, що довіряти йому неможливо.

У романі занурення в історичні епохи відбувається без дотримання хронологічної послідовності: логічно почавшись із викладення

переосмисленого, «правдивого» біблійного сюжету про спасіння людства, у наступних розділах воно набуває фрагментарного характеру. У романі розповідається захоплення круїзного лайнеру терористами за часів сучасності, а далі йде розповідь про суд над шашіллю у часи Середньовіччя, за нею слідом – історія жінки, що почала страждати на параною після вибуху на Чорнобильській АЕС. Однак закінчується роман також згідно з хронологічною послідовністю: останній розділ присвячений Раю майбутнього і наче підбиває підсумки історії людського роду.

## 2.2 Функціонування провідних мотивів у творі письменника

У романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» перша новела, «Пасажири без квитків», є своєрідним ключем для дешифрування інших новел: саме в ній закладено систему мотивів, які надалі розвиваються в інших розділах роману. До таких мотивів належать: мотиви морської подорожі, мотив смерті (дрейфу, катастрофи, потопу) і спасіння, мотив двоїстості (поділу на пари за статтю, расовою приналежністю, вірою, за «сакральністю» на «чистих» і «нечистих»).

Мотив катастрофи набуває свого найбільшого вираження у сюжетній ситуації Потопу. Якщо розглядати події новели крізь призму мономіфу, як етап «шляху героя», згідно з концепцією Дж. Кемпбелла, то саме катастрофа є поштовхом, що розпочинає його шлях до перетворення – розвитку чи деградації (у випадку Ноя і його родини відбувається саме деградація). Також цей мотив реалізується у втраті декількох кораблів флотилії, зокрема кораблю Вараді, шпиталю і шлюпу біля ковчегу Хама.

Мотив морської подорожі виражений буквально і символічно – це плавання флоту Ноя. Із ним тісно пов'язується мотив дрейфу: Ной не вміє як слід керувати Ковчегом. «Навіть моряк із нього був такий собі <...>» [2, с. 23]. Мотив морської подорожі також виражено символічно: плавання безкрайнім невідомим морем сприймається як життєвий шлях людини, так само непізнаний і повний небезпеки. У символічному плані людина, як корабель, дрейфує у світі, не знаючи, що чекає на неї.

Мотив смерті пронизує першу новелу наскрізь: починається оповідь із загибелі тварин, що не пройшли відбір на Ковчег, а далі повістується про низку смертей, що відбулися на цьому судні. Ной і його сини їдять окремих мешканців Ковчегу або навіть просто вбивають їх через особисту відразу.

«Безумовно, вбивств було більше, аніж потрібно для суто гастрономічної мети, – і набагато більше» [2, с. 21].

Мотив спасіння виражається і у відборі тварин на Ковчег, адже це дозволило врятуватися від потопу, і водночас, у втечі з судна, щоб позбутися тиранії Ноя. Недаремно шашіль зазначає, що «сісти на Ковчег було не легше, ніж висісти» [2, с. 9].

Розподіл на пари усіх тварин, на «чистих» і «нечистих», відсилає до бінарних опозицій, характерних для міфологічної свідомості. По-перше, у випадку поділу на пари це протиставлення чоловічого і жіночого, архетипів «аніми» й «анімусу» за К. Юнгом. Поділ на пари простежується також у біблійних сюжетах: у першій новелі він є частиною канонічного біблійного сюжету, у наступних – буде менш оприявненим. При цьому відбувається трансформація міфологічних бінарних опозицій «чистий – нечистий», адже перших на борт ковчегу було взято по сім: «Ной – чи то Бог Ноя – ділив створінь на дві групи: чисті й нечисті. Чистих істот брали на Ковчег по сім, а нечистих – по двоє». Такий поділ оповідачем висміюється і засуджується: «І слід зазначити, що система – принаймні в такому вигляді, в якому її розумів Ной, – була доволі безглузда» [2, с. 17].

У розділі «Незвані гості» мотив морської подорожі знову присутній доволі явно: дія відбувається на круїзному лайнері, що пливе до грецького острова Кносс. Головний герой, Франклін Г'юз, завдяки професії мандрує різними куточками світу, і його життя також є символічним подорожуванням.

Мотив катастрофи реалізується через напад терористів. У цьому розділі роману, як і у попередньому розділі, катастрофа штовхає героя до певного внутрішнього перетворення. Повторною катастрофою, яка замикає оповідь, можна вважати вимушене рішення Франкліна Г'юза стати речником терористів.

Мотив подорожування морем трансформується: подорож судна змінюється на його дрейф: «І хто <...> керує кораблем, який <...> ходить повільними, широкими колами?» [2, с. 56]. Відсутність керування, загубленість у морському просторі знову асоціюється із слабкістю і безпорадністю людини у ворожому і невідомому світі.

Менш явно, але все ж таки присутній мотив поділу на пари: герой на початку твору, дивлячись, як пасажирів з сім'ями піднімаються на борт лайнера, зазначає: «Усякій тварі по парі» [2, с. 40]. І сам він відправляється у подорож разом із коханою дівчиною. Таким чином, реалізується зв'язок із вихідним біблійним сюжетом, відбувається алюзія на прадавнє розділення людства на дві статі. Окрім того, вбивати полонених терористи вирішують також парами.

Наявний і поділ на «чистих» і «нечистих»: коли терористи захоплюють судно, вони розділяють пасажирів згідно національності та вирішують, кого з них вони будуть вбивати першими, причому і тут «чисті» опинилися на менш вигідній позиції: більш «цінних» пасажирів вбивають першими, щоб привернути увагу: «Трісію відправили в дальший куток, до британців, а в іншому кутку зібрали американців. Посередині зали згуртували французів, італійців, двох іспанців і канадців. Найближче до дверей опинилися японці, шведи і Франклін – єдиний ірландець» [2, с. 54].

Мотив смерті набуває вираження наприкінці новели, коли терористи починають виконувати свою погрозу. Він реалізується ніби «за кадром», окрім першого вбивства, описаного доволі стисло і відсторонено («Звуки були дуже гучні, і крові було багато» [2, с. 69]). Герой лише чує постріли й сплески тіл, що скидають за борт. Гинуть люди і у сутичці між американськими спецпризначенцями і терористами. Мотив спасіння присутній лише опосередковано: однозначно врятувалися лише Франклін і Трісія. Увага у фіналі новели зосереджується саме на мотиві загибелі.

Мотив морської подорожі у розділі «Релігійні війни», на відміну від попередніх частин роману, виражений імпліцитно. Мотив цього мандрування згадується лише мимохідь у промовах обох сторін: це плавання Ковчегу. Мамірольці вважали, що шашелі не брали участі у цій подорожі: «Та й чи могло таке бути, адже чи не з дерева був Ковчег споруджений? Як Господь у віковичний своїй мудрості пустив би на корабель твар, чиї щоденні звички могли призвести до кораблетрощі й лютої загибелі і людей, і всіх Божих створінь? <...> Із чого виснувати можемо, що шашіль на Ковчезі присутня не була <...>» [2, с. 84]. У цьому розділі мотив дрейфу не згадується, хоча хитке становище шашелів, залежність їхньої долі від вироку суду і непевність їхнього майбутнього також можуть інтерпретуватися як своєрідний життєвий дрейф.

Мотив катастрофи у цьому розділі реалізується через символічну смерть єпископа. Випадкове падіння єпископа з трону стає приводом для позову насельників. Єпископ після падіння, втративши розум, деградує, тобто символічно помирає, що стає підґрунтям для подальшого розвитку сюжетних подій новели.

Мотив смерті і спасіння пов'язано також із образом шашелів, що стоять на межі між загибеллю і порятунком. Свій порятунок шашелі шукають у сакральному просторі церкви, де вона дійсно знаходить тимчасовий притулок і їжу. Однак, з іншого боку, церква як установа загрожує шашелям смертю, коли виявилось, що своїми діями вони нанесли їй збитки.

Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» виявляється двоїстим у відношенні до шашелів. Насельники відносять шашелів до «нечистих», пов'язують їх із профанним світом, натякаючи на їхню одержимість дияволом і вимагаючи з цієї причини їхнього відлучення від церкви. Однак юриста вважав шашелів божими істотами, тому відносив їх до «чистих», тобто до світу сакрального. Мотив поділу на пари у третій новелі відсутній.

У четвертій новелі «Та, яка вижила» мотив морської подорожі виражений експліцитно, він наче відкриває її: новела починається з двовіршу: «У тисяча чотириста дев'яносто другий рік // Приплив Колумб в Америку, на світу другий бік» [2, с. 94]. Разом із цим він ніби розділяється, по-різному реалізуючись у реальному та уявному світах. У реальності плавання Кет досить швидко припинилося, її знайшли десь «за сотню миль на схід від Дарвіна» [2, с. 124], де вона плавала кругами. Але після цього подорожування водним простором продовжувалося у її свідомості: вона пливла відкритим морем, рибалила, годувала котів, яких взяла із собою, і врешті-решт завершила плавання на безлюдному острові. Пошуки острова у відкритому морі асоціюються з пошуком власного життєвого шляху і власного місця у світі. У цьому місці Кет прагне знайти безпеку, звільнитися від впливу суспільства споживачів і експлуататорів, сховатися не тільки від війни, але й від цивілізації, як загрожуючої її особистості сили, щоб заснувати цю цивілізацію заново, на нових засадах.

Мотив морської подорожі у цьому розділі суголосний мотиву дрейфу, і подорож героїні асоціюється із її життям: Кет не знає, куди пливе, як людина не знає, куди веде її життя. Врешті-решт у моторці навіть скінчилося пальне, що зробило дрейф абсолютним і неминучим. Але Кет вважає це справедливим розвитком подій: «<...> було б нечесно знаходити нову землю за допомогою дизельного двигуна <...> Тож вона віддалася на волю вітрів» [2, с. 109].

Мотив катастрофи реалізується двічі: уперше – у випадку, коли олені постраждали від радіації через отруйну хмару, і люди вирішили знищувати їх та годувати ними норок. Новина про цю жахливу подію глибоко вразила Кет і сприяла укріпленню її світобачення, у якому людина постає жорстоким мучителем тварин. Друга катастрофа – вибух на Чорнобильській АЕС – стає своєрідним «позовом» для героя, відправною точкою розгортання низки значущих подій: саме після аварії паранойя Кет починає активно

розвиватися, і жінка вирішує покинути свого чоловіка і рятуватися від війни, наближення якої вона відчуває.

Мотиви смерті й спасіння амбівалентно втілюються у плаванні Кет. Сама вона бачить у своїй подорожжі спасіння, прагне урятуватися від війни, від загроз технологічного, штучного світу та віднайти світ природний. Насправді ж це плавання є заглибленням у божевілья, шляхом до символічної смерті. Мотив смерті також виявляється у вбивстві різних тварин. Замкнений простір палати в лікарні, темрява, ліжко-клітка – такі описи простору також викликають асоціацію з місцем символічної смерті. Фінал новели поєднує ці мотиви смерті і спасіння: Кет остаточно втрачає зв'язок із реальністю, але відчуває себе щасливою, тому що, на її думку, вона знайшла своє спасіння.

Мотив «двоїстості», поділу на пари «чоловік – жінка», у цьому розділі домінує. Багато уваги приділено роздумам Кет про ролі чоловіка і жінки у суспільстві та про їхні давні, первинні, природні ролі. Навколишній світ для героїні постає як суто чоловічий, ворожий і некомфортний.

На початку розділу описуються події, коли маленька Кет побачила різдвяну листівку з оленями. Тоді у ній ще було живе уявлення про рівність між чоловіком та жінкою, про їхнє гармонійне співіснування: «Вона завжди уявляла собі, що кожна з цих пар – щасливі чоловік і дружина, як ті тварини, яких узяли у Ноїв ковчег» [2, с. 94]. Але її батько зруйнував це уявлення, і вона зрозуміла: «У Санти суто чоловіча команда. Типовий випадок» [2, с. 94]. Аб'юзивні стосунки з чоловіками, зокрема з Грегом, створюють у свідомості Кет образ чоловіка-ворога. «Чоловіки у костюмах», що руйнують природу, мучать тварин, розв'язують війни. Чоловіки, що дозволяють собі бити власну дружину, зраджувати її, пиячити, ведуть примітивне, споживацьке життя. Кет вважає, що жіноче начало ближче до природи, жінки краще її відчують: «<...> жінки ближчі до циклів природи, зародження і переродження, ніж чоловіки, які, коли вже на те – просто

запліднювачі <...>» [2, с. 100]. До того ж політика, за словами Грегa, є чоловічою справою, а політичні події її жахають і засмучують.

Підсвідомо Кет прагне виправити ситуацію, щоб повернути природну гармонію у стосунки чоловіка і жінки: вона приймає на себе роль Ноя і бере у свій човен Пола і Лінду – кота і кішку. Разом із цим вона жаліє, що не виконала свою жіночу місію і не завагітніла перед тим, як вийти в море, адже лише для цього, як вона вважає, їй був даний Грег. У подібній життєвій позиції явно присутні риси давніх матриархальних суспільних настанов.

Мотив двоїстості (поділу на «чистих» і «нечистих») виражений імпліцитно: у новелі постійно постають описи забрудненого довкілля, отруєної природи, страждаючих тварин. Люди посідають у світі позицію «чистих», хоча власними діями забруднюють і знищують навколишній світ; тварини опиняються у становищі «нечистих»: їх вбивають, скалічують, на них люди переносять провину за власні помилки: «Чому ми завжди караємо тварин? <...> Убиваємо, мучимо і скидаємо на них свою провину?» [2, с. 98] У той же час чим чутливішою, чим ближчою є людина до природи, тим «чистішою» вона постає у свідомості Кет.

У п'ятій новелі «Кораблетроща» мотив морської подорожі виявляє себе у плаванні експедиції з чотирьох суден до Сенегалу. Але домінуючим мотивом є мотив подорожі як дрейфу: пліт «Медузи» із численними пасажирами пливе морем без керування, потрапляє у шторми, майже тоне: його своєрідна «агонія» співвідноситься із жахливим станом людей на борту. Шторми і бурі є символом не тільки життєвих перешкод, що грають людською долею, але й асоціюються з емоціями тих, хто потрапив у скрутне становище на плоті.

Мотив смерті (у його варіації катастрофи) повторюється у розповіді про долю екіпажу «Медузи», як відлуння попередніх трагедій. Спочатку – перша, наймасштабніша катастрофа: фрегат налітає на рифи і починає тонути, що дає поштовх подальшому розвитку подій. Потім – розповідь про

спробу порятунку членами екіпажу, що залишилися на фрегаті. Ця спроба завершується новою катастрофою: пліт, збудований ними, розбивається, і люди гинуть. І, врешті-решт, найтихіше відлуння – трагедія одного матроса, що намагався втекти з фрегату у курнику і також втопився. Мотив катастрофи у цьому розділі співвідноситься з мотивом смерті. Катастрофа є своєрідною межею: вона ставить людей у ситуацію між загибеллю та спасінням, змушує шукати способи вижити.

Мотиви смерті та спасіння пронизують першу частину новели наскрізь. Новела починається з невдалої спроби порятунку і смерті: юнга випав з ілюмінатора корабля у море. Екіпаж встиг спустити на воду рятувальний пліт, але, якщо хлопець і зміг його дістатися, його разом із плотом віднесло у відкрите море, де він мав загинути від голоду і спраги. Автор називає цей епізод «знаменням» [2, с. 128], і він справді передрікає долю екіпажу «Медузи». Після пошкодження кораблю люди шукають на плоті порятунку, але впродовж наступних двох тижнів тягнеться суцільна низка смертей. Люди помирають кожного дня: хтось скоює самогубство, хтось намагається зруйнувати пліт, щоб не мучитися, і гине у заколоті, когось вбивають за спроби вкрати провізію, когось забирає хвороба. За злою іронією, смерть перетворюється на спасіння: люди годуються трупами загиблих, а пліт легшає і піднімається з води, звільняючись від навантаження тіл. Для п'ятнадцяти зі ста п'ятдесяти плавання завершується спасінням на «Аргусі». І це – останні врятовані люди з екіпажу «Медузи».

Мотив двоїстості (поділу на пари за статтю) не набуває вираження: усі пасажери плоту – чоловіки. Поділ на «чистих» і «нечистих» також реалізується через поділ пасажирів плоту на хворих і здорових. У хворих шансу урятуватися майже не було, але за той час, що вони залишалися живими, вони могли витратити досить багато запасів. Із двадцяти семи людей виділилося п'ятнадцять відносно здорових, що вирішили заради власного

спасіння викинути решту в море. «Здорових було відділено від хворих, як чистих від нечистих» [2, с. 134].

У другій частині цього розділу всі ці мотиви реалізовані лише опосередковано: вона присвячена роздумам автора по те, «як перетворити катастрофу на витвір мистецтва» [2, с. 138], і про створення живописцем Жеріко картини «Пліт „Медузи“». Найбільш явно у цій частині виражений мотив катастрофи, що знову виступає «позовом»: трагедія плоту «Медузи» надихає митця на створення нового шедеву. Мотив морської подорожі проступає у згадках про плавання Ноя і міркуванні, чому митці майже не зображували цей біблійський епізод.

Мотив спасіння виявляється у міркуванні щодо моменту, зображеного на картині. Бриг «Аргус» ледь помітний на обрії, він знаходиться настільки далеко від плоту, що спасіння пасажирів плоту не є очевидним: їх можуть як помітити, так і полишити на загибель. Людські фігури на картині виражають собою як надію на порятунок, так і повну її відсутність. Митець зображує не безпосередньо спасіння, а лише його можливість. У власному аналізі автор досліджує, як серед митців укріплюється традиція, що почалася з відомого митця Відродження, Мікеланджело, і його зображення Ковчегу, – концентруватися «на приречених, а не на спасених» [2, с. 155], втілювати у картинах відсутність порятунку, втрату надії на нього

Наявний також мотив смерті, в атмосферу якої Жеріко прагнув поринути, оточивши себе начерками «відрубаних голів і розітнутих кінцівок» [2, с. 139]. Цей мотив набуває вираження і у долі самої картини: під час написання Жеріко, прагнучи досягти насиченості кольору, застосовував бітум, що є хімічно нестабільною речовиною, і тому картина з часом поступово руйнується.

У шостому розділі, «Гора», наявний мотив подорожування, але, на відміну від більшості розділів, він не пов'язаний із водним простором: мандри персонажів відбуваються на землі. Відсутній і мотив дрейфу: Аманда

точно знає, куди іде, її впевненість і цілеспрямованість неодноразово підкреслюються автором у тексті. Неявною є лише мета цього мандрування: спочатку Аманда хоче помолитися за душу батька, але так і не виконує цей намір. Її подорож стає ніби продовженням дискусії з полковником: зустрічаючи на своєму шляху різні явища (наприклад, хмарову «шапку» на Арараті) і людей (наприклад, кочовиків), вона розмірковує, що сказав би він з цього приводу, і сперечається з ним. Власне морські подорожі наявні лише у згадках: це біблійний сюжет про Потоп і плавання Ноя, а також зображення плоту «Медузи» на картині Жеріко, якою захоплювалася Аманда.

Мотив смерті (катастрофи) з'являється у новелі неодноразово. Це і кораблетроща з картини Жеріко, і Потоп, суперечка щодо реальності якого також сприяла рішенню Аманди піднятися саме на Арарат, де, за біблійною легендою, мав осісти Ноев ковчег. Смерть полковника також є особистою катастрофою Аманди, яка мотивує її розпочати подорож і ніби продовжити незавершену суперечку з батьком. Катастрофа відбувається у кульмінації новели: землетрус руйнує Архурі, і Аманда бачить у цьому прояв Божої волі, порівнює цю трагедію з подією Потопу. Землетрус підтверджує думки Аманди щодо Господа, виявляє її правоту в уявній дискусії і водночас доводить безжальність Бога, непримиренність його з гріхом.

Мотив смерті, точніше, поступового вмирання, об'єднує початок і кінець розділу: на початку ми бачимо полковника Фергюссона, що помирає у власному будинку; його самотність розділяє лише його донька. Наприкінці твору помирає сама Аманда, але момент її смерті не показаний, винесений за текст, як і її роздуми у ці хвилини – на відміну від роздумів батька, що виступав фокальним персонажем на початку новели. Загинули і мешканці села Архурі, яке зруйнував землетрус: нещасний випадок трактується як наслідок Божого гніву. Міс Фергюссон також наче йде проти волі Господа, хоча і не усвідомлює цього: вона зустрічає священника, який каже, що підйом на святу гору неможливий, але не зважає на його слова.

Мотив спасіння проявляється в тому, що первинною метою подорожі Аманди є спасіння душі батька. Надалі ж у новелі підкреслюється неможливість реалізації цього мотиву: ніхто з мешканців Архурі не зміг урятуватися під час землетрусу, рятувальна операція, задумана міс Логан задля спасіння Аманди, провалюється через втечу курда-провідника, причому жінка допускає можливість, що фанатична прочанка сама відрізала собі шлях до порятунку, домовившись з курдом про його подальші дії.

Імпліцитно виражено мотив поділу на пари: «Хребет перед ними мав два окремі піки: Великий Арарат – масивна, пречиста гора, подібна до фортеці з зубцями, і Малий Арарат, приблизно на чотириста футів нижчий, – елегантний конус із рівними, правильними боками. Міс Фергюссон не видалося порожньою фантазією уподібнювати зріст і форму двох Араратів до первинного поділу людства на дві статі» [2, с. 173].

Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» знаходить прояв у світобаченні головної героїні: чистими для неї є християни, що шанують Бога і дотримуються його заповідей, нечисті ж – ті, хто порушує ці заповіді або взагалі не вірує у Господа. Мешканці села Архурі і монастиря порушують заборону робити вино з Ноєвої лози, тому, на думку Аманди, зазнають справедливої кари. Аманда також продовжує мовчазну суперечку із вже померлим батьком, який був людиною прогресу і науки і зневажав релігію.

Сьомий розділ, «Три прості оповідки», розділено на три окремі історії. Мотив морської подорожі у першій історії тісно пов'язаний із мотивом катастрофи: плавання «Титаніка» завершилося тим, що корабель налетів на айсберг. Катастрофа є переламним моментом в житті героя: Лоренс Біслі перероджується, стає відомою людиною, дозволяє цьому досвіді впливати на усе його подальше життя. Разом із цим мотив катастрофи має пародійну кореляцію із «загибеллю «Титаніка», яку мають розіграти на знімальному майданчику.

У зв'язку з мотивом катастрофи виникає мотив спасіння, причому простежується його зниження: перше спасіння відбувається через обман і до того ж за відносно комічних обставин. У спасінні не було нічого героїчного, як про це повідомило ЗМІ. Наступне «спасіння», яке відбулося на знімальному майданчику, виявляється іронічним обігруванням першого, яке відбулося у реальності: Лоренс Біслі залишає корабель, що гине, але не для спасіння власного життя, а за наказом режисера: «<...> історія повторюється – спочатку як трагедія, потім як фарс» [2, с. 193].

Мотив смерті у першій частині виражений імпліцитно. З одного боку, він також реалізується у зв'язку з мотивом катастрофи, його прояв – загибель людей під час трагедії «Титаніка». З другого ж боку, оповідач бачить поступове згасання життя самого Біслі: «Його ветхість <...> викликала в мене загальний підлітковий гнів на життя та його неунікний прощальний стан <...>» [2, с. 190].

Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» набуває неявного вираження у світобаченні оповідача: «Герої, чесні морські служаки, гарні розплідники, капітан<...> – усі пішли на дно разом із кораблем; натомість боягузи, панікери, обманщики знайшли спосіб пробратися в рятувальну шлюпку» [2, с. 191]. Таким чином, «нечисті» видаються більш живучими, що наче перегукується з першим розділом, де «чисті» благородні тварини гинули від безчинства Ноя, а «нечисті» шашелі дожила до кінця мандрування і врятувалися.

Мотив дрейфу та мотив поділу на пари у першій частині не виражені.

Мотив морської подорожі реалізується через плавання Йони у череві кита. Він асоціюється з процесом переродження героя, адже той перебуває у місці своєї символічної смерті: кит асоціюється з плавучою в'язницею, з труною, як Ковчег у першій новелі. Знову проявляється мотив дрейфу: Йона не може керувати власним плаванням, не знає, як і куди пливе кит. Майже у тому самому вигляді ці мотиви дублюються у розповіді про Бартлі.

Щодо мотиву катастрофи, то він виражений імпліцитно. І Йона, і Бартлі потрапляють до черева кита лише в результаті власного падіння за борт. Але нереалізованою катастрофою можна вважати руйнування Ніневії, яке і стало причиною негараздів Йони і яке, врешті-решт, так і не відбулося. Але воно виконало свою роль – дало поштовх подальшому розвитку подій.

Мотивам смерті та спасіння приділено особливо багато уваги у роздумах автора щодо перебування Йони в череві кита. Йона знаходиться у лімінальному стані між смертю та спасінням, переживає символічну смерть. Оповідач припускається думки, що інтерес до цього епізоду викликаний загальним людським страхом перед смертю і можливим порятунком, що дає людині надію. «Що ж у Йоні та його ескападі так зачаровує нас? Чи то момент ковтання, коливання між загибеллю і спасінням <...> Чи оті три дні і три ночі в череві кита нас притягують – образ ув'язнення, тління, поховання живцем? <...> А може, нас особливо вражає третя стихія історії: порятунок, доказ того, що після нашого очищувального ув'язнення настане спасіння і відновиться справедливість?» [2, с. 196]. Тож символічна смерть Йони сприймається як очищення, а порятунок – як якісне переродження.

Мотиви поділу на пари і на «чистих» і «нечистих» у другій частині не знаходять вираження.

Оскільки в центрі уваги у цій частині розділу – подорожування на круїзному лайнері, то мотив морської подорожі виявляє себе досить прозоро. Це морське мандрування перегукується з плаванням Ковчега у першому розділі: пасажери лайнеру шукають порятунку і ніде не можуть зійти на берег, вони замкнені на кораблі, наче у в'язниці: судно згодом насправді починає нагадувати євреям про концтабори. Разом із цим імпліцитного вираження набуває мотив дрейфу: хоча судно кероване, і кожен курс його відомий, доля пасажирів залишається невизначеною: невідомо, чи приведе їх до порятунку будь-який з обраних маршрутів. Герої – вигнанці, що не можуть знайти собі місця у світі, тому вони приречені до постійного дрейфу.

У сюжеті простежується алюзія на біблійний сюжет про мандри Мойсея та іудеїв, яка стає особливо очевидною наприкінці історії: «Ці люди змогли підрахувати, що їх поневіряння тривали сорок днів і сорок ночей» [2, с. 208].

Мотив катастрофи реалізується через нацистський терор і наближення Другої світової війни. У цій історії катастрофа також слугує мотивацією для героїв: вони прагнуть уникнути її, врятувати себе з-під її впливу. Також своєрідною катастрофою можна вважати затвердження наказу, через який євреям вперше було заборонено висадку на Кубу.

Мотиви смерті та спасіння виражені у мотивації героїв вижити: євреї шукають порятунку у різних куточках світу, щоб уникнути загибелі від звірства нацистського режиму. Однак в історії значна увага, як і в попередній частині, приділена становищу невизначеності, лімінальному стану героїв, що знаходяться між спасінням і смертю. Корабель перетворюється для них на плавучий концтабір: «<...> рятувальні човни весь час були наготові, а судно вночі освітлювалося прожекторами. Ці заходи нагадували декому з євреїв нещодавно залишені концентраційні табори» [2, с. 203]. Подібний межовий стан видається для героїв складним та гнітючим. Деякі з них, навіть роблять спробу скінчити життя самогубством, відмовившись від порятунку і обравши смерть: очікування стає для них занадто важким. Але їх рятують, причому порятунок євреїв у фіналі є досить неоднозначним: частина з цих людей просто змінила одну в'язницю на іншу.

Наявний мотив двоїстості (поділу на «чистих» і «нечистих»), як і в першому розділі, головні герої опиняються у позиції «нечистих»: вони є вигнанцями, жодна країна не хоче прийняти їх до себе, якщо тільки не отримає з цього якусь вигоду. На тій землі, що чекає на них, їм загрожує загибель. Вони наче прокажені, яким немає місця в суспільстві і доля яких нікого не хвилює: «Нікому не потрібні ці обірвані євреї, тож ніхто не має права критикувати те, як батьківщина зустрине цих брудних паразитів» [2, с. 207].

У тексті наявний момент експліцитного вираження цього мотиву, коли виявляється, що на «Сент-Луїсі» необхідно звільнити 250 місць для нових пасажирів: «Але як вибрати 250 тих, кому буде дозволено зійти з ковчега? Хто відділить чистих від нечистих?» [2, с. 204]. Символічним є те, що поділ врешті-решт так і не відбувся: в очах світу євреї виявилися однаково «нечистими». Мотив поділу на пари відсутній.

У восьмому розділі, «Угору за течією», мотив подорожування втілено у поході Чарлі і знімальної групи у джунглі. Гаї, ліси вважаються сакральним простором: мандрування ними можна тлумачити як шлях до самопізнання, який проходить головний герой. Сакральність простору джунглів підкреслюється й тим, що один з членів групи назвав її Раєм.

Мотив подорожування водним простором знаходить вираз у кульмінаційному моменті новели – плаванні на плоті за річковою течією. У цьому ж моменті імпліцитно проявляється мотив дрейфу, адже Чарлі і його колега віддані на волю течії і не можуть керувати плотом. Потужний струм асоціюється з життєвою течією, що несе героїв до неминучого іспиту, необхідного для їх ініціації: Чарлі витримує цей іспит і виживає, Метт – гине. До того ж події новели знову наче уособлюють відлуння минулого, повторюючи те, що сталося двісті років тому, отже, у трагедії ченців Фермена і Антоніо ці мотиви також знаходять свій прояв.

Мотив катастрофи реалізується у загибелі плоту. У цьому розділі катастрофа виступає останнім іспитом в ініціації героя, останньою перешкодою, яку необхідно пройти, щоб остаточно переродитися. Після події на річці Чарлі відчуває у собі докорінні зміни, цей шок вплинув на його світобачення.

Мотиви смерті та спасіння також пов'язані з подіями на річці. Один з акторів гине, інший – виживає, як колись сталося з єзуїтами, яких вони мали грати. Загибель є знаком того, що герой не пройшов життєвий іспит: незважаючи на перебування в джунглях, Метт зовсім не змінився, не

зрозумів законів, за якими функціонує цей світ. Він сам передрікає власну долю: «Ніхто не рятуватиме Метта Смітона» [2, с. 232]. Чарлі ж рятується не лише від фізичної, але й від моральної загибелі, зазнає духовного очищення і спасіння. Окрім того, у новелі представлені два різні погляди на смерть: коли у річці раптово гине один з індіанців, його плем'я зовсім не засмучується з цього приводу і ніяк не відмічає цю подію. Для них це природна річ, а не горе, на відміну від цивілізованих чужинців.

Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» виражається в тому, що «білі» і «червоні» розбиваються на два окремі табори. Члени знімальної групи вважають індіанців примітивними, дурними, нерозвинутими, ставляться до них з недовірою: наприклад, коли Чарлі запропонував стати одним табором, хтось був проти, бо боявся, що індіанці скоять крадіжку. Для тих, хто підтримав ідею об'єднання таборів, єдиною причиною для цього була можливість «уважніше придивитися до жінок» [2, с. 219]. Причому ставлення до чужинців як до «нечистих» властиве для обох сторін: коли одного з провідників відсилають до індіанців, він повертається зі звісткою, що «вони й не хочуть стояти з нами одним табором» [2, с. 219].

Мотив поділу на пари у цьому розділі не зустрічається, однак приділяється увага стосункам між чоловіком і жінкою. Прості, природні стосунки індіанців протиставлені викривленій картині стосунків у цивілізованому суспільстві, прикладом яких є Чарлі і Піппа.

У дев'ятому розділі, який не входить до загального переліку новел, «У дужках», мотиви знаходять своє вираження лише у згадках і аргументах автора, а також у якості засобів виразності. Мотив морської подорожі проявляє себе на початку новели в алегоричному описі засипання: «Вона засинає, ніби лягає на теплу припливну хвилю, і впевнено прямує до самого ранку. Я засинаю не так граційно, борюся з хвилями <...>» [2, с. 246]. Окрім того, у розділі наявна згадка про плавання Колумба.

У роздумах про літературне мистецтво знаходить прояв мотив дрейфу: «Якщо письменник відчуває спокусу повчати, то йому варто уявити морського капітана в парадній формі, який бачить, що насувається шторм, і кидається від приладу до приладу, вигукує чіткі накази в рупор. Але під палубою нікого немає: у машинному відділенні не встановлено двигун, а стерно ще кілька століть тому поламалося. Капітан може робити дуже гарну міну, переконувати не лише себе, а й деяких пасажирів – тільки от чи впливе їхній хисткий світ кудись, залежить не від нього, а від шалених вітрів і похмурих припливів, від айсбергів і стрімких рифів у несподіваних місцях» [2, с. 248].

У роздуми про любов вплетено мотив смерті. Автор розмірковує над цитатами двох поетів – Філіпа Ларкіна і В. Г. Одена. Першому належить вислів: «Від нас залишиться любов». З ним автор не погоджується: він вважає, що любов помирає разом з останнім із закоханих, а залишається після людей «щось інше» [2, с. 250]. Адже від Ф. Ларкіна, наприклад, як зазначає письменник, залишилася його поезія, а політик Вільям Гаскіссон запам'ятався людям тим, що став першим, хто загинув під потягом після відкриття залізниці Ліверпуль—Манчестер.

Надалі автор розповідає, що у вірші В. Г. Одена був рядок «Тож нам треба любити чи вмерти», який у наступній редакції був змінений на «Тож нам треба любити і вмерти», а потім взагалі прибраний. Письменник аналізує, чи є така заміна справедливою, і доходить висновку, що, хоча новий рядок здається більш доречним з боку логіки, він має вузький й нецікавий зміст. У той час як перший варіант можна трактувати по-різному, але не менш логічно: «<...> ми маємо любити одне одного, бо якщо цього не буде, то ми врешті одне одного повбиваємо» [2, с. 257] Або: «<...> ми маємо любити одне одного, бо без цього любов не буде наснажувати наше життя – а такий стан мало чим відрізняється від смерті» [2, с. 257]. Тож відсутність любові дорівнюється до моральної загибелі людини.

У цьому контексті кохання пов'язується і з мотивом спасіння. Автор зазначає, що любов не є панацеєю, але вона може урятувати від моральної загибелі, вона надає особистості сили: «От і з любов'ю, з коханням так. Ми маємо вірити в це – або ж ми пропали <...> Якщо ні, то ми просто здамося на ласку історії світу й чужої правди» [2, с. 273].

Мотив поділу на пари виражений імпліцитно: розділ присвячений близьким стосункам, кохання, отже, підіймається у тому числі і тема взаємодії людей різної статі. Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» не виражений, як і мотив катастрофи.

У десятому розділі, «Проект „Арарат“», мотив подорожі не пов'язаний з водним простором, але пронизує новелу наскрізь. Розділ починається зі звернення до гіпотетичного читача, що проїжджає на машині Кітті-Гоком, бачить церкву у вигляді ковчегу, а о п'ятій годині вечора в'їжджає «на пором з Гаттерасу до острова Окраоук» [2, с. 276]. Головний герой, Спайк Тіглер, постійно мандрує: їздить у Кітті-Гок разом із батьком в дитинстві, вирушає до Кореї збивати ворожі літаки, вступає до школи льотчиків у Петаксент-Ривері в Меріленді та врешті-решт стає астронавтом і опиняється на Місяці. А потім, коли ця велика мета досягнута, знаходить нову і відправляється на пошуки Ноева ковчегу. Спайк навіть не засмучується, коли перша експедиція завершується невдачею – замість цього він оголошує другу. Сенса його життя – у постійному мандруванні: він каже, що «життєвий рух людини, кожної людини, позначений втечею і поверненням <...> Нас усіх відносить припливом, а потім ми з припливом вертаємося» [2, с. 280]. Образ людини, яку без керування носить припливами, виражає імпліцитний мотив дрейфу.

Роль катастрофи у житті Спайка відіграє голос, який він чує на Місяці і приймає за голос Бога. Катастрофа у попередніх розділах часто ставала позовом для героїв, як у «Пасажирах без квитків» або «Тій, яка вижила» – у цьому ж розділі позов є буквальним. Ця подія перевертає життя Спайка,

змінює його самого і на цілий рік значно погіршує рівень його життя, аж поки він не перероджується і не починає шлях до своєї нової мети.

Мотив смерті у розділі також наявний. Спайк проходить період символічної смерті, коли повертається з Місяця додому. Його переродження триває близько року, протягом якого він ніби опускається на дно порівняно з попереднім своїм життям. Бетті, його дружина, помічає, що «він втратив свою живинку» [2, с. 292]. Окрім того, Тіглер розповідає Джиммі про зруйнування Архурі унаслідок землетрусу і загибель усіх його жителів, називаючи це Божою розплатою. Підтвердження існування Ковчегу Спайк вбачає у знайденому скелеті, який, як він спочатку вважає, належить Ноеві, а насправді виявляється скелетом невідомої жінки.

Мотив спасіння імпліцитно виявляється у тому, що пошуки Ковчегу є для Спайка спасінням: вони допомагають йому підтримувати цикл «втеч і повернень», що є сутністю всього його життя.

Мотив поділу на пари експліцитно проявляє себе у тексті, а саме у розмові між Спайком і Джиммі про Великий і Малий Арарат. Спайк зауважує: «Типу чоловік і жінка, еге ж? <...> Брат і сестра, Адам і Єва. Ота здорова гора там – і ця менша гарненька така, акуратна збоку. <...> «Чоловіком і жінкою Він створив їх» [2, с. 304].

Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» неявно виражається у міркуваннях Джиммі Фулгуда щодо розподілу гори Арарат між трьома країнами. «Чисті» в його уявленні – християни, віруючі. Тому він вважає неправильним, що гора «дісталася советам» [2, с. 302] і вирішує, що Бог відібрав в них ці території у якості покарання. Коли ж Спайк розповідає Фулгуду про зруйнування Ноева поселення Архурі, той робить висновок, що «Бог не хотів відступати святу гору советам, навіть до того, як ті совети з'явилися» [2, с. 306].

В одинадцятому розділі, який позначено автором як десятий, «Сон», мотиви, характерні для попередніх розділів, підкреслено відсутні, окрім

мотиву смерті. Герой опинився у Раю після власної загибелі, обставини якої не викриваються. Наприкінці розділу він дізнається, що після довгих років, а іноді й тисячоліть усі мешканці Раю обирають нову смерть – хтось раніше, хтось пізніше. Не втомитися від вічності неможливо, і такі люди, як головний герой, йдуть з цього життя першими, адже бажані задоволення досить швидко перестають бути для них приємними.

Отже, мотиви роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» зумовлюють цілісність твору: повторюючись у кожному розділі, вони створюють відчуття його єдності. Провідним мотивом роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» є мотив подорожі. Цей мотив виражено майже в усіх новелах роману, окрім останньої. У більшості розділів подорож пов'язується із водним простором, але наявні виключення у вигляді розділів «Релігійні війни», «Гора», «Проект „Арарат“». Разом з мотивом подорожі набуває значущості і мотив смерті (дрейфу), що асоціюється з некерованістю, невизначеністю людського життя, загубленістю людини у світі, відсутністю кінцевої мети шляху, яким йде людство. Цей мотив майже не проявляє себе лише у розділах «Гора» та «Сон». Мотив смерті, присутній в усіх розділах твору письменника. Апогеєм його вираження є розділ «Сон», написаний від особи померлого, що потрапив до Раю. У новелах «Релігійні війни» та «Три прості оповідки» він проявляється імпліцитно. У більшості розділів роману наявний також мотив смерті як катастрофи. Катастрофа зазвичай виступає своєрідним позовом для героя, мотивацією його дій, рушійною силою сюжету. Імпліцитного прояву цей мотив набуває розділі «Проект „Арарат“». У розділах «У дужках» та «Сон» він фактично відсутній. Окрім того, у романі можна виділити біблійні мотиви поділу на «чистих» і «нечистих» і на пари за статевою ознакою. Найбільше вони проявляють себе у перших чотирьох розділах.

## Висновки до розділу 2

Роман Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» є достатньо складним за своєю структурою: твір складається з десяти розділів і однієї «інтермедії», що відображено у заголовку роману. Розділи не пов'язані між собою єдиним сюжетом або персонажами. Події, яким вони присвячені, належать до різних періодів історії людства. Відомі історичні колізії висвітлюються у суб'єктивному сприйнятті персонажів або оповідача, автор прагне відобразити непевність, ненадійність історії, в одному з розділів («У дужках») називає її «фабуляторством», ілюзією, єдина функція якої – заспокоювати людей, надаючи їм видимість знання. Письменник виявляє характерну для постмодернізму недовіру до метанаративів історії та прогресу.

З цієї причини, описуючи події різних історичних епох, Дж. Барнс не дотримується чіткої хронологічної послідовності: почавши з біблійного сюжету про Ноев ковчег, що стоїть у витоків людства, він переходить з одного століття до іншого, то поринаючи у минуле, то зазираючи у майбутнє. Таким чином, роман набуває фрагментарної структури, наче перетворюється на історичну мозаїку, елементи якої можуть бути з різних епох. Закінчується твір описом модернізованого Раю, що є логічним завершенням історії людства: такий хід можна вважати частковим відновленням хронологічної структури у романі.

Хоча розділи «Історії світу в 10 ½ розділах» не пов'язані ані сюжетно, ані за допомогою персонажів, спільності їм надає низка мотивів, що проявляє себе майже у кожному розділі. Основним мотивом твору Дж. Барнса виступає мотив подорожі, що виявляється (імпліцитно або експліцитно) у кожному розділі роману, окрім останнього, який автор навмисно зробив контрастуючим із попередніми розділами. Мандрювання у більшості історій

відбувається водним простором, однак наявні такі виключення, як розділи «Релігійні війни», «Гора», «Проект „Арарат“», в яких персонажі мандрують суходолом, але їх подорож неодмінно пов'язана з певним сакральним місцем: церквою, горою. У кореляції з мотивом подорожі виникає і мотив смерті (дрейфу, катастрофи, потопу), який має уособлювати непевність, невизначеність людського життя, відсутність кінцевої мети життя людини і людства в цілому. Цей мотив відсутній лише у розділах «Гора» та «Сон». Мотив смерті набуває експліцитного вираження у розділі «Сон», який є викладенням досвіду особи, що померла і потрапила до Раю. Найменш очевидним є його прояв у розділах «Релігійні війни» та «Три прості оповідки»: більша увага у них приділяється не безпосередньо смерті, а її очікуванню. Мотив смерті (як катастрофи), також наявний майже в усіх новелах. Катастрофі приписується функція рушійної сили сюжету, вона мотивує героя до певних дій, спрямовує його думки у певне русло. Цей мотив виражений імпліцитно у новелі «Проект „Арарат“». Розділи «У дужках» та «Сон» його фактично позбавлені. Також у творі наявний мотив двоїстості біблійні мотиви поділу на пари за сакральністю на «чистих» і «нечистих», що набувають найчіткішого прояву у перших чотирьох розділах, наче підкреслюючи значний вплив Біблії на початок історії людства.

## ВИСНОВКИ

Творча спадщина видатного британського письменника Дж. Барнса стала значним вкладом у літературу XX–XIX ст. – літературу доби постмодернізму. Експерименти з формою творів, стилем та поєднанням жанрів є візитною карткою цього автора. Саме тому його твори представляють особливий інтерес для вітчизняних і зарубіжних дослідників.

Сучасні літературознавці, аналізуючи творчий доробок Дж. Барнса, дотримуються декількох основних підходів, серед яких найбільш поширеними є історичний і компаративістський. Історичний аспект творчості Дж. Барнса особливо привертає увагу зарубіжних дослідників: вони зосереджуються на історії написання творів (В. Гвінері, Ф. Голмс), особливостях відображення історії людства у романах Дж. Барнса (П. Шилдс, Дж. Мартін). До використання методу компаративізму вдаються як зарубіжні дослідники, так і вітчизняні, причому твори Дж. Барнса порівнюються як між собою у рамках вивчення певного питання (Н. Велігіна, О. Дойчик, О. Лебєдєва), так і з творами інших авторів, здебільшого постмодерністів. В останньому випадку дослідники нерідко зосереджуються на виявленні у творах характерних рис постмодерністської літератури і визначенні особливостей їх авторської інтерпретації (О. Брюханова, Д. Затонський).

Проблеми жанрової своєрідності в стильовій різноманітності творів Дж. Барнса також є предметом вивчення багатьох науковців. Під час дослідження цих питань використовуються такі методи: культурологічний (Н. Бондар), лінгвостилістичний (О. Брюханова, О. Дойчик), метод фреймів (О. Брюханова). Зарубіжні автори також звертаються до вивчення тематики, проблематики і поетики романів письменника (М. Мозлі, М. Пейтмен). Серед російських науковців поширений інтерес до неоміфологічної складової

творів Дж. Барнса, до виявлення базових архетипів, закладених автором у зміст його романів (М. Жук, В. Затонський, Я. Муратова, О. Тупахіна).

Науковці погоджуються в тому, що характерними рисами творів Дж. Барнса є іронія, використання фабуляції, фрагментарність композиції, недовіра до метанаративів історії і прогресу. Вітчизняні вчені, досліджуючи об'єкт вивчення нашої роботи, роман «Історія світу в 10 1½ розділах», вдаються до визначення провідних мотивів у ньому, як-от мотив подорожі, мотив спасіння (О. Тупахіна, Н. Бондар).

У нашому дослідженні ми спираємося саме на метод мотивного аналізу. У визначенні поняття мотиву серед літературознавців і досі немає однастайності: існує декілька підходів до розглядання його сутності та функцій, серед яких можна визначити такі: семантичний (А. Веселовський, О. Фрейдєнберг), морфологічний (В. Пропп та Б. Ярхо), Тематичний (Б. Томашевський, Б. Шкловський), системний (А. Скафтимов). Ця класифікація підходів до визначення мотиву була запропонована І. Силантевим. Окрім праці І. Силантьєва, найбільш ґрунтовною теоретичною базою нашої роботи виявилися дослідження поняття мотиву Б. Гаспарова. Ми орієнтуємося на визначення мотиву як найменшого семантично цілісного і значущого елементу твору, який формується безпосередньо у розвитку структури тексту. Мотивам властиво взаємодіяти між собою, повторюватися, привносити нове семантичне наповнення і відтінки значень у художній твір, створюючи незамкнуте поле асоціацій.

Саме спільні мотиви забезпечують цілісність роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах». Твір має достатньо складну структуру: він включає до себе десять розділів і один розділ-«інтермедію», що відбито у заголовку роману. Розділи не пов'язані єдиним сюжетом, кожний з них, за виключенням «інтермедії», має власну систему персонажів, хоча образ Ноя, що постав у якості персонажа у першому розділі, постійно згадується у наступних розділах. Відсутність зв'язку між сюжетними ситуаціями у

розділах підкреслюється відсутністю хронологічної послідовності у викладенні подій, яким вони присвячені. Автор часто згадує знакові моменти світової історії або, навіть, звертається до безпосереднього їх опису, але при цьому вільно переміщується між століттями: почавши роман з біблійного сюжету про Ноев ковчег, який належить до найдавніших етапів існування людства, описує напад терористів на круїзний лайнер у сучасності – і так продовжує чергувати минуле з майбутнім, аж доки не доходить фіналу роману, де «історія світу» знаходить закономірне завершення в описі модернізованого Раю. Тож композиція роману виявляє фрагментарність, мозаїчність, а ілюзія хронологічної послідовності створюється лише завдяки началу і фіналу твору.

В описі відомих історичних подій автор дотримується підкресленої суб'єктивності: події представлені так, як їх бачать персонажі або оповідач. Використання таких прийомів, як відмова від хронологічної послідовності, фрагментарність композиції, суб'єктивність викладу, зумовлене недовірою Дж. Барнса до метанаративів історії та прогресу, що є характерною рисою літератури доби постмодернізму. Автор намагається довести, що об'єктивної істини не існує, а функція світової історії – заспокоювати людей, надаючи їм ілюзію знання. Найбільш повно роздуми письменника на ці теми представлені у розділах «Три прості оповідки» і «У дужках».

Наведені особливості викликали дискусію серед науковців щодо жанрової приналежності твору. Проте називати «Історію світу в 10 ½ розділах» саме романом, а не збіркою новел, дає право низка мотивів, що різною мірою виявляються практично в усіх розділах твору. Головним мотивом роману є мотив подорожі та його варіації (зокрема, мотив човна), який явно присутній у кожному розділі твору, окрім останнього. Зазвичай описується мандрування водним простором, окрім розділів «Релігійні війни», «Гора», «Проект „Арарат“», де персонажі подорожують суходолом. В останньому випадку подорож пов'язується з певним сакральним місцем:

церквою, горою. Мандрювання асоціюється з життєвим шляхом персонажів і людством взагалі. Подорож також асоціюється із прагненням героїв віднайти спасіння: це ще один провідний мотив роману. Мандруючи, персонажі шукають порятунку: Ной з першого розділу рятується від потопу на Ковчезі разом із тваринами, Кет з четвертої новели тікає від уявної катастрофи у човні, екіпаж «Медузи» у «Кораблетрощі» намагається уникнути загибелі у морі, пересівши на пліт, Аманда Фергюссон у шостому розділі піднімається на Арарат, щоб помолитися за спасіння душі свого батька. Спасінням іноді постає і внутрішнє перетворення героїв, якого, наприклад, зазнає актор Чарлі в «Угорі за течією» після фатального плавання на плоті під час зйомок фільму.

У кореляції з мотивом подорожі у романі виникає також і мотив смерті (дрейфу): Ной, персонаж «Пасажирів без квитків», не вміє керувати ковчегом, круїзний лайнер у «Незваних гостях» ходить по морю колами, втративши капітана, Кетлін Ферріс в «Тій, яка вижила», не знає, куди веде свою моторку, пліт «Медузи» залишається без весел і потрапляє у морські бурі, Йона у «Трьох простих оповідках» не знає, куди пливе кит, у череві якого він опинився, євреї з того ж розділу вимушені перебувати на судні «Сент-Луїс», капітан якого не знає, у якій країні висадити свої пасажирів, щоб урятувати їх від смерті та ув'язнення. Дрейф уособлює непевність, невизначеність життя, відсутність у людини можливості повністю контролювати власну долю і керувати нею, відсутність кінцевої мети існування як окремої особистості, так і людства в цілому.

Цей мотив смерті виявляється в усіх розділах без жодного виключення, одна найбільшого вираження він набуває у розділі «Сон», написаному від особи померлого, що потрапив до нового, модернізованого Раю. З погляду оповідача, смерть, по-перше, є неминучою, а, по-друге, урівнює всіх: пекла не існує, усі люди, якими б вони не були, потрапляють до Раю. Лише плин цього посмертя для них різний: він залежить від їхніх бажань. Мотив смерті

або експліцитно, або імпліцитно присутній у кожному розділі: так, наприклад, гинуть тварини на Ковчезі Ноя, гинуть пасажери круїзного лайнеру «Свята Єфимія», помирає залишена на Арараті Аманда Фергюссон, що до того спостерігала загибель мешканців гірського села Архурі внаслідок землетрусу. Найменш очевидним мотив смерті виявляється у розділах «Релігійні війни» та «Три прості оповідки»: більша увага у них приділяється не безпосередньо смерті, а самій можливості загинути. У «Трьох простих оповідках» загибель пасажирів «Титаніка» не описується, а лише згадується. Про смерть деяких з євреїв-втікачів наприкінці цієї ж новели залишається лише здогадуватися. У «Релігійних війнах» шашіль опиняється під загрозою страти.

Мотив смерті у різних варіаціях виявляє себе у більшості розділів твору: у першому розділі це Потоп, у другому – напад терористів на круїзний лайнер, у третьому – падіння єпископа з ушкодженого шашіллю трону, у четвертому – вибух на Чорнобильській АЕС, у п'ятому – кораблетроща, у шостому – смерть батька головної героїні і землетрус, що зруйнував вірменське село Архурі. Катастрофа виступає рушійною силою сюжету, мотивацією для персонажів, спрямовує їх дії та думки, значно впливає на їхню долю. Імпліцитне вираження цього мотиву спостерігається у розділі «Проект „Арабат“»: головний герой розділу переживає особисту катастрофу внаслідок почутого на Місяці «голосу Божого». У розділах «У дужках» та «Сон» мотив катастрофи фактично відсутній.

У романі Дж. Барнса наявний акож мотив двоїстості, який проявляється у поділі за статтю, за расовою приналежністю, за віросповіданням. Поділ на пари за «сакральністю», на «чистих» і «нечистих» виявляє себе у розділах «Та, яка вижила» і «У дужках», в яких порушується проблема стосунків між чоловіком та жінкою. У вигляді біблійних алюзій він присутній у перших двох розділах, а також у четвертому, шостому і дев'ятому. Мотив поділу на «чистих» і «нечистих» відіграє значну роль у ході сюжету розділів «Пасажери

без квіток», «Незвані гості», «Релігійні війни», «Кораблетроща» і в одній з «Трьох простих оповідок», присвяченій історії євреїв, що тікали від нацистів до початку Другої світової війни. В інших розділах ці два мотиви виявляють себе лише на рівні згадок або окремих цитат. Тож мотив двоїстості виявляється дотичним мотиву смерті, особливо у перших двох розділах роману, коли Ной розділяє істоти на «чистих», що мають жити, і «нечистих», які приречені на смерть. Диференціація за вірою (у розділах «Гора», «Релігійні війни» «Незвані гості», «Три прості оповідки»), за расовою приналежністю розділ («Гора») також співвідносна з розподілом на «чистих» і «нечистих», тобто приречених на смерть.

### Список використаних джерел

1. Апинян Т.А. Мифология : теория и событие : Учебник. – Санкт-Петербургский Университет, 2005. 281с.
2. Барнс Дж. Історія світу в 10 ½ розділах/ Джуліан Барнс; перекл.. з англ. Г. Яновської. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 352 с.
3. Бахтина М. А. Интерпретация исторического в творчестве Дж. Барнса (романы «История мира в 10 ½ главах», «Англия, Англия», «Предчувствие конца»): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья»/М.А.Бахтина. – Воронеж, 2013. 24 с.
4. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
5. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т.23. Юн. 1. СПб., 1919. С.225 – 245.
6. Бондар Н. Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона «Вибір Софі» і Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн»/ Н. Ю. Бондар. – Д., 2010. 20 с.
7. Брюханова Е. А. Когнитивно-историческая обусловленность иронии и ее выражение в языке английской художественной литературы (на материале произведений О. Уайльда, У.С. Моэма, Дж. Барнса): дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.01.03 / Брюханова Елена Александровна – М., 2004. 170 с.
8. Велігіна Н. Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980 – 2000-х років : дис. на здобуття наукового

ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 / Велігіна Наталія Генадіївна – Д., 2013. 200 с.

9. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский [вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой ]. – М.: Высш. Шк., 1989. – 406 с.

10. Владимирова Н. Руссоистское эхо в романах «История мира в 10 ½ главах» Джулиана Барнса и «Пятница, или Тихоокеанский лимб» Мишеля Гурнье / Н.Владимирова // Балтийский филологический курьер. – 2014. – С. 714.

11. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования / Борис Гаспаров – М. : Новое литературное обозрение, 1996 – 351 с.

12. Демин В. И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03 / Демин Виктор Игоревич. – М., 2012. 267 с.

13. Дойчик О. Я. Ідіостиль Джуліана Барнса у лінгвоконцептуальному вимірі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Дойчик Оксана Ярославівна – Х., 2012. 20 с.

14. Жук М. И. Концепция человеческого бытия в романе Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах» / Максим Иванович Жук // Знание. Понимание. Умение. – 2009. - №3. С.159 – 163.

15. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Дмитрий Владимирович Затонский. – Х. : Фолио ; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с.

16. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия ; М., Intrada, 2004. 560 с.
17. Колодинская Е. В. Историческое прошлое как предмет высказывания : современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г.Свифт, Дж.Барнс) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Колодинская Екатерина Владимировна – М., 2004. 139 с.
18. Лебедева О. В. Образ истории в новеллистике Джулиана Барнса / Вестник Новгородского государственного университета / О.В.Лебедева // - 2013. - № 73. Т.1. С. 55 – 58.
19. Лосев А. Диалектика мифа / Лосев Алексей – М. : Мысль, 2001. 558 с.
20. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Режим доступа до видання: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/melet1/](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/)
21. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.1/Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів – К. : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
22. Лосев А. Диалектика мифа / Лосев Алексей – М. : Мысль, 2001. 558 с.
23. Лотман Ю., Минц З., Мелетинский Е. Литература и мифы // Мифы народов мира; Энциклопедия. – М., 1980 – Т.1. С. 220 – 226.
24. Лотман Ю.В. Семиосфера; Изд. Санкт-Петербург, Искусство – СПб, 2010. 704 с.
25. Месянжинова А. В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. культурологии : 25.11.10 / Месянжинова Александра Вадимовна – М., 2010. 25 с.
26. Муратова Я. Ю. Мифопоэтика в современном английском романе : Дж. Барнс, А. Байет, Дж. Фаулз. : автореф. дис. на соискание уч. степени

канд. филол. наук : спец.10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Я.Ю. Муратова. – М., 1999. 27 с.

27. Переходцева О. В. Память и нарратив в современной английской литературе : М. Эмис и Дж. Барнс : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Переходцева Ольга Всеволодовна – М., 2013. 23 с.

28. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / науч. ред., текстолог. коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

29. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. памяти В. Я. Проппа / сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. М.: Наука, 1975. С. 141 – 156.

30. Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988.

31. Путилов Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 74-85.

32. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

33. Радченко Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора : дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.01.03 / Радченко Дмитрий Анатольевич – Воронеж, 2008. 181 с.

34. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В.П.Руднев. – М. : Аграф, 1999. 384 с.

35. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / И. В. Силантьев – Новосибирск: ИДМИ, 1999 – 103 с.

36. Силантьев И. В. Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46 – 54.
37. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: «Аспект Пресс», 1996. 334 с.
38. Тупахіна О. В. Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса : дис. на здобуття наук. ступеня канд.. філол.. наук : 10.01.04 / Тупахіна Олена Володимирівна – К., 2007. 180 с.
39. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета/ О. М. Фрейденберг//Монтаж.Литература. Искусство. Театр. Кино. – М. :Наука, 1988 – С. 216 – 236.
40. Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С. 101 – 134.
41. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.
42. Ярошенко Л. Неомифологизм в литературе XX века. <http://bookbk.net/book/253-neomifologizm-v-literature-xx-veka-yaroshenko-ly.html>.
43. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) <Отрывки> // Ученые записки Тартуского государственного университета Выпуск 236. Тарту, 1969. С.515 – 526.
44. Childs P. Julian Barnes : Contemporary British Novelists / Peter Childs. – N.Y. : Manchester University Press, 2011. 168 p.
45. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V.75. 1962. P.95–105.

46. Guignery V. The Fiction of Julian Barnes : A Reader's Guide to Essential Criticism / Vanessa Guignery. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.
47. Holmes F. M. Julian Barnes (New British Fiction)//Palgrave Macmillan, 2008. 176 p.
48. Martin J. E. Inventing Towards Truth : Theories of History and the Novels of Julian Barnes / James E. Martin – Fayetteville : University of Arkansas, 2001. 100 p.
49. Moseley M. Understanding Julian Barnes / Merrit Moseley – Columbia: University of South Carolina Press, 1997. 198 p.
50. Pateman M. Julian Barnes: Writers and Their Work//Northcote House, 2002. 106 p.
51. [Електронний ресурс]. Режим доступу до видання:  
<https://myfilology.ru/137/osnovnye-napravleniia-literaturovedcheskoi-mysli-khkh-veka-sotsialisticheskii-realizm-postmodernizm/#>