

Юлія Запорожченко (Одеса)

СИНДРОМ «УТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ» В ПОВОЄННІЙ СХІДНОНІМЕЦЬКІЙ ПРОЗІ («ЗАТОНУЛИЙ ТРАМВАЙ» ДЕТЛЕФА ГОЙОВИ)

Повоєнний час у Німеччині був пов'язаний з деконструкцією сталого геополітичного простору (розкол Німеччини на Західну й Східну) і визначався загальним неприйняттям німцями нав'язуваного режиму радянського типу, який сприймався як тоталітарний. Закономірно, що конфронтація Східної Німеччини із зовнішнім світом активізувала внутрішню потребу літератури реагувати на зміни у свідомості німців та спричинила появу нового героя «втраченого покоління», який втратив свою (колись цілісну) Батьківщину, відчувши власну зайвість і неприкаяність. Актуальність дослідження визначається прагненням її автора звернути увагу читачів на новітнього німецького автора, представника повоєнної інтелігенції – Детлефа Гойови (1934–2008), який у своїй нарисовій творчості відтворив специфіку мислення та кризи свідомості «втраченого покоління» НДР. Зауважимо, що йдеться про суто «німецьке» бачення історичної проблеми, про сприйняття східними німцями ситуації повоєнного переорієнтування «зсередини». Позицію автора збагачує досвід ученого-музикознавця, поціновувача й знавця не лише європейської, а ще й російської культури – звідси наша увага до фактів біографії письменника.

Життєвий і творчий шлях Детлефа Гойови. Детлеф Гойови народився в Дрездені (Саксонія, Східна Німеччина) в 1934 р. Вивчав германістику в Східному Берліні (1952–1955), потім – музикознавство і славистику в Західному Берліні. 1955 р., в умовах посилення жорсткого режиму в Східній Німеччині, викликаного холодною війною, Детлеф Гойови вирішив покинути НДР. 1961 р. він вступив до аспірантури в Геттінгені. Підсумком багаторічної роботи стала дисертація, де було представлено музичну спадщину Дмитра Шостаковича та інших радянських композиторів, які творили в ситуації ідеологічного й творчого контролю. Текст дисертації став основою книги «Нова радянська музика 20-х років», що містить, на думку Михайла Гольдштейна, «унікальний матеріал», не доступний для радянських дослідників [3; 12]. Оскільки в СРСР книга була сприйнята як «антирадянська», то і її автор несвідомо опинився в ролі ворога, «ім'я якого повинне бути раз і назавжди викреслене зі списку людей, що мають відношення до мистецтва і науки про мистецтво» [1; 146.]

У Західній Європі і в Радянській Росії Детлеф Гойови став відомий насамперед як автор численних статей і монографій, присвячених авангардній музичній культурі Європи й російському авангардизму, зокрема. У 60-ті рр. він став науковим співробітником Геттінгенського інституту імені Йоганна Себастьяна Баха, працював у відділі міжнародних відносин Німецької музичної ради, очолював один з проектів «Енциклопедії сучасної музики», організовував в Кельні й Парижі фестивалі, де обов'язково звучала авангардна музика. Досить довго Детлеф Гойови обіймав посаду музичного редактора на радіо; працював музичним критиком у періодичних виданнях. Досвід роботи на радіо не виявився зайвим для письменника. Автором-оповідачем нарисової книги «Затонулий трамвай» став Ебергард Заксе (Sachse – від нім. «саксонець»), а твір отримав підзаголовок «Замітки радіоредактора Ебергарда Заксе».

В останні роки існування НДР Детлеф Гойови почав збирати документальні матеріали та писати про життя у Східній Німеччині. Окремі нариси й фотографії, зроблені ним, друкувалися в журналі «DDR heute», який сприймали в НДР як ворога Соціалістичної єдиної партії Німеччини (СЕПН) і який став об'єктом пильнування Міністерства державної безпеки. І хоча оповідання Детлефа Гойови були просоченими «документами невідомої людини» [5; 7] (тут і далі – переклад мій. – Ю.З.), його «відлучили» від читачів з СРСР та країн соціалістичного оточення. Саме тоді, як на людину, яка наважується «плисти проти течії», на нього звернули увагу у Союзі вільних німецьких письменників (FDA). Ця відома письменницька організація, що в 30-ті роки виникла як антифашистський орган письменництва, в 70-ті роки ХХ ст. узяла під свій захист молодих і гнаних німецьких авторів. Завдяки своїм професійним знанням, а

також володінню багатьма мовами, Детлеф Гойови був призначений на пост уповноваженого з європейських питань, а до кінця свого життя залишався її почесним членом.

Доля ученого-музикознавця складалася непросто. Він, східний німець, який живе в західних землях, на своїй батьківщині був відщепенцем. Негативним було ставлення до нього і радянських критиків. Відгуки на його роботи, опубліковані в журналі «Радянська музика», рясніли різкими випадками анонімного Журналіста, який називав Детлефа Гойови музичним «кремленологом», «ворогом соцреалізму», кожна зустріч з яким нібито «обіцяє не нові наукові ідеї, але лише чергову низькопробну провокацію» [2; 126]. Загалом виходило, що за маскою об'єктивного ученого ховається звичайний «антисоветчик». Ставлення Детлефа Гойови до радянської музики, – стверджував Журналіст, – «можна схарактеризувати саркастичними словами одного польського письменника: «Біжать рятувати, а рятуючи – крадуть», якщо розуміти слово «красти» в старовинному його російському значенні «всякого злоумисля»» [1; 142]. І все-таки наклепницькі заяви апологетів соціалістичного ладу не змогли дискредитувати Детлефа Гойови. На Заході він сприймався як «ентузіаст», що присвятив себе «глибокому і всебічному вивченню процесу розвитку сучасної російської музичної культури» [3; 12]. Поступово музикознавець Детлеф Гойови, який відстоював право говорити про композиторів, чия творчість піддавалася численним «чищенням», ставав в очах європейського читача захисником особистої незалежності і творчої свободи.

Художні нариси Детлеф Гойови почав писати у 60-х роках ХХ ст. Матеріал, що збирався десятиліттями, автор ретельно обмірковував, надаючи їм форми есеїстичних збірок, які, починаючи з 2000 р., регулярно видавалися. Це «Затонулий трамвай» (2000), «Гільдесгейм, або Межі оптимізму» (2000), «Я не можу від вас відвернутися» (2001), «Кріпосний театр в Останкінні та інші перебільшення» (2002), «За щастям до Європи» (2004), «Уроки музики» (2008). Центральним і найбільш художньо-значущим є, на нашу думку, автобіографічна книга «Затонулий трамвай», що являє собою цикл нарисів і відтворює з публіцистичною достовірністю широку історичну панораму повоєнної Східної Німеччини.

Еберхард Заксе – представник «втраченого покоління». Герой «втраченого покоління» у Детлефа Гойови – це радіоредактор Еберхард Заксе із «Затонулого трамвая», що опинився в принизливому для нього становищі «між» двома Німеччинами. Йому, як уродженцеві Східної Німеччини, лише ціною втрати «першої батьківщини» вдалося переїхати на захід і зберегти таку важливу для себе свободу. У цьому герої втілений досвід людини, що опинилася «між» двома просторами. Тяжючи до цілісності, він змушений фіксувати ситуацію постійної, домінуючої дисгармонії. Еберхард Заксе змушений пересуватися в межах своєї «великої» батьківщини і приречений стати гостем та мандрівником, який бачить абсурдність реального життя в НДР. Він відчуває себе «зайвим», «втраченим», «відчуженим», «непотрібним», «виключеним» з акту творення. Єдиним його призначенням залишається пошук себе в просторі, позначеним словом «Європа» і сприйманим ним як ідеальна цілісність. Еберхард Заксе наділений «пороговим мисленням» людини, яка реагує на різку зміну історичної свідомості. Маючи за плечима досвід повоєнного переділу світу, він представляє новий тип літературного героя, що втратив звичну систему цінностей і не може задовольнитися сьогоденням. Але виявилось, що злам ментальної свідомості, втрата так званої «загальнонімецької традиції» перешкоджає відчутти себе повноцінною людиною в «іншому», хоча б і загальноєвропейському просторі. Крім того, ситуацію ускладнює й упереджене ставлення західних німців до співвітчизників з НДР. Еберхард Заксе, виходячи в ефір у радіоцентрі Кельна, зіткнувся з вражаюче несправедливою ситуацією: напередодні сорокових роковин закінчення Другої світової війни за вказівкою «згори» йому було заборонено згадувати про Дрезден, Червону Армію та «вкрадену» мелодію гімну НДР [5; 14].

Відчуття розгубленості героя пов'язано і з відчуттям втрати території, яку він вважав своєю батьківщиною. «Мала» батьківщина Еберхарда Заксе (як і Детлефа Гойови) увійшла до складу НДР, а найближчою територією, на яку не розповсюджувався вплив Радянського Союзу, був Західний Берлін. Ось тоді перед ним і постало питання: прийняти новий, східний напрям розвитку або все-таки спробувати знайти себе у звичному старому устрої життя і в соціумі, який підтримував свою інтелігенцію, а не знищував її заради пролетарського

інтернаціоналізму. До того ж, якщо східні землі Німеччини й «звертали свій погляд» на схід, то, звичайно, не мріяли потрапити під диктат цього Сходу, та ще й реалізованого у форматі СРСР. Ймовірно, зачеплена гідність німця, який переживав поразку свого народу у війні, безумовне неприйняття «окупантів» примушувало бачити в новому державному устрої більше негативного, ніж позитивного. Безумовно, все це нашаровувалося і на простий економічний розрахунок: соціалістична система господарювання, та ще і в країнах, знекровлених війною, та ще і в ситуації сталінської диктатури, поширюваної і в «присланих країнах», в економічному плані виявилася слабкішою за західноєвропейський капіталізм. Усе це підштовхнуло до вибору, який виявився нелегким.

Як усі німці, Детлеф Гойови хотів об'єднання земель, відчуття «малої» батьківщини примушувало сприймати рідну домівку як «покинутий Рай», але в цій тріщині, що розколола Німеччину, він вважав за краще звинувачувати не війну, підготовлену Гітлером, а «російських окупантів». Дивно, але факт: людина, наділена видатними здібностями (учений, піаніст-виконавець, громадський діяч і письменник), яка назавжди віддала талант і серце російській музиці, Детлеф Гойови, проте, впродовж усього життя залишався представником «втраченого покоління», який у хаосі розлому не може об'єктивно оцінити те, що було і ще відбувається.

Своє рішення емігрувати він сприйняв як шлях до «нового», а не до «старого». Для Детлефа Гойови це був крок людини, яка не хоче пристосовуватися і своїм вчинком протиставляє себе офіційній лінії партії, тепер панівної в НДР. Іронізуючи, він скаже: «Причин виїжджати звідси не було, окрім, звичайно, нашого дрібнобуржуазного честолюбства і прагнення йти далі, не зупиняючись на досягнутому» [5; 177]. Але психологічно це рішення видавалося вимушеним. Як пише про це в післямові до «Затонулого трамвая» Гейнс Вейсфлог, особистий вибір Детлефа Гойови був зумовлений його прагненням до знань і правди. З огляду на це – краще покинути свою батьківщину, ніж «тягнути жалюгідне існування «замаскованого громадянина» в НДР і пристосовуватися до обставин» [5; 213].

Згодом, розмірковуючи про те, що трапилося, Детлеф Гойови з усмішкою відзначить, що прагнення людини «проміняти хороше і відоме на краще, але невідоме» є природною властивістю людини [5; 178]. Цим, скаже він, «грішили» Адам і Єва – такі ж «дрібні буржуа», як і він сам. Покинувши Рай, що вже продемонстрував їм всі свої можливості, Адам і Єва захотіли побудувати власну долю самостійно. У своєму виборі вони помилилися, але, проте, саме вони пролонгували подальший шлях людства [5; 178]. Зважаючи на те, що іронія – прихована насмішка, яка припускає наявність подвійного змісту вислову, відзначимо, що іронія Детлефа Гойови спрямована не на особисті риси його самого та співгромадян, а на державні системи, які породжують соціальні ілюзії. Багато східних німців, пише він, сподіваючись на «прекрасне життя в прекрасній НДР», залишалися на своїй «першій батьківщині» і опинялися у стані «дурних» мавп [5; 62].

Ця притча про «розумних» і «дурних» мавп, введена в одне з оповідань «Затонулого трамвая» і покликана пояснити вчинок емігранта, звучить таким чином. Одного разу природна катастрофа примусила розумних представників цього класу тварин переселитися на нову територію, де було багато їжі і тепла. Їх рід прогресував, і в пам'яті багатьох вони так і залишилися розумними мавпами. А в цей час дурні мавпи, що назавжди пов'язали себе з «першою батьківщиною», багато трудилися, щоб пристосуватися до суворих умов. Врешті-решт вони перетворилися на людей [5; 62].

Це іронічне порівняння, на думку автора, ілюструватиме ставлення більшості східних німців до розділення Німеччини. Вони, переконані в тому, що життя в НДР, яким би важким воно не було, робить людей гуманнішими, виявилися обдуреними [5; 63]. Але, співчуваючи своїм «прогресивним співгромадянам», Детлеф Гойови пояснює, що ці ідеалісти залишалися в НДР не з відчуття вигоди – їх вибір був продиктований «особистою, національною, християнською відповідальністю або простою прихильністю до батьківщини» [7; 104]. Сам автор вибрав шлях «розумних мавп», нехтуючи «щасливими перспективами» стати людиною, але, як виявилось, ця лінія, що відокремила його від колишньої батьківщини, була для нього непереборною [5; 63].

Географія «другої батьківщини» Детлефа Гойови досить обширна: це Західний Берлін, Гільдесгейм, Олденбург, Бад Гоннеф, Ункель на Рейні. Якщо доповнити визначений простір

місцями, де вчився і працював автор (Теттінген, Бонн, Бремен, Кельн), то виявляється, що з моменту розділення Німеччини Детлефу Гойови доводилося дев'ять разів «укорінятися в чужій місцевості», «розвивати свої відчуття стосовно нової території, яка не є... батьківщиною» [6; 44]. Як виявилось, прижитися в межах нової батьківщини, навчитися відчувати себе там як вдома, нелегко. Детлеф Гойови описує свої перші кроки на новій землі як «друге народження, пробудження від глибоко сну» [6; 44]. Адаптація, стверджує він, – тривалий процес, що складається з великих і маленьких вчинків. Це «покупка фарфорового посуду..., отримання медичної страховки, відкриття рахунку..., покупка абонементу в театр..., знайомство з сусідами» [6; 44]. Емігрантові з НДР неодноразово доводилося «починати все спочатку», його не одноразово «випробували на міцність». Але без відчуття батьківщини, говорить Детлеф Гойови, жити не можна: потреба в батьківщині пояснюється зовні «абсурдним» прагненням людини до захищеності. Це бажання захищеності таке велике, що він намагається «створити хоч би ілюзію цієї захищеності, навіть якщо вона розходиться з реальністю» [6; 94].

Найбільші труднощі «переродження», попереджає Детлеф Гойови, полягають в тому, щоб відчувати себе «своїм» серед «чужих». До нього самого західні німці ставилися насторожено. В першу чергу це пояснювалося тим, що «на початку 60-х детальний інтерес до східних реалій автоматично наклав на людину підозру в прокомуністичних симпатіях» [7; 7]. А тим часом молодий інтелектуал, який вивчав славистику і радянську авангардну музику, вже став об'єктом пильної уваги таємної поліції на його першій батьківщині. У досьє Міністерства державної безпеки НДР про Детлефа Гойови вже був зроблений запис: «Його позиція стосовно НДР – вороже-негативна... Він захистив дисертацію про музичну спадщину СРСР, має обширні знання в цій галузі. Досконало говорить старослав'янською, російською, польською і чеською. З таким знанням мов він може обходитися без перекладача майже у всіх соціалістичних країнах» [7; 7]. Але в очах багатьох представників своєї другої батьківщини Детлеф Гойови все одно виглядав «підсланим агентом» і втілював ту реальну небезпеку, від якої західні німці хотіли б себе захистити [6; 42–43].

Перетин кордонів став ритуалом. Поїздка додому супроводжувалася ретельною перевіркою багажу і документів, ставлення до пасажира із Західної Німеччини було підкреслено ввічливим. Але ця «фатальна» ввічливість пояснювалася не прихильністю до того, хто їде, і навіть не високим ступенем вихованості німців, а прагненням вказати західному іноземцеві на те, що він чужак, «гість, а не брат» [7; 71]. Незабаром ця норма поведінки стосовно «чужака» поширилася і на всіх східних німців – на його колишній батьківщині Детлефа Гойови почали сприймати як туриста, що «гостіює з чужої країни» [5; 96]. Дозвіл на перебування в НДР було досить легко отримати, але ця легкість пояснювалася не демократизмом німців, а тим, що «... це було повернення, куплене на... західні гроші, яких так жадала збанкрутіла держава» (тобто сама НДР) [5; 106].

Як вже зазначено, авторське ставлення до східних німців завжди залишалось співчутливим. Книга з назвою «Я не можу від вас відвернутися», наповнена, наприклад, такими зізнаннями: «Коли я ...повертався назад (тобто в західні землі Німеччини. – Ю. З.), бачить Бог, я ніколи не перетинав кордон з відчуттям полегшення і зі словами «Тепер ти знову в безпеці»» [7; 71]. Проте під час перебування на території НДР Детлефа Гойови часто охоплювала паніка, активізувався інстинкт самозбереження, що примушував його «ще на шляху туди брати розклад і вивчати рух потягів у зворотному напрямку» [7; 71]. Уміння співпереживати східним німцям, з одного боку, і бажання «повернення-за-будь-яку-ціну», з іншого, виражали внутрішній конфлікт автора, що опинився в ситуації «між» двома батьківщинами. У його ліричних роздумах звучить туга, ностальгія, розчарування представника «втраченого покоління», який так і не став «своїм» на Заході, але вже отримав статус «чужого» в колишній вітчизні. Єдине, що давало йому сили жити, – це усвідомлення: він сам вирішив «йти вперед, подолати те, що вже досягнуте» [5; 177].

Метафорика назви. Важливу роль для розуміння означеної проблеми відіграє назва твору – образ-поняття «затонулий трамвай». «Втрачене покоління» в образно-метафоричному ряді Детлефа Гойови співвідноситься із «затонулими» надіями німців. Така асоціація викликана, по-перше, самою реальністю: у повоєнний час трамвайні рейки затонули в землі, не витримавши важкості танків і машин. По-друге, образ затонулого трамваю, за свідченням самого Детлефа Гойови, був навіяний віршем російського модерніста Миколи Гумільова під

назвою «Заблукалий трамвай». Створений (приблизно) в 1920 році [див.: 4; 480], цей твір, що увійшов до збірки з промовистою назвою «Вогняний стовп», пропонує читачеві образ країни, яка трагічно втратила себе, і часу, який вражає масштабами катастроф і подальшого кровавого хаосу. Ключовими для сприйняття стали відчуття:

Где я?..

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», – знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне [4; 334].

Безумовно важливим нам видається те, що асоціативний простір спогадів поета поєднував фольклорну образність росіян (з Машенькою, яка чекає біля вікна нареченого), а також Індію, Ніл, Бейрут, Сену і, звичайно, Санкт-Петербург з пам'ятним куполом Ісакія – храма, у якому можна відслужити «молебен о здравии» і «панихиду по мне». Йдеться про всевітню катастрофу і про останню надію на порятунок. Приголомшливе враження залишає ритм вірша – рваний, імпульсно-емоційний, такий, що відтворює відчуття «останньої межі».

Абсолютно очевидно, що музикознавцеві Детлефу Гойови особливо запам'ятався цей ритм – у його книзі, зібраній з 27 нарисів-есе, мінливий настрій, пов'язаний з відчаєм повоєнних німців, з іронією з приводу політичних та інших суспільних негараздів, з ностальгією по рідній домівці, з ліризмом надії і пронизливим відчуттям втраченої гармонії, стає провідним чинником текстового континууму.

Звичайно, гумільовський образ заблукалого трамваю піддається корекції. Цікаво, що ці авторські уточнення образу виявилися пов'язаними як із сприйняттям російської метафори, так і з конкретними німецькими реаліями. Дрезденський трамвай, який сполучав хлопчика Детлефа з «центром світу» (тобто з центральною частиною міста), після війни виявився покинутим і непотрібним. Він десь іржавів у безвиході, а рейки поступово занурювалися під ґрунт (тобто «тонули» в ньому). Це відчуття втрати чогось великого, близького і дуже потрібного стає і узагальненим образом Німеччини, що втратила своє колишнє обличчя, і подробицею, з якою важко примиритися.

Безумовно, в книзі «Затонулий трамвай» відкоректовано і трагічне бездом'я ліричного героя Миколи Гумільова. На відміну від свого попередника, буквально кинутого в коловерт кривавих подій пореволюційної доби і загиблого в них, автор-оповідач Детлеф Гойови як людина, що більше прожила і пізнала істину «все минає», більш зібраний. З огляду на драматизм оповіді, на іронічне, а іноді й саркастичне ставлення до того, що відбувається, німецький автор дарує читачам відчуття можливої гармонії та розумного устрою світу.

Отже, можна стверджувати, що сучасний німецький автор Детлеф Гойови оновлює традиційну тему «втраченого покоління», пристосовуючи її до повоєнної Німеччини й прагнення німців відшукати для себе куточок у спільному загальноєвропейському домі. Тема розгублених людей і мінливого світу, який так і не дав спокою в «іншому» часі-просторі, стає пронизливим лейтмотивом книги. Ця книга об'єднала в собі фактографію, яка не дає підстав для сумнівів у достовірності описуваного, і, головне, ліричну оповідь-есе, в якій тема батьківської оселі стає уособленням щастя.

Література:

1. Бегут спасать, а спасая – воруют...// Советская музыка. – 1970. – №11. – С. 141–144.
2. Вопреки исторической реальности // Советская музыка. – 1984. – №1. – С. 126–130.
3. Гольдштейн М. Советская музыка 20-х гг. Новая западногерманская книга / Михаил Гольдштейн // Русская мысль. – 1980. – № 3306. – С. 12.
4. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Николай Гумилев. – Тбилиси : Мерани, 1989. – 494 с.
5. Gojowy D. Die versunkene Straßenbahn / Detlef Gojowy. – Dresden : Dresdener Verlag, 2000. – 215 S.

6. Gojowy D. Hildesheim oder die Grenzen des Optimismus / Detlef Gojowy. – Berlin : Edition Amadis, 2000. – 167 S.
7. Gojowy D. Ich kann den Blick nicht von Euch wenden / Detlef Gojowy. – Dresden : Dresdner Verlag, 2001. – 121 S.
8. Gojowy D. Zum Glück in Europa. Erfahrungen, Erinnerungen / Detlef Gojowy. – Dresden : Dresdner Verlag, 2004. – 214 S.

**The Syndrome of the «Lost Generation» in the Eastern German Post-War Prose
(«Drowned Tram» by Detlef Goyowy)**

The article deals with the problem of the «lost generation» in the publicistic post-war prose of a modern German writer Detlef Goyowy. It presents a new point of view on the character who feels his uselessness in the changing world. It is stressed that the representatives of the «lost generation» are trying to find their new identity in the common European house.

Ольга Руцак (Івано-Франківськ)

**ВИДИ ТА ФУНКЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУ
У РОМАНІ М. ЮРСЕНАР «ФІЛОСОФСЬКИЙ КАМІНЬ»**

Маргеріт Юрсенар виступає представницею високо інтелектуальної літератури, що репрезентує епохи розвитку гуманізму. Французька письменниця наслідує у літературі класичні ідеї Античності та Відродження, водночас впроваджуючи в своїх творах новітні методи творення образності.

Роман «Філософський камінь» не просто відображає події епохи Відродження, а стає своєрідною енциклопедією людської думки часів віри в безмежні людські можливості. Статус універсальності твору досягається завдяки неповторному стилю авторки, що характеризується інтелектуалізмом, афористичністю та інтертекстуальністю. Мета даного дослідження полягає у виявленні специфіки інтертексту, що визначає жанрову своєрідність історичного роману, допомагає досліднику проникнути у глибинну структуру твору та розкрити культурну свідомість творчої особистості М. Юрсенар.

Інтертекстуальність як явище виступає предметом зацікавлень багатьох зарубіжних та вітчизняних науковців, зокрема, У. Еко, Р. Барта, М. Бахтіна, Н. Корабльової та ін., проте творчість М. Юрсенар, яка в цілому малодосліджена на теренах України, ще не розглядалася з цієї точки зору. Саме цей факт зумовлює новизну та важливість даної наукової розвідки.

При дослідженні своєрідності твору М. Юрсенар, ставиться завдання визначитися із різновидами інтертексту та ознайомитися із його функціями. В українському літературознавстві розрізняють такі види інтертекстуальних повідомлень як: цитування, ремінісценція та натяк. У романі «Філософський камінь» віднаходимо широку палітру цих різновидів, які мають своє особливе смислове навантаження. В дослідженні велику роль відіграє не тільки інтертекст, але й контекст, що включає не лише літературні твори різних культурних періодів, а й велике число власних імен, географічних об'єктів, подій історії. Звідси й випливає необхідність поєднання інтертекстуального аналізу із контекстуальним.

На думку Наталії Корабльової, інтертекстуальність «розуміється як безмежність дослідницького пошуку» [3; 8]. М. Юрсенар, не тільки охоплює широке історичне та культурне тло, а й надає можливість читачу індивідуально інтерпретувати факти реальності. Встановлюючи тісний зв'язок із літературними творами, авторка використовує цитати – «більш чи менш дослівно наведений у тексті уривок з претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту» [2; 252].

Особливою формою інтертекстуальності є передтекстові цитати, які у творі М. Юрсенар виражені численними епіграфами, взятими із творів Античності та Середньовіччя. У першому