

РОЗДІЛ 2

КАТЕГОРІЇ ПРОСТОРУ І ЧАСУ В НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

І.В. Назаренко

2.1. Терміни «час» та «простір» в мовознавстві та літературознавстві

Інтерес до суто філософських категорій простору й часу як до явищ літературного та лінгвістичного характеру набув широкого поширення в науковій літературі в ХХ ст.

Простір і час є основними загальними формами філософського буття всіх матеріальних систем і процесів. Не існує об'єкта матеріального світу, який перебував би поза простором і часом, як не існують простір і час самі по собі, поза всесвітом, поза матерією, що рухається.

Незважаючи на очевидність змісту понять *простору* і *часу*, вони належать до числа не тільки фундаментальних, але й до найскладніших характеристик буття. Вони завжди вважалися фундаментальними основами світобудови, виконуючи найважливішу роль у духовному житті людини, в життєвій орієнтації її в навколишньому світі. Категорії часу і простору зародилися ще в глибинах міфологічного світогляду.

У сучасній філософії вивчені та досліджені специфічні категорії вияву простору і часу у Всесвіті, живій природі, соціальній сфері. Ґрунтовно досліджуються біологічний час, психологічний час, соціальний простір – час, художній, геологічний, історичний та інші види часу і простору. За сучасними уявленнями та дослідженнями, послідовність і тривалість деяких окремих етапів розвитку організму людини регулюються темпоральними (часовими) генами.

Свого часу Аристотель писав, що серед усього невідомого в природі, що нас оточує, найбільш невідомим є час, оскільки ніхто не знає, що таке час і як

ним керувати. Численні спроби вивчення цієї категорії зумовлені тим, що саме час визначає сенс людського буття [24, с. 64].

Іншою найважливішою категорією картини світу є простір. Ю. Лотман визначає художній простір у літературному творі як «континуум, у якому розміщуються персонажі й відбувається дія», виділяючи при цьому кілька його підтипів: «чарівний і побутовий, зовнішній або внутрішній». При цьому «поведінка персонажів у значній мірі пов'язана з простором, у якому вони перебувають, і, переходячи з одного простору в інший, людина змінюється згідно з його законами» [14, с. 264].

Людина живе та існує не тільки у світі фізичному, матеріальному, але й у світі біологічному, соціальному, духовному, що не менш важливі для особистості. Так, поняття простору й часу втілюють різні образи залежно від певної культури, що відображається і на мовному рівні.

Термін «хронотоп» у літературознавчу науку було введено М. Бахтіним. Хронотоп, за М. Бахтіним, позначає взаємозв'язок часових та просторових координат художнього тексту: «Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [1, с. 246].

М. Бахтін уводить поняття «хронотоп» на позначення такої єдності художнього простору й художнього часу, яка більша за їх просте складання й може зіставлятися з часово-просторовим континуумом реального світу, власне, хронотоп – суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відношень, художньо освоєних у літературі [22, с. 194].

За своїми прямими функціями в літературному художньому творі він поділяється на *сюжетний, фабульний, авторський, психологічний, соціально-історичний, побутовий, топографічний, фантастичний, міфологічний, метафізичний* [22, с. 196].

У літературі просторово-часові реалії життєдіяльності людини вперше стали осмислюватися Йоганном Гете у «Фаусті», Оскаром Уайльдом у «Портреті Доріана Грея», Оноре де Бальзаком у «Шагреновій шкірі», Марселем

Прустом «У пошуках утраченого часу» й у «Віднайденному часі» та ін. Головне у літературних творах: відчуття драматичної влади плину часу над людським життям і неможливості віддалитися або звільнитися від такої влади лише за допомогою фактичних засобів. У Томаса Манна в романі «Чарівна гора» простір і час стають своєрідними учасниками художньої дії. Тут міститься дотепний аналіз психології часу різних людей. Час здатний минати із неймовірною швидкістю й обтяжливою повільністю, хвилина може бути життям, яке людина боїться втратити, і нудьгою, від якої намагається позбутися.

Досить відомою є гіпотеза Сепіра-Уорфа про лінгвістичну відносність, в основі якої лежить ідея про те, що «... мова зберігає в собі певну систему цінностей, а висловлені в ній значення мають оціненість і складаються в колективну філософію, властиву всім носіям даної мови» [26, с. 136]. Це змінило статус категорій простору й часу, умовно перевівши їх із винятково філософської площини в лінгвістичну та літературознавчу.

Проблема дослідження часу й простору завжди була актуальною та перспективною галуззю філологічної науки, оскільки надавала змогу розширити межі сприйняття та аналізу художніх текстів і дозволила глибше зануритись у їх структурну та сюжетну канву. Особливу увагу для дослідження простору й часу має поняття хронотопу, розроблене М. Бахтіним. Під хронотопом дослідник розумів «істотний взаємозв'язок часових і просторових взаємин, художньо освоєних у літературі» [1, с. 234].

Як єдність просторового й часового планів, «нерозчленований потік руху в часі та просторі» розумів просторово-часовий континуум також І. Гальперін [4, с. 87]. Художній текст, незалежно від того, до якого літературного жанру належить, відображає події, явища або ж психічну діяльність людини в її просторово-часовій орієнтованості [7, с. 1217]. Однією з універсальних складових смислової структури тексту є художній час. Він відображає співвіднесеність подій, асоціативні, причиново-наслідкові та психологічні зв'язки між ними, витворює низку подій, що вибудовуються в ході сюжетного

розгортання твору. Художня реальність вирізняється тим, що сконструйований в уяві світ героя покликаний справити естетичний ефект на читача [7, с. 1217].

М. Бахтіну належить антропоцентрична концепція хронотопу художнього твору: 1) світ (модель простору і часу) зображений ззовні як оточення героя і 2) світ (модель простору і часу) зображений зсередини як душевно-духовна сфера, що включає наміри, думки, почуття. Погоджуючись із таким підходом до аналізу тексту й акцентуючи антропоцентричну функцію категорій часу та простору як визначальну для художнього сенсу [23, с. 109], конкретизуємо напрямок дослідження категорій часу та простору в обраному для аналізу художньому тексті.

2.2. Засоби моделювання простору та часу в текстах різних жанрів

Літературознавці розрізняють простір оповідача і простір персонажів. Їх взаємодія створює художній простір усього твору, що постає багатовимірним, об'ємним і позбавленим однорідності. Але основним і домінуючим є простір оповідача, оскільки він забезпечує цілісність тексту, його внутрішню єдність і дозволяє об'єднати різні ракурси опису та зображення. Простір персонажа може, в свою чергу, бути розширеним або звуженим щодо самого персонажа або певного об'єкта. Розширення простору може мотивуватися поступовим розширенням досвіду героя, усвідомленням і пізнанням ним зовнішнього світу. Реально видимий простір персонажа або оповідача може доповнюватися уявним, нереальним простором.

Художній простір літературного твору може бути відкритим, закритим, зовнішнім і внутрішнім, «своїм» і «чужим», прямим і кривим, великим і малим, локальним і глобальним, близьким і далеким [22, с. 196]. Він має суб'єктивну природу та відображається в свідомості автора, персонажів та читача художнього тексту. Художній простір формується за допомогою речей, що його відображають.

Художній час змінюється в залежності від того, чи бере автор участь у подіях художнього твору, або ні: час автора може протікати одночасно з

подіями літературного тексту, випереджати їх або відставати від них. Так само автор може бути в одному й тому ж просторі з героями художнього твору, перебувати десь неподалік. Уявлення про час у світовій літературі та культурі змінювались у процесі історичного розвитку суспільства. Це спричинило появу таких різновидів художнього часу, як циклічний, міфологічний, казуальний, есхатологічний, спіральний, міфопоетичний та ін. [22, с. 196].

Суб'єктивний час відображає особистісний часовимір персонажів художнього твору і стан їхньої свідомості. Яскравий приклад суб'єктивного переживання часу демонструють персонажі оповідання Петера Гандке «Die linkshändige Frau». Герої твору – одна родина, але всі мають внутрішній часопростір: перебуваючи ніби разом навіть на далекій відстані, кожен живе у власному вимірі, навіть дитина. Маріанна занурена в болісний світ власних духовних проблем, живе у суб'єктивних часових координатах, у роздумах про теперішнє і майбутнє: *«Das Kind kam heran und fragte die Frau, die völlig versunken, doch nicht erstarrt, eher nachgiebig, dastand, wohin sie denn schaue. Die Frau hörte nichts, blinzelte nicht. Das Kind schüttelte sie und rief: «Wach auf!» Die Frau kam zu sich und legte dem Kind die Hand auf die Schulter»* [28, с. 326].

Такий час має циклічну природу й обертається навколо жагучих внутрішніх питань, відповіді на які вона побачила уві сні: *«Die Frau beugte sich zu ihm und sagte: «Wie soll ich also deinem Vater, der wochenlang im Ausland war, erklären, das...» Das fernsehende Kind hörte nichts mehr. Die Frau rief es laut; machte mit den Händen einen Schalltrichter, als sei es im Freien irgendwo; aber es starrte nur in den Apparat. Sie bewegte die Hand vor seinen Augen, worauf das Kind den Kopf zur Seite legte und mit aufgerissenem Mund weiter schaute»* [28, с. 327]. Формою реалізації такого часу є так званий потік свідомості. Її погляди на своє життя показані крізь призму особистих внутрішніх переживань. Суб'єктивний час характеризує насамперед складний внутрішній світ, для якого суб'єктивна реальність вагоміша, ніж навколишнє середовище.

Поки мати перебуває в роздумах про своє особисте життя, про минуле, теперішнє та майбутнє, дитина знаходиться у вигаданому, нереальному

просторі. Восьмирічний хлопчик так уявляє свій вимір: *«Das Kind war mit dem Schreiben fertig und las vor: «Wie ich mir ein schöneres Leben vorstelle»: Ich möchte, dass es weder kalt noch heiß ist. Ein lauer Wind soll immer wehen, manchmal ein Sturm, in dem man sich hinhocken muss. Die Autos verschwinden. Die Häuser wären rot. Die Sträucher wären Gold. Man wüsste schon alles und brauchte nichts mehr zu lernen. Man würde auf Inseln wohnen. Auf den Straßen stehen die Autos offen, und man kann hinein, wenn man müde ist. Es regnet nie. Von allen Freunden gibt es jeweils vier, und die Leute, die man nicht kennt, verschwinden. Alles, was man nicht kennt, verschwindet»* [28, с. 326].

Отже, в проаналізованому творі категорія «суб'єктивного» хронотопу є провідним сенсоутворювальним чинником зображуваних автором подій. Для вираження просторово-часових характеристик у тексті існує певний набір лексичних та граматичних засобів та прийомів, за допомогою яких митець, визначаючи початок, перебіг подій та їх фінал, створює перед читачем повноцінний просторово-часовий континуум художнього твору.

Простір і час як форми існування реального світу в літературному творі постають не лише його відображенням, але й корелюють із різноманітними мовними формами та засобами моделювання художнього образу. «Оскільки власне явища навколишньої дійсності існують у часі та просторі, мовна форма їх вираження не може не відображувати цієї фундаментальної якості» [7, с. 1219].

Для об'єктивного мовного вираження просторово-часових характеристик у тексті існує низка лексичних і граматичних засобів, що формують континуум твору. Серед засобів репрезентації художнього простору, за спостереженням дослідників, найбільш поширеними є топоніми, відносні займенники, прислівники, дієслова та іменники, що в певному контексті можуть набувати значення місцезнаходження в просторі або становлять одиницю його вимірювання. Для вираження художнього часу особливого значення набувають дієслово та його форми, а також граматична категорія часу. Як лінгвістичний матеріал продуктивними для дослідження категорій художнього часу та

простору постають також нестандартні метафоричні форми їх вираження [див.: 12; 13; 27].

Оскільки природа мистецтва символічна, то просторові та часові координати літературної дійсності не цілком конкретизовані, дискретні та умовні. Прикладом може слугувати «принципова неможливість зображення простору, образів та величин у міфологічних, гротескних та фантастичних творах; нерівномірний хід сюжетного часу, його затримки в місцях описів, відступи назад, паралельна течія в різних сюжетних лініях» [11, стовп. 1174] та ін. Ще Г. Лессінг у своєму творі «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» (1766) вказував, що умовність при передачі простору та часу відчувається неоднаково. Умовність простору стає зримою лише при спробах перекласти літературні твори мовою інших мистецтв. Між тим діалектика незбігу часу оповідного та часу змальованих подій, композиційного часу із сюжетним освоюються літературним процесом як очевидне та змістовне протиріччя.

На ранніх етапах побутування драми (що виникла, як відомо, з обрядового дійства) в ній зберігається архаїчна, обрядова модель світу, в якій події послідовно та безперервно розгортаються в часі і не можуть відбуватись одночасно в різних місцях. Пізніше це було закріплено в законах єдності місця і часу, що стали нормативними у класицистичний період.

Однак поступово ступінь умовності в хронотопі починає зростати. У романтизмі відчутним став поділ світу на реальний та уявний (ідеальний). Романтичний герой творить світ своєї уяви, ідеалів, відмінний від світу реального, сповненого суперечностей і трагізму. «Характерною особливістю романтизму як естетичної системи є використання символіки, що дозволила митцям говорити про найважливіше для всього людства... Символ є знаком таємного змісту, який шукає особистість у світових процесах. Символіка допомагала романтикам відобразити у своїх творах ту таїну, яку вони бачили в людині й у світі» [18, с. 14].

Пізніше досвід романтизму використав символізм, однак межа між ними досить умовна: по-перше, пізні романтики (приміром, французький поет

Ш. Бодлер) вважаються також першими представниками символізму, по-друге, в кінці XIX століття відбувається трансформація романтизму в неоромантизм, який часто співіснує в художній практиці митців разом із символізмом. Більшого поширення в епоху романтизму набуває також специфічний вид драми – драма для читання. Відтепер стало можливим порушувати правило, за яким час зображуваної в драмі дії повинен уміститися в суворі рамки часу сценічного, тобто становити не більше 3 – 4 годин.

Новим етапом освоєння навколишньої дійсності стали пошуки представників «нової драми» (Г. Ібсен, Г. Гауптман, М. Метерлінк, А. Стріндберг, А. Чехов та ін.). Кожен із них конструював простір і час своїх драм, виходячи з власного художнього досвіду, однак наприкінці століття, в творчості цих авторів, з'являються п'єси, які більшою чи меншою мірою містять у собі елементи символістської драми, насамперед, у хронотопі. Вже Г. Ібсен, основоположник «нової драми», місцем подій майже всіх своїх творів обирає маленьке курортне містечко або село на березі фіорду в сучасній письменнику та читачеві Норвегії, типізуючи простір художнього твору, перетворюючи його на символ. Лише в деяких творах («Ляльковий дім», «Гедда Габлер») він ще зберігає класичну єдність місця дії. Г. Гауптман також обирає місцем дії сучасність, однак він активно використовує хронотоп казки; в деяких його творах художня реальність заселена поряд із людьми міфологічними істотами («Затоплений дзвін»).

М. Метерлінк здебільшого занурює читача в умовний світ середньовічної легенди, окрім драм «Сліпі», «Там, усередині», та «Непрохана», дія яких відбувається в сучасності. Гранична лаконічність, намагання розірвати зв'язки з реальним світом, виводять творчість письменника на вищий щабель, у загальнолюдський культурний простір. Російські драматурги-символісти «срібного віку» (І. Анненський, Л. Андрєєв, О. Блок та ін.) здійснили спроби, часом дуже вдалі, відродити традиції античної трагедії та середньовічної релігійної драми з їх своєрідними часопросторовими зв'язками.

Українські митці (Леся Українка, В. Пачовський, Олександр Олесь, С. Черкасенко), відчуваючи обмеженість етнографічної п'єси, також намагаються орієнтуватися на кращі зразки символістської драми, з метою охоплення суперечливих явищ життя людини початку ХХ століття. Літературний доробок цих письменників за особливостями поетики та джерелами засвоєння європейського досвіду дослідниця О. Олійник поділяє на дві великі групи.

До першої відносить ті з них, що «об'єднані посиленням інтересом до підсвідомих процесів у становленні особистості, зорієнтовані на обробку народно-поетичної творчості, міфа, народних вірувань, демонології... Ці драми мають явно виражений національний характер» [20, с. 11]. У творах цього типу «за кожним символом вгадується неперервний історичний простір, в якому часові межі – лише витки, спіралі людської пам'яті» [20, с. 7]. За зразок драми цього типу можна вважати фєєрію «Затоплений дзвін» німецького драматурга Г. Гауптмана, з якою вели творчий діалог українські митці, полемізуючи чи створюючи на її основі власний художній світ (Леся Українка в «Лісовій пісні», С. Черкасенко в «Казці старого млина», Олександр Олесь у п'єсах «Над Дніпром» і «Ніч на полонині»).

Другий тип складають драми, які будуються за типом лірико-міфологічного (термін С. Хороба. – *I.H.*), так званого «метерлінківського», символізму. «Персонажі, події, предмети, виведені тут, втрачають матеріальну самодостатність і повноту розробки психологічного комплексу, стають лише символами світу вищих реальностей, вони, як правило, невизначені, умовні, фантастичні» [20, с. 6]. Звідси невизначеність хронотопу, коли простір і час художнього твору можна назвати «абстрактним».

Російський літературознавець А. Єсін, зазначає, що за особливостями художньої умовності час і простір у літературі можна поділити на абстрактний і конкретний. Вчений вважає, абстрактним такий простір, який «можна сприймати як загальний («всюди» або «ніде»). Він не має вираженої характерності і тому, навіть коли буде конкретно позначений, не впливає

безпосередньо на характери та поведінку персонажів, на сутність конфлікту, не задає емоційного тону, не підлягає активному авторському осмисленню і т. п.» [3, с. 50]. Конкретизують час «прив'язка» дії до історичних орієнтирів, дат, реалій та означення циклічного часу (пори року, доби). Конкретний простір не просто «прив'язує» зображений світ до тих чи інших топографічних реалій, «але й активно впливає на сутність зображуваного» [3, с. 51].

Далі вчений зазначає, що простір ми досліджуємо, судячи з заповнення його предметами, а час – за тим, що відбувається в ньому. При цьому підвищена насиченість художнього простору, як правило, сполучається зі зниженою інтенсивністю часу, і навпаки: слабка насиченість простору – з насиченим подіями часом. Для аналізу твору важливо хоча б приблизно визначити насиченість простору і часу, «оскільки цей показник в багатьох випадках характеризує стиль твору, письменника, напряму» [3, с. 54].

«Прогулянка мертвих дівчат» (1943) – один із найбільш видатних художніх творів Зегерс. Оповідання оригінально задумане: воно все будується на непомітних переходах від оповідання до спогаду, від теперішнього до минулого. Однак «Прогулянка мертвих дівчат» – не стільки оповідання-спогад, скільки оповідання-роздум [...] Анна Зегерс не моралізує і не ставить крапки над «і», але її оповідання, перейняте моральним занепокоєнням, пробуджує таке ж занепокоєння і в читача» [16, с. 7].

Повість Анни Зегерс «Прогулянка мертвих дівчат» (яку було опубліковано 1946 р.) є досить репрезентативною в хронотопному плані. «Основою структури твору «Прогулянка мертвих дівчат», який із повним правом можна назвати шедевром, є оригінальне часове і просторове поєднання, що дає можливість укласти соціально-історичний час півстоліття в малу повість» [9, с. 24]. Проблематика повісті сьогодні, на жаль, надзвичайно гостро постала і для української дійсності.

«Прогулянка мертвих дівчат», побудована на непомітних переходах від ліричної сповіді оповідачки до спогадів, від світу реального до світу ірреального. Особливості вираження категорій простору й часу як вияву

концептуальної моделі існування людини в світі реалізується в тексті через часопросторові бінарні опозиції.

З перших сторінок твору помічаємо використану авторкою опозицію «місто / село», яка покладена в основу переходу від локального простору села в Мексиці: «*Mir kam es plötzlich genauso phantastisch wie ihm vor, dass ich aus Europa nach Mexiko verschlagen war. – Das Dorf war festungsartig von Orgelkakteen umgeben wie von Palisaden*» [30, S. 7] / «... Мене з Європи занесло в Мексику. Село було щільно огорожене органічними трубами кактусів, мовби міцним парканом» [6, с. 25] до простору пам'яті про прогулянку на території Німеччини початку ХХ ст.: «...Незадовго до моєї втечі, коли я востаннє стрілася в рідному місті з друзями» [6, с. 25]. Вказуючи на поступову зміну просторових характеристик, письменниця водночас змінює й час оповіді з теперішнього на минулий. Занурення в цей простір є також зануренням у час пам'яті, а потім – одночасним перебуванням у декількох часопросторових вимірах: у зовнішньому фізичному просторі та у внутрішньому, просторі пам'яті. Окрім того, межа між двома різними світами чітко проводиться за допомогою просторового образу дороги, що є своєрідним символічним пунктом переходу героїні з теперішнього в минуле, від одного світу (села) до іншого (міста): «*Ich konnte, obwohl mir die Augen vor Hitze und Müdigkeit brannten, den Teil des Weges verfolgen, der aus dem Dorf in die Wildnis führte. Der Weg war so weiß, dass er die Innenseiten der Augenlider geritzt schien, sobald ich die Augen schloss*» [30, S. 8] / «*І хоч від спеки й втоми мені щеміло в очах, я все-таки могла бачити частину дороги, що вела з села в хащі. Дорога була така біла, що неначе відбивалась із середини на моїх повіках*» [6, с. 26].

Як зазначає М. Бахтін, «будь-який твір зрідка обходиться без варіацій мотиву дороги, а багато текстів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічах і пригодах» [1, с. 248].

Тут відбувається своєрідна містифікація часу і простору: по-перше, дівчина, яка не знала дороги, вважає, що знайде правильний напрям; по-друге,

шлях вона пройшла довгий, за свідченням головної героїні, дорога не закінчувалася, навіть коли вона закривала очі.

Особливого значення набуває в повісті тема людської пам'яті. Саме вона перед нами відкриває розуміння «свого» простору. Нетті занурюється в свої спогади, дитинство, школу, вона не вірить у страшні реалії, в те, що бачать її очі: *«Ich hatte sogar, als ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten, frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, von dem ich im Selbsttäuschung glaubte, er könnte mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war»* [30, S. 10] / *«Коли я лежала хвора, в непам'яті, як мені хотілося почути те своє давнє ім'я! Але воно згубилося, те ім'я, що, здавалося мені, може зробити мене знову здоровою, юною, веселою, поверне назад колишнє життя, навіки втрачене для мене й давніх моїх товаришів»* [6, с. 27].

Опозиція «юність / старість» виявляється й у низці портретних характеристик, за допомогою яких письменниця розкриває еволюцію персонажа, подаючи портрети, у яких відбито вікові зміни, спричинені трагічними подіями: *«Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen»* [30, S. 10–11] / *«Водночас мене здивувало, чому на обличчі Лені не зосталося й сліду від жорстоких подій, що занастили їй життя. Її лице було гладеньке й чисте, як свіже яблуко. На ньому не було жодного шраму, жодного синця від побоїв, що дісталися їй у гестапо, коли вона відмовилася свідчити проти свого чоловіка...»* [6, с. 28–29].

«Ich kannte die Falte in ihrer Stirn, in ihrem sonst spiegelglatten und runden Angelgesicht, von allen Gelegenheiten, von schwierigen Ballspielen und Wettschwimmen und Klassenaufsätzen und später auch bei erregten Versammlungen und beim Flugblätterverteilen» [30, S. 11] / *«І зморшку на її чолі я впізнала. Я*

завважувала її завжди на звичайно гладенькому, круглому, як яблуко, обличчі Лені... » [6, с. 28– 29].

«Ich hatte dieselbe Falte zwischen ihren Brauen zuletzt gesehen, als ich zu Hitlers Zeit, kurz vor der endgültigen Flucht, in meiner Vaterstadt meine Freunde zum letzten Mal traf» [30, S. 11] / *«Цю саму зморшку між бровами я спостерегла в неї вже й за гітлерівських часів, незадовго до моєї втечі, коли я востаннє стрілася в рідному місті з друзями»* [6, с. 28– 29].

Структура художнього часопростору формується на поєднанні трьох важливих компонентів: реального часопростору як базової матеріальної основи виникнення творчого задуму автора та його реалізації у художньому творі; концептуального часопростору образного відображення реального світу; перцептуального часопростору – сприйняття та переживання читача.

«Die blaue Wolke von Dunst, die aus dem Rhein kam oder immer noch aus meinen übermüdeten Augen, vernebelte über allen Mädchentischen, so dass ich die einzelnen Gesichter von Nora und Leni und Marianne und wie sie sonst heißen, nicht mehr deutlich unterschied, wie sich keine einzelne Dolde mehr abhebt in einem Gewirr wilder Blumen» [30, S. 15] / *«Блакитна завеса туману, набігла з Рейну, чи, можливо, млистий серпанок утоми в мене на очах обволік усіх так, що я більше не вирізняла облич Норі, Лені, Маріанни та поруч інших дівчаток, як не розрізняють окремих стебелець в оберемку польових квітів»* [6, с. 31].

Автор повісті зображує нам подвійний портрет дівчинки-Лені й жінки-Лені, обличчя якої віддзеркалює сліди життя і смерті.

Особливої уваги потребує такий жанр художнього твору як казка, всім нам знайома з дитинства, наповнена материнською любов'ю та бабусиним теплом. *«Казка – світовий, найжиттєвіший і найархаїчніший жанр, із якого починається художня словесна творчість»* [25, с. 6]. Першими ґрунтовно вивчати казки почали брати Грімм у Німеччині, заклавши підвалини європейського казкознавства. Засновник порівняльно-міфологічної школи Я. Грімм, вважаючи міф одним із найбільш яскравих феноменів культури, акцентував, що він *«певною мірою об'єднує властивості казки...»* [5, с. 57].

Відомо, що жанрова матриця казки передбачає особливу організацію простору-часу. Загалом, простір і час літературознавці вважають нині провідними категоріями художнього твору. Проблема дослідження часу та простору завжди була актуальною та перспективною галуззю дослідження, оскільки вона дає змогу розширити межі сприйняття та аналізу художніх текстів і дозволяє глибше зануритись у їх структурну та сюжетну канву. На це вказували ще Горацій, Буало, Леонардо до Вінчі, Мікеланджело, Лессінг. «Експлікацію єдності художнього часу і простору як хронотопу» започаткував М. Бахтін, який трактував сутність цього синтезу так: «У літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових ознак в осмислене й конкретне ціле. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється й вимірюється часом» [2, с. 121–122]. Теоретична проблема часопростору художнього твору розглядалась у працях М. Гея, В. Гречнева, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, С. Неклюдова. Проблеми казкового хронотопу висвітлювались у дослідженнях М. Кравцова, В. Проппа, Н. Рошияну, Г. Сабат та ін.

Особливого значення час і простір як маркери розвитку дії, як координаційна ємність, у якій розвиваються події фантастичної історії, набувають у казках про тварин [25, с. 115]. Хронотоп казки не конкретизований, він універсальний, позначений семантикою всеохопності. Художні час та простір подаються дуже лаконічно, іноді навіть скупо, проте виконують важливі художньо-стильові функції. Хронотопні маркери у казках про тварин – це найчастіше короткі зафіксовки типу «*wenn*», «*als*», «*vor mehreren hundert Jahren*», «*so war es*», «*nach einiger Zeit*», однак вони, як зазначає Г. Сабат, «є важливим формотворчим засобом їх художньої системи і без яких неможливо втілити фантастичний задум» [25, с. 116]. Зазвичай, цей хронотоп надзвичайно стислий, але він слугує зачином фантастичної вигадки: «*Dies Sprichwort ist zwar auch anderwärts gebräuchlich, aber nirgends hört man es so oft wie dort, was vielleicht daher rühren mag, daß es in dieser Stadt eine alte Sage*

gibt über den Ursprung und die Bedeutung dieses Sprichwortes» [5]. Події змінюються по чергово, не порушуючи хронологічної діахронної плинності.

Для реального часу характерна незворотність. Вона реалізується у фабулі казки. Сюжет же може маніпулювати художнім часом, який наділено здатністю затримувати хід дії, перестрибувати й зазирати в майбутнє. Проте фокальний показник часової вимірності – це минувшина (те, що вже відбулося). Важливим для ілюзії достовірності казки є усвідомлення реципієнтом часової віддаленості між подіями й розповіддю про них. За словами Г. Сабат, «давнина – важливий часовий вимір казки, який є способом відокремлення зображуваних подій від сучасності» [4, с. 124]. Ця далека невизначеність часової дистанції – характерна особливість казкового епосу: *«Vor mehreren hundert Jahren, heißt es, wohnte zu Seldwyla eine ältliche Person allein mit einem schönen, grau und schwarzen Kätzchen, welches in aller Vergnügtheit und Klugheit mit ihr lebte und niemandem, der es ruhig ließ, etwas zuleide tat»* [29].

Для казки характерні невизначеність, узагальненість, умовність зображення фантастичних подій. Ні конкретної дати, ні приблизної часової вказівки тут не існує, описувана подія могла б відбутися будь-коли. Типовий зачин може мати форму «*war*» – імперфект дієслова «*sein*»: *«Spiegel, so war der Name des Kätzchens wegen seines glatten und glänzenden Pelzes, lebte so seine Tage heiter, zierlich und beschaulich dahin, in anständiger Wohlhabenheit und ohne Überhebung»* [29]. У наведеному прикладі навіть ім'я тварини є показником міфологічного і таємничого зображення часопростору.

У казках про тварин варіативність часу виявляє себе у звичній для метажанру формі. Казка має властивість координувати, керувати параметрами і ритмоходом часу: *«Nur jeden Frühling und Herbst einmal wurde dies ruhige Leben eine Woche lang unterbrochen, wenn die Veilchen blühten oder die milde Wärme des Altweibersommers die Veilchenzeit nachäffte»* [29]. Варіативність може прискорювати, уповільнювати, стискати, розширювати, розтягувати й ущільнювати художній час: *«Als ein rechter Don Juan bestand er bei Tag und Nacht die bedenklichsten Abenteuer, und wenn er sich zur Seltenheit einmal im*

Hause sehen ließ, so erschien er mit einem so verwegen, burschikosen, ja liederlichen und zerzausten Aussehen, dass die stille Person, seine Gebieterin, fast unwillig ausrief: «Aber Spiegel! Schämst du dich denn nicht, ein solches Leben zu führen?» [29].

Семантику циклічності в авторських казках про тварин несуть вирази зі значенням неочікуваності: «*einmal*», «*aber*», «*plötzlich*». Повтор таких лексем у фантастично-подієвому контексті створює враження, ніби дія відбувається на очах у читача / слухача, активізує його увагу до того, що відбувається, вказує на новий етап сюжету, новий цикл: «*Allein dies gleichmäßige Leben nahm plötzlich ein trauriges Ende*» [29]. Погоджуємось із О. Нагорною в тому, що ефект несподіванки надзвичайно важливий для жанру казки: він надає динамічності, тримає читача в напрузі [17, с. 119].

Особливий інтерес викликає зображення психологічного простору в літературній казці. Емоційний стан і характери героїв зазнають змін. Залежно від цього змінюється й психологічний часопростір. Так, у аналізованому тексті особливо чітко простежується домінування експресивної лексики, на перший план висувається зображення почуттів і хвилювань героя. Вказана особливість оприявнюється в описах, де спостерігається взаємозв'язок психологічних простору й часу. Час «розтягується» в момент емоційного напруження героя: «*Als das Kätzchen Spiegel eben in der Blüte seiner Jahre stand, starb die Herrin unversehens an Altersschwäche und ließ das schöne Kätzchen herrenlos und verwaist zurück*» [29].

Таким чином, спостерігаючи за моделюванням хронотопу в авторській казці про тварин, можна помітити існування особливого «казкового стилю», який змінюється в часі та просторі, зберігаючи фольклорні коріння й частково містить ознаки художньої літератури.

Дослідження різних жанрів німецькомовного тексту дало змогу достовірно визначити, що художній час і простір художнього твору є невід'ємною частиною внутрішнього світу письменника, віддзеркалює його почуття, думки, спогади. За допомогою мовно-стилістичних засобів реальний

простір відтворюється у свідомості у вигляді художнього, який у кожного автора неповторний і унікальний.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
3. Введение в литературоведение : учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – 679, [1] с.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – Изд. 4-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
5. Гримм Я. Немецкая мифология // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX. : трактаты, статьи, эссе / отв. ред.: Косиков Г.К. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1987. – С. 54–71.
6. Зегерс А. Прогулянка мертвих дівчат : переклад М. Кагарлицького / Анна Зегерс // Зарубіжна література : хрестоматія. – К. : Освіта, 1992. – С. 25–32.
7. Кандрашкина О.О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения / О.О. Кандрашкина // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т.13. – № 2 (5). – С. 1217–1221.
8. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Н. Копистянська // Молода нація. – 1996. – № 5. – С. 172–178.
9. Копистянська Н.Х. Часопростір пам'яті у творі Анни Зегерс «Прогулянка мертвих дівчат» / Н.Х. Копистянська // Питання літературознавства. – 2006. – Вип. 72. – С. 24–32.

10. Копистянська Н. Хронотоп пам'яті у повісті Анни Зегерс «Прогулянка мертвих дівчат» // Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – С. 230–264.

11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 стлб.

12. Логический анализ языка. Язык и время / отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. – М. : Индрик, 1997. – 352 с.

13. Логический анализ языка. Язык пространств / отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 448 с.

14. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Статьи по семиотике культуры и искусства / Лотман Ю.М. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 58–78.

15. Метерлінк М. П'єси / Моріс Метерлінк ; упорядкув., пер. з фр., передм. та комент. Д. Чистяка. – К. : Унів. вид-во „Пульсари”, 2007. – 245, [2] с. – (Класика).

16. Мотылева Т. Роман и рассказы Анны Зегерс : [предисловие] / Т. Мотылева // Анна Зегерс. Седьмой крест. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 5–20. – (Серия: Библиотека всемирной классики. Серия третья: Литература XX века).

17. Нагорная О. К вопросу о поэтике литературной сказки (в сопоставлении с поэтикой фольклорной сказки) / О.В. Нагорная // Вектор науки ТГУ. – 2011. – № 3 (17). – С. 116–121.

18. Ніколенко О. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Г. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло : посібник для вчителя. – Харків : Веста – Ранок, 2003. – 176 с.

19. Олесь О. Твори. В 2 т. Т. 2. : Драматичні твори. Проза. Переклади / О. Олесь ; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – 682, [1] с.

20. Олійник О.І. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі творчості О. Олеся та С. Черкасенка) : автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук : спеціальність 10.01.02 “Українська література” / Олійник Оксана Іванівна. – К., 1994. – 19 с.

21. Пархомик Р. Спроба літературного аналізу драматичної поеми Олександра Олеся «По дорозі в Казку» / Р. Пархомик // Українське літературознавство. – 1994. – Вип. 59. – С. 87–100.

22. Переяслова О.О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики / О.О. Переяслова // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2012. – Вип. 34. – С. 192–196.

23. Повалко П.Ю. Пространство и время как категории художественного текста / П.Ю. Повалко // Вестник РУДН. – 2016. – № 3. – С.107–112. – (Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика).

24. Романова А.К. Філософські, культурологічні та лінгвістичні засади вивчення категорії часу / А.К. Романова // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. – 2007. – Вип. 1. – С. 64–67. – (Серія № 9. Сучасні тенденції розвитку мов).

25. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики : монографія / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2006. – 364 с.

26. Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. – М. : Информация XXI век, 2002. – 256 с. – (Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты»).

27. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка): учебное пособие / З.Я. Тураева. – М: Высшая школа, 1979. – 219 с. – (Библиотека филолога).

28. Handke P. Die linkshändige Frau : Erzählung / Peter Handke // Відомі, маловідомі та невідомі німецькі автори. Книга для читання німецькою мовою / Прищеп В.Є., Прищеп В.П. – Вінниця : Нова Книга, 2007. – С. 325–337.

29. Keller G. Spiegel, das Kätzchen : ein Märchen / Gottfried Keller // Text im Projekt Gutenberg. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3364/1>.

30. Seghers A. *Der Ausflug der toten Mädchen* und andere Erzählungen / Anna Seghers. – Berlin : Aufbau TB, 1995. – 140 S.