

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Кафедра зарубіжної літератури

**Полікритичне прочитання поеми Гаррі Мартінсона «Аніара»:
екокритичний та інтертекстуальний аспекти**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «магістр»

студентки II курсу

спеціальності

«шведська мова і література та переклад»

Єрмашової Анастасії Ігорівни

галузь 03 – Гуманітарні науки

спеціальність – 035.044 Філологія

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Любарець Н.О.

Рецензент:

к. філол. н., проф. Жлуктенко Н.Ю.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОЛІКРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ.....	6
1.1. Поема Гаррі Мартінсона “Аніара” у фокусі літературної критики від публікації до сьогодні.....	6
1.2. Основні поняття екокритики як сучасного літературознавчого підходу	28
1.3. Інтертекстуальність у контексті сучасних літературознавчих студій.....	40
Висновки до розділу 1.....	47
РОЗДІЛ 2. ПОЕМА ГАРРІ МАРТІНСОНА “АНІАРА” КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКОКРИТИКИ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ СТУДІЙ	50
2.1. Екокритичне прочитання поеми Гаррі Мартінсона “Аніара”	50
2.2. Алюзивний аспект поеми Гаррі Мартінсона “Аніара”	71
Висновки до розділу 2.....	88
ВИСНОВКИ	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	94
SAMMANFATTNING	102

ВСТУП

Поема Гаррі Мартінсона “Аніара”, яка побачила світ у 1956 році, значно випередила час, адже у ній автор звертався до проблем загрози екологічної катастрофи, етичних переживань штучного інтелекту, масової еміграції. Частина критиків називали його антиутопічну поему пророчою, інші шукали у ній приховані символи та знаки. Через більш ніж півстоліття твір не лише не втратив, а навіть набув ще більш актуального звучання. Водночас попри злободенність проблематики, популярність фантастично-апокаліптичних настроїв у літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття, попри світове визнання літературного таланту Гаррі Мартінсона та нагородження Нобелівською премією у 1974 році, дослідження поеми майже не виходять за межі Швеції. Певне пожвавлення інтересу, сподіваємося, може спричинити поява однойменного фільму, що вийшов на екрани у 2019 році під режисурою Пелли Когерман і Х’юго Лія.

“Аніара” пережила дві хвилі популярності і зараз перебуває на порозі третьої. Першу – одразу після публікації поеми, оскільки дослідники, як і читачі, були вражені тематичним і поетичним розмаїттям твору. Другу – після відзначення літературної діяльності Гаррі Мартінсона Нобелівською премією у 1974 році. Третя хвиля зацікавленості може бути пов’язана із виходом у 2019 році однойменного шведського фільму під режисурою Пелли Когерман і Х’юго Лія.

Актуальність нашої роботи визначається підвищенням інтересу сучасного літературознавства до екокритичного прочитання художніх творів, а також сталим зацікавленням науковців до пошуку інтертекстуальних алюзій у репрезентативних творах літератури ХХ століття.

Новизна дослідження зумовлена відсутністю у вітчизняному літературознавстві розвідок, присвячених аналізу творчості Гаррі Мартінсона, зокрема вивченню поеми “Аніара”.

Незважаючи на те, що більшість досліджень шведських та англомовних літературознавців є полікритичними, методологію екокритики найчастіше застосовують в аналізі ранніх автобіографічних романів “Кропива цвіте” і “Треба йти”.

Об’єктом дослідження є поема Гаррі Мартінсона “Аніара” (1956 р.).

Предметом дослідження є художні особливості твору, які передають апокаліптичне бачення майбутнього, а також широке коло художніх та культурно-історичних реалій, майстерно вплетених автором у художнє полотно твору.

Метою роботи є прочитання поеми “Аніара” крізь призму екокритики та дослідження інтертекстуальних алюзій у творі.

Для досягнення мети магістерської роботи, необхідним є виконання таких завдань:

- ознайомитися із історією написання поеми “Аніари”;
- простежити історію критичного прочитання поеми дослідниками творчості Мартінсона: від моменту її публікації до сьогодення;
- з’ясувати основні підходи до аналізу космічної поеми “Аніара”;
- комплексно розглянути теоретико-методологічну базу екокритичного та інтертекстуального аналізу;
- проаналізувати художні особливості поеми, у яких автор розкриває дихотомічну пару «людина – природа» та наслідки свавільного ставлення людей до планети Земля;
- з’ясувати особливості художніх методів та прийомів, які допомагають автору змодельовати результати науково-технічного розвитку людства;
- знайти і відкодувати інтертекстуальні алюзії у поемі;
- проінтерпретувати запозичення автором художніх образів із прецедентних текстів.

Методологія роботи базується на залученні праць і підходів полікритичного прочитання поеми. Вона охоплює дослідження та аналіз критичних робіт шведських та американських літературознавців. Тексти

критичних робіт, доступ до яких є обмеженим, були отримані в результаті співпраці з Товариством імені Гаррі Мартінсона у Швеції. У застосуванні екокритичного підходу ми спиралися на роботи Рейчел Карсон, Лоуренса Буеля, Черілл Глотфелті, Катерини Стеценко та Грега Гаррарда. Дослідження інтертекстуальності поеми засновується на роботах Р. Барта, Н. Кузьміної, Ю. Крістієвої, Н. Фатєєвої, І. Арнольд, І. Ільїна та Н. П'єге-Гро.

Робота складається зі вступу, теоретичного розділу, який містить три підрозділи, що висвітлюють критичне прочитання поеми від публікації до сьогодення, а також теоретичні проблеми екокритики та інтертекстуальності, а також аналітичного розділу, що складається з двох підрозділів, які , висновків, а також списку використаної літератури, що нараховує 96 позиції, з них шведською та англійською мовою – 62 .

РОЗДІЛ І. ПОЛКРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

1.1. Поема Гаррі Мартінсона “Аніара” у фокусі літературної критики від публікації до сьогодення

Гаррі Мартінсон розпочав свій літературний шлях як поет і продовжував писати вірші до кінця життя. Однак, це не завадило йому стати одним із найвизначніших шведських прозаїків, чиї художні твори не залежно від форми написання сповнені ліризму та поетичного бачення світу.

Поетичний шлях письменника поділяється на два етапи. Рання поезія охоплює перші сім років творчості – з 1929 по 1936 роки. Першими ліричними творами Мартінсона стали морські балади та пісні протесту, в яких поет у художній формі виражав особистий досвід морських подорожей та сухопутних вештань, а також актуалізував тему голоду. Для ранніх творів поета характерним є пошук індивідуального стилю через наслідування тогочасних творців [18, с. 6]. Вже у збірці “Кочівник” (1931) яскраво простежується новий ліричний метод Гаррі Мартінсона. Як справедливо зазначив А. Мацевич, характерною для нього є невимушена розмовна інтонація, написання від імені колективного “ми”, здатність вміщувати величезний фізичний простір у сконцентрованій поетичній мініатюрі, а також бачити в малому велике, в мікросвіті – прообраз макросвіту, за окремими подіями вбачати загальні зв'язки [18, с. 7]. Така творча манера одразу здобувала прихильників таланту поета.

Між першим та другим періодом активної ліричної творчості автора була перерва, яка зайняла десять років. До кінця Другої світової війни Гаррі Мартінсон не написав жодного поетичного рядка. Ці роки було присвячено прозі. Джерелом натхнення поета у післявоєнний період залишилася природа, а також втручання людини у природні процеси. Змінилося ставлення Гаррі Мартінсона до поетичної форми. До верлібру, який переважав у ранній творчості, додався традиційний білий або римований метричний вірш. Такі

зміни сам поет пояснював набутою мудрістю й тяжінням до узагальненості філософських тверджень [18, с. 10].

У час між двома періодами поетичної творчості автор пробував свої сили у публіцистиці. У 1949 році в газеті “Ми” (шв. “Vi”) було опубліковано статтю Гаррі Мартінсона “Ми маємо нарешті прислухатися” (шв. “Vi måste äntligen lyssna”), в якій письменник звернувся до людства від імені троянської принцеси Кассандри, яка, за давньогрецькою міфологією, отримала пророчий дар від бога Аполлона. У статті принцеса представлена як символ людського сумління, дослухатися до якого, чи ні – вибір кожного. Гаррі Мартінсон завершив статтю словами: “Ви маєте вчасно послухати Кассандру. Ви маєте нарешті почути Кассандру” [82, s. 50]. Через чотири роки після публікації статті, у 1953 році, світ побачила поетична збірка “Цикада”, яка стала продовженням та роз’ясненням пророцтва Кассандри. Вірш “Пісня про Доріс і Міму”, який входив до збірки “Цикада”, згодом став вступною частиною поеми “Аніара”.

Поема “Аніара”, або “Аніара – огляд людини у часі і просторі” (шв. ”Aniara – en revy om människan i tid och rum”), таку назву вона має в оригіналі, була опублікована 1956 року під час Холодної війни. Твір налічує 103 пісні, в яких світ описано з точки зору екологічної, технологічної, історичної та культурно-історичної перспектив [43, s. 4]. Автор поставив питання згубного впливу людини на природу та навколишнє середовище, технологічного прогресу, освоєння людиною космосу, міграції населення, а також загрози ядерної катастрофи.

У 1974 році Нобелівську премію з літератури між собою розділили два шведських письменника – Гаррі Мартінсон та Ейвінд Юнсон. Гаррі Мартінсона премією було вшановано “за творчість, яка охоплює все – від краплі роси до космосу” [80]. Поему “Аніара” досліджували шведські та світові літературознавці, твір переживав часи слави, але на Гаррі Мартінсона було спрямовано й чимало критики. Незважаючи на актуальність проблем, розглянутих у “Аніарі”, твір не набув широкого визнання за кордоном. У 2019

році на шведські екрани вийшов однойменний фільм, який отримав схвальні відгуки глядачів, тим самим привернувши нову хвилю уваги до оригінального тексту.

Дослідження поеми “Аніара” 1956-1960 роки

Одразу після публікації поеми почали зв’ялятися літературно-критичні статті, присвячені твору. Першими критиками, які проаналізували “Аніару”, стали Улуф Лагеркрантц [67], Карл Венберг [91], Оке Янсон [64], Торд Халл [60; 59] та Інгвар Хольм [63].

Усі вони зверталися до “Пісні про Доріс і Міму” (1953), порівнюючи поетичний стиль “Аніари” з попередніми поетичними творами Гаррі Мартінсона. Улуф Лагеркрантц, зазначив, що віршована форма твору є багатшою й більш багатогранною. Завдяки “Аніарі” світ побачив зовсім іншого Гаррі Мартінсона – не простого хлопця-моряка, не номада-волоцюгу, а дорослого зрілого чоловіка, який розуміє та переживає страждання мільйонів, втішаючи своєю чесністю, непідкупністю та майстерністю слова. Літературний критик підкреслював, що текст поеми сприймається однаково гармонійно і якщо розглядати її як майстерно створену змістову єдність, і у вигляді окремих пісень [67]. Натомість, Карл Венберг не підтримував думку колеги про геніальність поезики поеми, зазначаючи, що “не впевнений, що “Аніара” є витвором мистецтва, яким вона, звичайно, стала б, якби Мартінсон присвятив їй ще три роки роботи” [91]. Порівнюючи цей твір із “Піснею про Доріс і Міму”, літературний критик вказав на те, що, незважаючи на появу нових тем і мотивів, поезика не стала багатшою. “Аніара” є епічним твором, а отже метою автора було розказати читачеві історію, приховану за вуаллю ліричних прийомів. Тематика поеми, на думку Карла Венберга, є занадто різноманітною, що призводить до неповного розкриття мотивів та їхнього змішування. Критик порівнював поєднання у поемі тем атомних вибухів, новітніх технологій у вигляді бортового комп’ютера Міми, критики політичного режиму, недовіри владі, з одним будинком, збудованим у трьох

або чотирьох архітектурних стилях, з метою задоволення різноманітних потреб [91]. Оке Янсон також зауважив тематичну багатогранність твору, порівнявши його з “ліричною галактичною туманністю”, яка містить у собі різні за розміром та значущістю зірки [64]. Ідею Улофа Лагеркрантца про те, що після публікації “Аніари” світ відкрив для себе нового Гаррі Мартінсона, продовжив Торд Халл у своїй статті 1957 року. Він стверджував, що такі зміни не відбуваються швидко і довів свою думку, апелюючи до першого періоду творчості автора, в якому Гаррі Мартінсон уже цікавився темою космосу: *Чому твоя мрія досі занурена у космічну холоднечу, чому ти не повернешся до захищеного щитом сонця дому, до багатства життя?* – вірш “Промова до моєї душі” зі збірки “Корабель-привид” 1929 року [60].

У критичних роботах згаданих науковців значну увагу здобув контекстний аналіз, а саме дослідження впливу історичних реалій 1950-х років на творчість автора та зокрема “Аніару”. Улуф Лагеркрантц стверджував, що у пісні про смерть Міми Гаррі Мартінсон алюзивно покликався на ядерне бомбардування Хіросіми та газові камери. Літературний критик підкреслив те, що у тексті простежується характерний для шведської літератури другої половини ХХ століття “мотив провини” – докори сумління через бездіяльність у другій світовій війні. На його думку, персонажів “Аніари” можна порівняти з гієнами, які бачили жахи війни, але вичікували, тихенько зачаївшись, для того, щоб, відчувши запах крові, стрибнути на зустріч власній вигоді. Вдаючи, що навколо все спокійно, вони пристосувалися до ситуації, коли щодня вічна смерть змінювалася щасливим вранішнім сходом сонця, і намагалися довести собі, що життя на Землі-Доріс – доволі мирне та розмірене. Лагеркрантц звернув увагу на те, як майстерно Гаррі Мартінсон довів, що сповнених надією віршованих форм та релігійних обіцянок можна дуже швидко позбутися, усвідомивши, що корабель наближується до свого “крематора” – Сонця [67]. Карл Венберг також чув у словах Мартінсона рішучу незгоду із деструктивною політикою та надшвидким розвитком технологій, які наражають людство на смертельну небезпеку. Свій протест у поемі автор

висловив шляхом поєднання розповіді космічного матроса зі звітами про “тиранію, табори рабів і фабрики трупів” [91].

Образ бортового комп’ютера Міми від самої публікації “Аніари” став одним з найбільш обговорюваних у поемі. Критики другої половини 1950-х років розглядали її як символ науки, пам’яті, культури й сумління. Улуф Лагеркрантц зазначив, що в часи, коли люди були на шляху до вірної смерті, лише Міма мала над ними владу, могла втішити всі душі та підготувати їх до зустрічі з вічністю. Лагеркрантц вбачав ідею Гаррі Мартінсона у зображенні Міми як “втілення краси та могутності природи, священника, який дає надію, вже схилившись над виритою могилою” [67]. Торд Халл також наголошував на тому, що Міма лише зовнішнім виглядом нагадує комп’ютер, але розглядати цей образ необхідно набагато глибше, на символічному рівні [60, s. 47]. Оке Янссон у своїй статті називав Міму “найсучаснішим витвором мистецтва, комунікативною машиною, потужність та великодушність якої перевершує всі існуючі штучні інтелекти, які можна лише уявити” [64]. Міма здатна транслювати зображення, розмовляти, передавати запахи недосліджених досі країн. Бортовий комп’ютер одночасно і повідомляє пасажиром правду, і втішає їх, подаючи на власний розсуд обрані “консерви мрій” – жодну з цих можливостей не було попередньо запрограмовано її творцями [64]. Образ високотехнологічної Міми викликав інтерес літературних критиків того часу через свою унікальність та нереалістичність, а тому розглядався переважно як символ, наділений зовнішніми характеристиками комп’ютера.

Шведський літературознавець, професор Лундського університету Інгвар Хольм у 1960 році опублікував монографію “Гаррі Мартінсон – міфи, картини, мотиви”, у якій зазначив, що окрім майстерного поетичного оформлення поеми, Гаррі Мартінсон “фундаментально пропрацював мовний пласт твору” [63, s. 280]. Нетиповість мови у поемі відзначив і Оке Янссон, назвавши рішення поєднати авторські неологізми з технологічними термінами

“цікавим” [64]. Ми схильні розглядати таку словотворчість автора як прояв жанрової ознаки антиутопічного твору.

Карл Веннберг провів паралель між космічною аварією, яка спіткала Аніару та чумою з “Декамерону” Боккаччо. Він зазначив, що читачі впізнають схожі очікування, страх, надію та відчай, які переживають вісім тисяч пасажирів, вимушених емігрантів, які дрейфують космічною безоднею, відрізані від свого звичного способу життя [91]. Оке Янссон впізнав у піснях Гаррі Мартінсона, написаних п’ятистопним ямбом, стиль шведського поета XIX століття Юхана Ньюбума [64]. У своїй роботі “Зіркова пісня нашого часу” (1958) Торд Халл порівняв “Аніару” з поемою “Про природу речей” Лукреція та “Божественною комедією” Данте Аліг’єрі [59, s. 22].

Перші відгуки про твір були схвальними, найбільшу уваги приділяли новому поетичному стилю Гаррі Мартінсона та ролі комп’ютера Міми у тексті. Критики звертали також увагу на глибоку стурбованість автора політичною ситуацією у світі, що знайшла відображення у лексичному й тематичному пластах поеми.

Дослідження поеми “Аніара” 1961-1970 роки

Одним із найгрунтовніших літературних досліджень поеми “Аніара” у наступному десятилітті стала докторська дисертація літературознавця Юхана Вреде “Пісня про Аніару: дослідження світу думки Гаррі Мартінсона” 1965 року. Сучасні літературознавці досі використовують матеріали цієї дисертації для подальшого вивчення твору [72, s. 4]. До “Аніари” звернувся Вернер Аспенстрем у книзі “Протиріччя” (1968), а шведський автор, літературознавець, професор Стокгольмського університету та член Шведської Академії Шель Еспмарк провів дослідження поетики творів Гаррі Мартінсона й, у 1970 році, опублікував роботу під назвою “Гаррі Мартінсон підкорює свою мову”.

В означений період все більш актуальною стає тема охорони природи й загрози екологічної катастрофи, яка виходить на передній план, витісняючи

повоєнні спогади. Юхан Вреде у своїй дисертації підкреслив, як глибоко Гаррі Мартінсон розумів та оцінював масштаби можливої екологічної катастрофи. Літературознавець наголосив, що в “Аніарі” автор описав передумови концепції сталого розвитку, а також поставив під питання оцінку людством свого ставлення до навколишнього середовища. Юхан Вреде навів слова Гаррі Мартінсона, якими останній пояснює, що вибух, який за сюжетом остаточно знищив Доріс, є символом недбалого ставлення людини до довкілля [96, s. 58]. В інтерв'ю газеті *Göteborgs handel- och sjöfartstidning* 1956 року автор зазначає, що “Аніару” було створено як застереження людству про покарання природи у відповідь на безвідповідальне ставлення до неї [72]. Ці твердження Юхана Вреде будуть активно використовуватися у подальших критичних прочитаннях поеми, особливо у роботах екокритиків.

Образ Міми залишається важливим у дослідженнях цього періоду. Юхан Вреде підтримав думку попередників про те, що Міма є символом природи й мистецтва, але і розглядав її як результат технологічного прогресу, особливо – досягнень у створенні штучного інтелекту. Як доказ не лише символічної природи образу бортового комп'ютера, Вреде навів уривки з поеми, у яких пояснюється принцип роботи Міми: “Суперприемники поток сигналів сквозь линзы усиления шлют в селектор, потом индифферентный третий тацис вебена концентрируется в блоке «фокус» и образы, и запахи, и звуки потоком льются” [18, с. 80]. На думку дослідника, такі компоненти лексики та синтаксису наближують текст художнього твору до наукового стилю. Наведена цитата також є прикладом майстерного поєднання Мартінсоном технічних фактів із символічною та сповненою фантазії розповіддю.

Юхан Вреде у своїй дисертації детальніше проаналізував образ мімороба та Міми. Саме в цій критичній роботі вперше звертається увага на природу стосунків мімороба й жінки-пілота Ісагель. Літературний критик називає пілота “коханою” мімороба, підтвердження цього наведено у дев'ятнадцятій пісні поеми, де оповідач порівняв жінку з трояндою, назвав її красунею, а голову самого мімороба в цей час п'янило від недосяжності його

бажань [96, s. 200]. Тему цих стосунків продовжуватиме Інгвар Хольм у своєму дослідженні 1974 року.

Піднімаючи тему міграції, у своїй роботі Юхан Вреде говорить про можливість людського розуму, а також небезпеку переконань [96, s. 40]. Наслідки пихатості емігрантів у поемі не можуть не нагадувати про трагічну долю героя давньогрецькій міфології Ікара. Час подорожі у космосі насичений любовними стосунками, радістю та надією на порятунок, але поряд із цим спостерігаємо депресію, самогубства, апатію, розчарування у власних сподіваннях [43]. Приклад “Аніари” навів Вернер Аспенстрем у книзі “Протиріччя”, вказуючи на те, що врятуватися від реальності шляхом втечі неможливо. Не допоможе навіть розрада у музиці, мистецтві та віршах [39, s. 69].

Декілька сторінок дисертації Юхан Вреде присвятив обговоренню екзистенціальних поглядів, які справили вплив на шведську літературу 1940-х років і, зокрема, на творчість Гаррі Мартінсона. Він згадав Карла Венберга та Стіга Дагермана як провідних діячів цього “руху” в поезії. Критик дійшов висновку, що творчість сорокових та п’ятдесятих років була просякнута настроями “тривоги”, “безсилля” й “страху” [96, s. 225].

Аналізуючи поетику поеми, Юхан Вреде стверджував, що Гаррі Мартінсон в “Аніарі” використав поетичний план, складений з елементів, до яких зверталися успішні шведські поети 1920-1930 років [96, s. 111]. Критик навів приклади схожості із такими творцями модерної поезії як Юханнес Едфельд, Бертіль Мальмберг і Біргер Шеберг [37]. У дисертації було підкреслено прагнення Мартінсона до висловлювання у стилі модерну.

У главі “Поетична техніка в “Аніарі” Юхан Вреде виокремив чотири типи оповіді. Перша група – оповідь від першої особи, яка притаманна великій кількості пісень. Найчастіше під “я” у поемі ми чуємо голос мімороба, у пісні 40 – голос космічного матроса. Пісні з оповіддю від першої особи Вреде категоризував як техніку *особистої оповіді*. Друга – оповідач ховається за груповим “ми”. До такого типу оповіді Гаррі Мартінсон звертався, говорячи

про все людство. Техніка отримала назву *колективної оповіді*. До третьої групи належать пісні, де оповідь ведеться від третьої особи. Таких пісень у поемі мало, техніка отримала назву *об'єктивна референція*. До останньої групи належать *розірвані зображення* – пісні з різноманітними видами оповіді, які не можна віднести до трьох попередніх типів [цит. за 87, s. 85]. У творі переважають пісні, які належать до першої та другої групи, відповідно до наведеної класифікації.

Монографія Шеля Еспмарка “Гаррі Мартінсон підкорює свою мову” продовжила напрям досліджень поетичного стилю Мартінсона. Аналізуючи художні особливості “Аніари”, дослідник звернувся до дисертації Юхана Вреде та книги “Гаррі Мартінсон: міфи, картини, мотиви” Інгвара Хольма. Визначною рисою поезики твору Еспмарк назвав універсалізм – поєднання величезних відстаней у часі та просторі. Інгвар Хольм іменував цю особливість “колосальною перспективою” [53, s. 138]. Особливістю є і, так звана, полярність – одночасний опис “приземленого”, “підвласного людині” та безкрайнього недосяжного космосу [53, s. 254].

Таким чином, в означене десятиліття найгрунтовнішим дослідженням стала докторська дисертація Юхана Вреде, у якій особливу увагу було приділено екологічній катастрофі, ретельно зображеній Мартінсоном, що стало стимулом для екокритичного прочитання поеми. У цей час була окреслена також тема міграції, виявлено екзистенціальні риси поеми, проаналізовано художній стиль автора.

Дослідження поеми “Аніара” 1971-1980 роки

Присудження Гаррі Мартінсонові Нобелівської премії з літератури 1974 року посилило інтерес критиків до його творчості. Найбільшу увагу літературознавці зосередили на алюзивності твору, а також на розкритті жіночих образів. У цей період “Аніару” досліджували: Інгемар Алгуїн, Гарольд Борланд, Гуннар Тідестрем та Лейф Шеберг.

Шведський літературознавець Гуннар Тідестрем захоплювався тематичною багатогранністю поеми “Аніара” і тим, наскільки цікавою робота була з критичної точки зору. Тідестрем поставив перед собою завдання продовжити екокритичне дослідження Торда Халла і, спрямовану на мовний та ідейно-історичний аспект дисертацію Юхана Вреде, а також роботи інших вчених, зокрема Інгвара Хольма. У 1975 році з’явилася монографія “На борту Аніари: дослідження космічного епосу Гаррі Мартінсона”, яку можна розглядати як універсальний навчальний посібник з поезії Гаррі Мартінсона. У центрі роботи Тідестрема – загальногуманістичний підхід, який рівномірно проливає світло на різні аспекти: літературно-поетичні, природничі, культурно-історичні, соціальні, моральні та релігійні [36, s. 308]. Завдяки широкому тематичній гамі та легкості мови, книга користувалася попитом і серед звичайних читачів, і в наукових колах.

Гуннар Тідестрем здійснив ґрунтовний аналіз інтертекстуальності поеми. У главі, присвяченій алюзіям в “Аніарі”, автор вказав на відлуння широкого спектру текстів від Біблії до сучасності. Данте і Петрарка, Мільтон і Блейк, Ганс Крістіан Андерсен та Б’єрнсон – усі вони фігурують у дослідженні, а також шведські поети від Еріка Стагнеліуса й Тегнера до Біргера Себерга та Гуннара Екелефа. Науковець зізнався, що йому соромно через те, що він не помітив усіх цих посилянь під час першого прочитання твору [41, s. 348].

Гуннар Тідестрем стверджував, що втрата сенсу життя є центральною темою “Аніари” і порівнював її з “Божественною комедією” Данте, особливо з “Пеклом”. Він також покликався на “Втрачений рай” (1667) Джона Мільтона. Відсутність щасливого фіналу в поемі підсилює ефект безвиході та безглуздості існування, адже люди, які перебувають на борту Аніари, ніколи не зможуть повернутися на Землю / в Рай [90, s. 19-23]. Професор Стокгольмського університету Інґемар Алґуїн дав свій коментар стосовно цієї глави. Він погодився із тим, що дослідження алюзивності є цікавим аспектом, коли це стосується загальних моделей, а не відповідності окремих деталей, які

порівняно важко довести. Гуннар Тідестрем підтримав твердженням Халла, Вреде та Алгуїна про важливість впливу Данте і наголосив на тому, що прочитання “Аніари” стає набагато глибшим, коли “Божественна комедія” та “Втрачений рай” є асоціативно присутніми у свідомості читача [36, s. 308]. Сам Тідестрем намагався довести, що імітація стилю у поемі є набагато більш помітною й значущою, ніж вважалося раніше.

За Тідестремом, Гаррі Мартінсон створив «систематичний» стиль, який є рівномірно насиченим стилями різних епох, культур і літературних жанрів, таким чином автор, як Міма у поемі, намагалася зібрати та врятувати увесь культурний спадок людства, який потрапив під загрозу через загибель цивілізації. Сам літературознавець у відповідь на твердження, що він схильний бачити занадто багато стильових алюзій у піснях “Аніари” і перебільшувати прагнення Мартінсона залучити якомога більше культурних шарів і жанрів, стверджував, що в цьому випадку різниця між свідомими алюзіями та несвідомими ремінісценціями не має великого значення. Навіть те, ще Мартінсон став своєрідним вербальним медіумом, через який культурне підсвідоме, властиве окремому періоду, часу та країнам, несвідомо транслювалося у епічний світ твору, є важливою особливістю тієї історичної та культурної епохи, коли з’явилася поема [36, с. 308-309]. Американський письменник Гарольд Борланд, який рецензував цю книгу, зазначив, що дослідження підводить підсумок попередніх критичних робіт, а також доповнює їх новими елементами, зокрема, йому імпонує вивчення алюзій. Сам Борланд знайшов ще одну паралель між “оглядом людини у часі та просторі” поєми й “Чудесної мандрівки Нільса Гольгерсона з дикими гусьми” (1906) Сельми Лагерлеф. Гаррі Мартінсон висловлював захоплення цим твором і публічно, і особисто під час святкування ювілею письменниці у 1958 році. Порівняння польоту хлопчика та диких гусей з технологічною “Аніарою” може здатися невдалим, але необхідно пам’ятати про те, що свій твір Легерлеф написала, коли ера авіаперельотів лише зароджувалася, так само як і космічна екскурсія з поєми Мартінсона була задумана задовго до запуску на орбіту

першого супутника. Обидва художні твори є уроками й поетичними візіями. Ні Гаррі Мартінсон, ні Сельма Лагерлеф не могли уявити естетичного без етичного [41, s. 348].

Багато уваги у праці Тідестрема присвячено жіночим персонажам. Він звертався до їхнього аналізу в “Пісні про Аніару” Юхана Вреде, але акцентував увагу не лише на алегоричності образів, а й на їхній людській цінності. Тідестрем поставив під питання природу стосунків, які Вреде відчитував між Доріс та Ісагеллю [41, s. 348]. Відповідно до ідей, викладених у “На борту Аніари”, зображене в поемі кохання – це почуття, що виникає між міморобом і низкою жіночих персонажів, а також між матросом і Нобією. У поемі представлено широку палітру різних видів кохання, розкрити яку допомагають жіночі образи. Ніжне ставлення мімороба до Доріс можна порівняти з першим коханням, стосунки з Дейзі демонструють сексуальність як спосіб пошуку затишку й втіхи. Любов матроса до Нобії можна описати словами “ніжність”, “подяка” та “захоплення” [90, s. 128]. Робота Тідестрема дала початок подальшому вивченню жіночих персонажів поеми.

Декілька сторінок свого дослідження Тідестрем присвятив перегуку між образом списа, який з’явився в одній з пісень “Аніари”, та ідеями сучасних екзистенціалістів, підтримуючи тим самим думку Юхана Вреде [90, s. 94].

Тідестрем назвав Міму символом того, як “мистецтво слова здатне оживити образи, які навіть складно уявити”. Цей образ літературознавець описав як складний технічний пристрій, здатний приймати й перетворювати рухи космічних хвиль на зображення, звуки та аромати [90, s. 75]. Таким чином, Міму можна інтерпретувати як науковий винахід, створений рукою людини. Персонаж Ізагелі також символізує технічний прогрес [50]. Спостерігаємо перехід від сприйняття комп’ютера виключно як символу до прийняття реальності існування такого пристрою.

Численні дослідження поеми Гаррі Мартінсона призвели до підвищення попиту на його твори. Соня Ерфурт зазначила, що спочатку і сам письменник не планував обмежуватися однією “Аніарою” – протягом декількох років

Мартінсон працював над продовженням космічної історії під назвою “Дорідерна” [48, s. 224]. Вже у 1959 році було створено близько 80 пісень. Головною героїнею мала стати Нобія – мешканка Марсу, про яку в “Аніарі” згадував закоханий в неї матрос. Через власну хворобу й буремні події у світі, якому пророкували початок третьої світової війни, письменник прийняв рішення зупинити роботу над продовженням поеми [58, s. 232]. Лише через два роки після смерті поета вийшла укладена Тордом Халлом збірка “Дорідерна” (1980), до якої входили неопубліковані роботи Мартінсона.

Гарольд Борланд назвав “Аніару” однією з найвизначніших робіт усієї шведської літератури [41, s. 349]. Лейф Шеберг, який брав участь у повторному перекладі поеми англійською мовою, пояснив розрив між цінністю роботи та її визнанням у світі проблемою написання літературних творів мовою “маленької нації”, особливо, коли автор створює нові поетичні елементи та нову мову [84, s. 482]. У своїй статті 1974 року перекладач наголосив на тому, що перший переклад англійською мовою, який з’явився у 1956 році, не відповідав рівню самого твору, що й призвело до несприйняття “Аніари” читачами в Англії та в Сполучених Штатах Америки [84, s. 485]. Англомовні видавці дослухалися цих порад, у 1999 році вийшов повторний переклад поеми за участі Шеберга.

Після відзначення Гаррі Мартінсона Нобелівським комітетом, інтерес до його творчості, зокрема до космічної поеми, стрімко зріс. Було продовжено попередні дослідження літературознавців, а також поставлено під питання якість першого англійського перекладу та його згубний вплив на сприйняття “Аніари” світовою спільнотою. Гуннар Тідестрем розкрив алюзивний пласт твору та звернув увагу на значення жіночих образів.

Дослідження поеми “Аніара” 1981-1990 роки

У 1980-х роках вивчення поеми продовжили нові літературні студії, які ґрунтуються на дисертації Юхана Вреде, монографії Гуннара Тідестрема та Карла Венберга. З’явилося релігійне прочитання поеми Крістіаном Брау.

Протягом цього десятиліття “Аніару” вивчали такі літературознавці, як Соня Ерфурт, Улуф Лагеркрантц, Стефан Санделін, Туре Стенстрем та Лейф Шеберг.

Шведський літературознавець Туре Стенстрем, який спеціалізується на екзистенціальній літературі, у своїй книзі “Екзистенціоналізм у Швеції. Сприйняття та вплив 1900-1950” (1984) поставив питання, чи належить стиль космічної поеми Гаррі Мартінсона до екзистенціального. Стенстрем проаналізував уривок з книги “Нова ілюстрована історія шведської літератури. П’ять десятиліть двадцятого сторіччя” (1965) Еріка Ялмара Ліднера, яка містить огляд поезії ХХ століття. Науковець простежив у поезії перехід від реалістичних та соціалістичних віянь до екзистенціально-символічних. Він взяв за приклад творчість десятків шведських авторів та говорив про те, як війна могла вплинути на такі зміни стилістики. Ерік Ліднер стверджував, що у “Аніарі” Гаррі Мартінсона неймовірним чином поєднано історичну та природничу картину світу з екзистенціальною тривожністю [87, s. 19]. Літературознавець зазначив, що розмірковування щодо сенсу буття, відчуження від політичної та соціальної реальності, усвідомлення смертності тощо, можуть з’являтися і у творах авторів, які не поділяють філософські погляди К’єркегора та Сартра [87, s. 19]. Стенстрем не відкидав ідей Ліднера у своїй роботі, але зробив висновок про те, що літературу про тривогу та безнадію не обов’язково зараховувати до екзистенціальної, навіть якщо мова там іде про екзистенцію.

У 1989 році вийшла збірка текстів укладена Стефаном Санделіном “Про Аніару” (1989). Вона містить добірку публікацій Гаррі Мартінсона, а також авторські коментарі до творів. Пригадуючи, як несхвально критикував його поетику Карл Венберг, письменник зазначив, що літературознавець підняв тему, яку проігнорувала більшість інших науковців, – тему провини людини перед природою. Однак, Мартінсон запропонував розглядати героїв поеми не лише як носіїв цієї провини, а, передусім, – як живих людей із почуттями та емоціями [82, s. 104]. Гаррі Мартінсон також писав про важливість дисертації

Юхана Вреде та про те, що він сам отримав ґрунтовну оцінку своєї поетики й аналіз персонажів [87, s. 105]. Не забув письменник і нагадати читачам про первинність і важливість природи у нашому житті: “А що стосується життя людини, я вважаю, що не існує інших смислів, аніж ті, що ми добуваємо з шахт, джерел та складів, які надає нам всесвіт” [87, с. 56]. Збірка Санделіна є надзвичайно цінною для усіх, хто вивчає та аналізує творчість поета, адже вона надає можливість почути думку автора стосовно критики його творів.

Дослідниця Соня Ерфурт звернула увагу на роль жінок у житті Мартінсона та їхній вплив на створення ним жіночих образів у своїх текстах. Зазначається, що письменник цінував розумних жінок, з якими “було про що говорити”. Шведська письменниця Карін Бое, яка була у дружніх стосунках із Мартінсоном, ймовірно, постає в “Аніарі” в образі Ісагелі. Гаррі Мартінсон зізнався, що думав про “Каллокаїн” та про саму Карін, про її життя та смерть, та про ту платонічну любов, яка їх поєднувала. Так само чиста інтелектуальна любов присутня між Ісагеллю та міморобом у поемі [48, s. 231]. Письменник назвав ще одну постать, яка стояла за створенням цього жіночого образу. Перебуваючи з візитом у Москві у 1934 році, Мартінсон відвідав летовище, де він зустрів пілотесу. Приваблива жінка із зовнішністю, притаманною аристократам, вдягнена у звичайну куртку та спідницю замість уніформи, справила сильне враження на автора. Відвідуючи Фінляндію у 1940 році, до рук Мартінсона потрапила газета, в якій йшлося про пілотесу, яку було збито над Карельським перешийком. Письменник був впевнений, що жертвою стала саме його знайома. Працюючи над “Аніарою”, автор згадав про цю жінку та вирішив, що його Ісагель також літатиме.

Соня Ерфурт зазначила, що ані Юхан Вреде, який у “Пісні про Аніару” провів ґрунтовний аналіз жіночих образів, зокрема Ісагелі та її прообразу – Карін Бое, ані Гуннар Тідестрем, який продовжив це вивчення, не звернули увагу на вірш “До Ісагелі”, який було опубліковано у збірці ”Vagnen” (1960) [48, s. 232]. У вірші тема сповненого страждань кохання мімороба до Ісагелі розкривається більш широко, аніж у поемі.

Шведський священник, теолог і автор Крістіан Брау запропонував християнське прочитання “Аніари”. У його потрактуванні поняття провини трансформувалося у поняття гріха. Грішні пасажери намагалися сховатися від Всевишнього у відкритому космосі, але їхні гріхи вирушили у подорож разом із ними. Аніара символізує втрату надії [42, s. 174]. Світ, у якому живуть герої, позбавлений справжньої віри. Навіть присутність священників, хрестів, дзвонів не змінює цього. За ширмою християнських атрибутів немає нічого. Бог для них схожий на предмет, до якого вони звертаються за звичкою [42, s. 176]. Теолог впевнений, що в кінці шляху всі пасажери бажали б повернути час назад, відкрити своє серце Богу та прожити краще життя.

Літературні дослідження 1981-1990 років були спрямовані на визначення філософської ідеології, на якій ґрунтується твір, було розкрито процес створення Мартінсоном образу пілотеси Ісагель, а також опубліковано християнське прочитання поеми.

Дослідження поеми “Аніара” 1991-2000 роки

Протягом 1990-х років інтерес до “Аніари” залишався високим. Докторську дисертацію про перетворення поеми на оперу написав Юхан Стенстрем, Стефан Седерблум присвятив творчості Гаррі Мартінсона книгу, продовжив вивчення твору Юхан Вреде, у своїх роботах “Аніару” згадали Інґемар Алґуїн, Елізабет Єнсен, Улуф Лагеркрантц, Ерланд Лагеррот та Петер Нільсон.

У дисертації “Аніара. Від епосу до опери” Юхан Стенстрем зацентрував увагу на важливості прочитання поеми у екокритичній перспективі, адже саме на цьому наголошував автор. Літературознавець вважає, що на тлі жахів Другої світової війни та постійного занепокоєння 1950-х років, у творі, спланованому як застетеження від зображеної картини майбутнього, читачі бачили віддзеркалення тогочасної реальності – спустошеності та безнадії. Проблемі насування екологічної катастрофи у 1956 році практично не приділяли уваги. Говорили про це виключно поодинокі далекогляди, одним із

яких був саме Гаррі Мартінсон: “Вибух, який знищив Дорісбург символізує не лише атомну бомбу, але і тенденцію людей до знищення планети усіма можливими способами, шляхом забруднення довкілля, використання хімікатів, вирубування лісів, знищення видів тварин і рослин – всього, що порушує природний баланс” [96, s. 58]. Ось так розтлумачив значення символів у поемі сам письменник у 1957 році за п’ять років до видання Рейчел Карсон книги “Мовчазна весна” (1962) – тексту, який заклав основу екологічної свідомості у широкому розумінні. Критика цивілізації, типова для творів Гаррі Мартінсона у 1930-х роках, виросла в “Аніарі” до пророчих вимірів. Таким чином, поема одночасно відображала настрої тогочасної реальності та вказувала на точне бачення автором майбутнього. Саме ця особливість сприяла тому, що поема зберігла свою актуальність, незважаючи на стрімкий технічний прогрес другої половини ХХ століття.

Духовне спустошення людства, зображене в “Аніарі” також не втратило злободенності у період безперервного обміну позбавленої сенсу інформації. Сьогодні нам постійно нагадують про виснаження ресурсів планети та про вплив нашої життєдіяльності на стан екосистеми [85, s. 7-8]. Можемо стверджувати, що порівняно з враженнями перших читачів поеми у 1956 році суголосність твору проблемам сучасності суттєво зростає з кожним роком.

Юхан Стенстрем звернувся до класифікації типів оповіді у поемі, укладеної Юханом Вреде. Аналізуючи пісні, які належать до групи *особистої оповіді*, Стенстрем дійшов висновку про важливість образу космічного матроса, адже лише він та мімороб напряду висловлювали свої думки у творі [85, s. 86]. Відтак відсутність постаті матроса в оперній постановці неабияк зацікавила літературознавця. Зрештою він знайшов і описав компенсації, до яких вдалися постановники задля збереження ефекту містичності “я” на сцені.

Дослідженню “Аніарі” присвятив одну главу книги “Гаррі Мартінсон” (1994) Стефан Седерблум. Літературознавець розповів про походження самого слова “аніара”. Вперше Мартінсон вжив його в інтерв’ю у 1938 році. Тоді він зізнався, що іноді, у нічному сні, ми відчуваємо щось, що не можемо

висловити звичними для нас формами, тоді здається, що ми взагалі нічого не здатні описати. Гаррі Мартінсон вірив, що за допомогою фізичних формул можна передати ті сенси, для яких не існує прикметників, іменників та дієслів. Так з'явилося слово “аніара” для жартівливого позначення того простору, в якому рухаються атоми [89, s. 294]. Безперечно, поема подарувала новій лексичній формі життя. Окрім контексту вивчення поеми Мартінсона, це слово зустрічається в романі 1973 року “Райська площа” (шв. “Paradistorg”) шведської письменниці Улли Ісакссон. У творі вона вживає сполучення “аніарівські діти” у значенні “недолюблені”, “зіпсовані” діти [65, s. 256].

Юхан Вреде продовжив вивчення поеми після захисту докторської дисертації “Пісня про Аніару: дослідження світу думки Гаррі Мартінсона” (1965). У 1997 році він написав статтю “Про метаморфози й метафізику в “Аніарі”, в якій проаналізував образ мімороба та його значення у творі. Літературознавець провів паралель між оповідачем поеми та Гаррі Мартінсоном [95, s. 200]. Так само як письменник прагнув бути почутим та попередити екологічну катастрофу, мімороб намагався “оживити” Міму та дати надію пасажирам на борту корабля.

Стефан Седерблум зробив висновок про те, що в “Аніарі” присутні декілька варіантів зображення смерті. У пісні номер 13 Гаррі Мартінсон назвав космічний корабель “бульбашкою у склі” [18, с. 86], пояснюючи, що у склі можуть залишатися маленькі бульбашки, які, відповідно до того як скло поступово стирається й тоншає, просуваються вперед, доки матеріал повністю не зіпсується. Порівняння Аніари з саркофагом у 24, 25 та 99 піснях також символізує смерть [89, s. 298]. Про самогубство задумувалася пілотеса корабля у шостій пісні поеми, але зупинила ці думки через розуміння своєї відповідальності перед “наївними емігрантами” [89, s. 307]. Теми смерті та безвиході у поемі розгортаються паралельно.

Кінець ХХ відзначився для поеми підвищеною увагою до екологічної теми, була визнана далекоглядність Гаррі Мартінсона, актуальність твору зросла. Стефан Седерблум розкрив значення авторського неологізму “аніара”,

який перетворився з власної назви на загальну в романі Улли Ісакссон, здобувши при цьому похідну форму – прикметника. Юхан Вреде дослідив присутність автора у тексті в образі мімороба.

Дослідження поеми “Аніара” у XXI столітті

Поема “Аніара” зберігає свою популярність та актуальність у XXI столітті. На честь 50-річчя з дня публікації твору у Стокгольмі було проведено конференцію “50 років потому: Аніара 1956-2006”, під час якої літературознавці доповіли про те, як змінювалася критика твору та яким є прочитання “Аніари” у XXI столітті. Професор Стокгольмського університету Шель Еспмарк у 2005 році опублікував книгу “Гаррі Мартінсон – майстер”, у якій вказав на зв’язок “Аніари” із попередніми роботами письменника, а також розкрив важливість контрастів у поемі. Джері Меетте, професор Лундського університету, який вивчав сприйняття наукової фантастики у шведських літературних колах, описав ставлення критиків до “Аніари” з позицій аналізу цього жанру.

Описуючи особливості творчості Гаррі Мартінсона, Шель Еспмарк описав двоїстість творчості письменника: з одного боку – мініатюри на тему природи, з іншого – безкінечної рокової подорожі космічного корабля [52, s. 116]. Літературознавець виокремив два емоційні рівні поеми. На першому рівні “Аніара” – динамічний епос про космічний корабель, який сходить з курсу і без надії на порятунок дрейфує космічними просторами. Це епос, у якому ми бачимо ієрархічне суспільство, яке переживає відчай, знаходить розраду у плотській насолоді, а порятунок шукає в релігії. Розглядаючи поему на другому – емоційному рівні, бачимо глибоко-депресивне зображення людства, притаманне пізній творчості Мартінсона. Загрози атомної ери у творі автор транслював за допомогою Міми, яка передавала на корабель сигнали зі знищеної людиною Землі [52, s. 136]. Жорстка критика зловживання людиною природними ресурсами простежується на обох рівнях.

Шель Еспмарк у книзі “Гаррі Мартінсон – майстер” (2005) і Гуннар Ханссон у “Альтанці щастя” (2008) відзначили схожість мотивів роману “Дорога до Клокріке” (1949) Гаррі Мартінсона та його “Аніари”. Червоною ниткою крізь твори походить тема пошуків та втрати людиною свого раю. Помираючи, головний герой роману Болле говорив, що життя повинно мати сенс, навіть якщо людина його не відчуває. Персонаж прагнув донести до людей ідею про те, що ми можемо ніколи не дізнатися, що має справжнє значення, але маємо збагнути, що тим раєм, якого ми всі прагнемо, є Земля [62, s. 91]. На відміну від подорожей у стилі номадизму, які відкривають нові, більш вільні життєві форми, поема описує занепад людства. Очевидно, що подорож, розширена до масштабів космосу, є прикладом антиутопії, а не утопії [52, s. 43]. Немає “запасної” планети, куди можна буде втекти, якщо ми знищимо свою.

Важливу роль у книзі Еспмарк приділяє аналізу жіночих образів у поемі. Жінки в “Аніарі” є втіленням м’яких рис характеру, яких так не вистачає у грубому маскулінному світі [52, s. 173]. На жаль, голоси жінок у творі виявилися заслабкими, їхніх сил не вистачило для того, щоб приборкати чоловічу жорстокість.

На згаданій вище конференції на честь п’ятдесятиріччя поеми свої доповіді прочитали літературознавці (у поданому порядку): Шель Еспмарк, Юхан Вреде, Сара Даніус, Юхан Лундберг, Юхан Стенстрем та Марі Луїз Рамнефальк.

Шель Еспмарк і Сара Даніус у дискусії зійшлися на думці про те, що відмова Гаррі Мартінсона від традиційної поетичної форми була зумовлена домінуванням у 1940-х роках модерністичної тенденції до зміни чітко встановлених форм. Літературознавиця не визначає твір як постмодерністський, але звертає увагу на те, що він випереджає стандарти модернізму та кидає виклик розмежуванню високої та низької літературної форми шляхом “вдягання наукової фантастики у фрак висококультурного епосу” [46, s. 36]. Сара Даніус зазначила, що вникло багато складнощів, коли

“Аніару” вперше почали розглядати як наукову фантастику, тому що цей жанр належить до низьких. У 2000-х роках поему читали по радіо, було поставлено оперу, яка, до того ж, транслювалася по телебаченню, твір уже входив до шкільної програми, він постійно з’являвся у критичних роботах, книгах, докторських дисертаціях. Зазначається, що літературознавці свідомо заплющували очі на приналежність “Аніари” до наукової фантастики, адже саме протягом 1950-1960 років жанр почали розглядати як популярну літературу [77, s. 140]. На конференції піднімається питання, чи доцільно оперувати поняттями “висока” та “низька” література, визначаючи її соціальну позицію, стосовно поеми [78, s. 456].

Під час свого виступу Юхан Вреде вказав на те, наскільки точно твір віддзеркалює внутрішню боротьбу Мартінсона з особистими метафізичними проблемами. Літературознавець також відзначив, що поема є відлунням усіх попередніх робіт автора [78, s. 453]. Тему біографічного прочитання поеми було продовжено у виступі Марі Рамнефальк. Письменниця тлумачить “Аніару” як внутрішню подорож автора. У перших піснях твору зображено народження, символом якого є світло, а образ матері уособлює Доріс. Корабель, який віддаляється від Землі, прирівнюється до полишення батьківського дому. [78, s. 454]. Прочитання поеми Марі Рамнефальк назвали цікавим, але для його остаточного визнання необхідно проведення більш ґрунтовних досліджень.

Юхан Стенстрем, проаналізувавши кількість результатів за запитом “Аніара” в пошуковій мережі Google, виголосив ідею про те, що “Аніара” (і епос, і опера) є невід’ємною частиною шведської колективної та культурної пам’яті, а також має вплив на формування шведського самоусвідомлення. Твір також чудово характеризує роль Швеції на європейській повоєнній арені – уособлення світового сумління, застерігаючий голос, який говорить лише правду [78, s. 455].

Юхан Вреде поглибив своє вивчення жіночих персонажів та висунув думку про заплановану Гаррі Мартінсоном єдність двох божеств –

трансцедентного й іманентного. Таким чином, Доріс та Ісагель можна розглядати як символ сили інь та ян [95, s. 289]. Сара Даниус, під час літературної дискусії щодо ролі Міми у творі, звернула увагу, що розумна машина є більш людяною, співчуваючою та мудрою за будь-кого з людей, зображених в “Аніарі” [78, s. 455]. Юхан Лундберг модифікував опис Юханом Вреде Міми як “узагальнюючого зображення культури людства” і акцентував увагу на тому, що комп’ютер скоріш не відтворює свої земні спогади, а “виступає символом ненаслідуваної естетики” [78, s. 454]. Прикладом цього слугує те, що картини, які Міма транслює пасажиром, їм невідомі.

У підсумку конференції літературознавці дійшли висновку про те, що, незважаючи на велику кількість критичних робіт, недостатньо дослідженим залишається місце поеми у світі тогочасної англосаксонської наукової фантастики [78, s. 457]. Розгляд поеми виключно як твору високого жанру не дає можливості адекватно оцінити його роль у світовій літературі.

Наразі “Аніара” переживає нову хвилю слави, пов’язану з виходом однойменного фільму шведських режисерів Пелли Когерман та Х’юго Лія. Успішна прем’єра кінострічки у Швеції відбулася 1 лютого 2019 року. Це дозволяє спрогнозувати появу нових робіт дослідників у галузі компаративістики та інтермедіальних студій.

Отже, літературознавців XXI століття найбільше цікавить тема двоїстості творчості письменника. Шель Еспмарк і Гуннар Ханссон дійшли думки про те, що мотиви поеми є відлунням попередньої творчості Гаррі Мартінсона. Основними темами конференції з приводу 50-річного ювілею з дня виходу поеми стали: проблема відсутності спроб аналізу поеми у річищі наукової фантастики, біографічне прочитання твору, значення “Аніари” для шведської культури, новий погляд на образи Доріс та Ісагель, Міми. Було зроблено висновок про необхідність подальшого дослідження твору, а особливо його прочитання в науково-фантастичному контексті.

1.2. Основні поняття екокритики як сучасного літературознавчого підходу

Як стверджує Ч. Глотфелті, екокритика – це “вивчення зв’язків між літературою та її фізичним довкіллям”, літературознавчий підхід, який зосереджений довкола Землі [5, с. 15]. Результатом тривалого процесу індустріалізації та раціональної філософії стало сприйняття людиною природи як чогось, що просто існує поряд та має забезпечувати потреби. Окреслюючи взаємозв’язки між людиною та природою, екокритика вводить природоцентричний підхід до літературознавства.

Історію появи “екокритики” знаходимо у праці К. Статкевич, яка стверджує, що термін виник у США, замінивши поняття “environmental criticism” [24, с. 100]. Погляди критиків стосовно термінології розходилися. Обираючи між словами “екологія” та “довкілля”, перевагу було надано першому, адже воно є більш загальним – екокритика вивчає зв’язки між людською культурою та світом природи. “Довкілля” асоціюється з антропоцентричним підходом та передбачає перебування людини у центрі всього, оточеної другорядними речами – довкіллям. До того ж, префікс “еко” є зручним елементом словотвору – “екокритичний”, “екокритик” [5, с. 17]. У літературознавчому дискурсі поняття “екокритика” вперше з’явилося у 1978 році в есе Вільяма Рукерта “Література і екологія: експеримент з екокритикою”, автор розглядав вірші як “зелені рослини”, які протистоять ентропії та акумулюють енергію, що передається по ланцюжку: автор – поетичний твір – читач [25, с. 47].

“Екотекстами” спочатку називали тексти, у яких домінувала тема наявної або майбутньої екологічної катастрофи. Автори цього типу екотекстів тяжіють до жанру утопії та антиутопії, звертаються до природничих наук та теологічних текстів. Яскравим представником такої літератури є книга Рейчел Карсон *Мовчазна весна* (1962 р.), якій далі буде приділено більше уваги.

З часом з'явився інший тип екотекстів, характерною ознакою яких стала присутність антиглобалістичних настроїв. Людина і навколишнє середовище постають у конкретному часі й просторі. Як стверджує українська літературознавиця Н. Жлуктенко, основою таких тестів часто є подорож, протягом якої герой вчиться по-новому сприймати контакт людини з природою [9, с. 56-57].

Професор Гарвардського університету Лоуренс Буелл вивів чотири ознаки, притаманні екотексту:

1. навколишнє середовище існує не в якості обрамлення людської діяльності, а самостійно, доводячи, що людина є лише частиною природи;
2. не лише інтереси людини є важливими;
3. людина підкоряється природі та природнім процесам;
4. докільля сприймається як процес, а не як задана константа [57, s. 12].

Історія екоритики бере свій початок у 1960-х роках, але окремі письменники та літературознавці зверталися до традиційних для цього підходу тем та методик аналізу набагато раніше.

Історія екокритики як науки і методології

Екокритика бере початок від екології, яка, у свою чергу, у 1866 році була презентована німецьким природодослідником Ернстом Геккелем як “наука про взаємодію живих організмів з середовищем їхнього існування” [57, с. 6]. Теорія еволюції Чарльза Дарвіна знаходиться в основі екологічної традиції. Спочатку екологію розглядали як частину біології, але згодом вона поширилася на інші науки. На початку ХХ століття було введено поняття “екологія людини” – взаємодія людини з навколишнім середовищем. В розумінні Геккеля екологія була не лише наукою, вона пронизувала його політичні, етичні та філософські погляди. Шведський історик природничих наук Сверкер Серлін окреслив три основні ідеї екології Геккеля, які Генрік Єрлін перерахував у статті “Від екології до екокритики” (2009):

- 1) будучи холістом, Геккель вважав природу збалансованою цілісністю, не поділяючи її на духовну та матеріальну частини;
- 2) німецький природодослідник відкидав ідеї антропоцентризму, стверджуючи, що люди і тварини мають однакові моральні права на природу;
- 3) Геккель стверджував, що природа не обмежується запасами ресурсів, необхідних для життєдіяльності людини, вона сама є джерелом істини та прозріння, до якого люди повинні звертатися у пошуках кращого життя [57, s. 6].

Під час природньо-етичних дискусій, що розгорталися у ХХ столітті, було виокремлено три основні етичні позиції: антропоцентризм, біоцентризм та екоцентризм. Норвезький філософ Пер Аріансен зазначає, що характерними для антропоцентризму є перспектива переможця природи, відновлення довкілля, управління ресурсами. Усе це свідчить про інструментальну роль природи у діяльності людини. Аріансен наголошує на тому, що за такої позиції, “лише люди мають етичні обов’язки і лише люди мають етичні права” [57, s. 7]. Біоцентризм базується на засадах сентентизму – натуралістичної етичної філософії, за якою моральні права мають всі істоти, які здатні переживати емоції. Екоцентризм розглядає природу як єдність, найбільшою цінністю якої є збереження природнього балансу, а поняття “живого” розповсюджується навіть на такі елементи екосистеми як поля, ліси, скелі, долини тощо [57, s. 8]. Біоцентричний та екоцентричний погляди стали основою нової науки – екокритики.

Монографія “Мовчазна весна” (1962 р.) американської біологині Рейчел Карсон започаткувала сучасний інвайронменталізм [56, р. 1]. Рейчел Карсон протягом довгого часу писала і виступала з промовами, попереджаючи про згубний вплив новітніх технологій, які, за словами науковиці, “рухалися за значно швидшою траєкторією, аніж людське почуття моральної відповідальності” [44, р. 14]. Письменниця стверджувала, що їй не знайти спокою, доки вона не зможе висловитися. Так з’явилася “Мовчазна весна”, зміст та ідеї якої назавжди змінили бачення людиною своєї відповідальності

перед природою. Рейчел Карсон описала згубний вплив та довготривалі наслідки використання пестицидів та інших токсичних хімікатів, зокрема дусту, а також підняла питання про те, чи має уряд моральне право залишати своїх громадян один на один із речовинами, яких вони не можуть ані уникнути фізично, ані публічно оскаржити. У своїй книзі, а також у свідченнях перед комітетом Конгресу, біологиня наголосила на тому, що одним з базових прав людини є “право бути захищеним у власній домівці від впливу токсичних речовин, розповсюджуваних іншими особами” [44, р. 15]. На думку Карсон, коренем проблеми була повоєнна культура, що характеризується швидким науковим прогресом і демонструє своє домінування над природою. Вона заперечила владу людини над довкіллям, вказавши на вразливість людського тіла до токсичних елементів у навколишньому середовищі [44, р. 16].

До “Мовчазної весни” Рейчел Карсон звертається Грег Гаррард, розпочинаючи своє дослідження у “Екокритицизмі” (2004 р.). Він переказує вступну главу книги, в якій американська вчена описала контраст між гармонійним співіснуванням людей і природи, та розрухою, спричиненою екологічною катастрофою. Грег Гаррард зауважує, що основоположний текст інвайронменталізму не лише починається з притчі, а й має ознаки пасторальності й апокаліптичності, які постають у біблійських книгах “Буття” та “Одкровення”. Рейчел Карсон спочатку припускала, що екологічна катастрофа могла бути спричинена надприродними силами, але згодом зробила висновок про те, що люди зробили це все самі [56, р. 1-2].

Наслідком викриття згубного впливу пестицидів стала міждисциплінарна співпраця вчених. Екологія стала центральною концепцією нової свідомості. З’явилися такі напрями досліджень та наукових знань як екосоціалізм, екософія та екофемінізм [57, s. 9]. Однак, незважаючи на популярність нової концепції серед багатьох гуманітарних наук, літературознавство залишалося байдужим до неї до другої половини 1980-х років. Професорка гуманітарних наук Черілл Глотфелті у своїй праці “Екокритицизм” (1996 р.) зауважує, що до кінця ХХ століття майже не

існувало доказів зацікавленості літературознавців темою екологічного занепаду. Існують лише поодинокі роботи окремих дослідників 1970-х років, спрямовані на екологічну критику, але відсутність товариств, літературних груп та конференцій призвела до того, що екокритика залишалася непоміченою [5, с. 11-12].

В середині 1980-х років літературознавці почали співпрацювати в означеній царині, а екокритика – розвиватися. У 1985 році Фредерів О. Вааг опублікував працю “Викладання літератури про довкілля: Матеріали, методи, ресурси”, у 1989 році Аліша Нітецькі заснувала “Американський бюлетень з письма про природу”, в якому публікували інформацію стосовно письма про довкілля. Темі екології вчені присвячували статті, університети запроваджували програми вивчення культури й природи, а у 1990 році в Університеті Невади було відкрито першу академічну вакансію з проблем літератури та довкілля. У 1991 році відбулася особлива сесія Асоціації сучасних мов (MLA), організована Гарольдом Фроммом. Сесія мала назву “Екокритика: Озеленення літературознавства”. Наступного року було проведено симпозіум Асоціації американської лютератури під назвою “Американське письмо про природу: Нові контексти, нові підходи”. Пізніше, у 1992 році, було створено Асоціацію з вивчення літератури та довкілля, її президентом обрали Скотта Словіка. Метою асоціації був обмін інформацією щодо наявної літератури про людину і довкілля, а також стимулювання написання нових художніх та критичних робіт про природу. У 1993 році Патрік Мерфі заснував журнал “Міждисциплінарні дослідження з літератури та довкілля”, в якому літературознавці та діячі культури могли поспілкуватися та поділитися своїми роздумами стосовно розвитку екокритики [5, с. 13-14].

Отже, екокритика є відносно молодим підходом, який базується на природоцентричному та екоцентричному поглядах на світ. Роботою, яка ознаменувала початок екокритики стала монографія Рейчел Карсон “Мовчазна весна”. Екокритика вивчає взаємозв’язок людини з природою та доходить

висновку про те, що основною загрозою довкілля та людського життя є необачна діяльність самих людей.

Течії екокритики

Професор Гарвардського університету Лоуренс Буелл виокремив поняття «першої» та «другої хвилі» екокритики. Літературознавець розмежовує періоди за публікацією антології “Антологія екокритики: Віхи літературної екології” (1996 р.) Черілл Глотфелті та Гарольда Фромма [57, s. 10]. Сам вчений згодом виправив себе, зауваживши, що процес еволюції екоритики краще описує слово “палімпсест”, аніж “хвиля”.

Екокритики “першої хвилі” віддавали перевагу есеям про природу, яскравим представником жанру є американський письменник Генрі Девід Торо. Цей період також відзначався тісним зв’язком літературознавства із природничими науками. Гуманітарна перспектива залишалася центральною у ході аналізу літературних текстів, але важливе місце посідало і прочитання з позицій природознавства. Такі погляди зазнавали критики через очевидну неспорідненість наукових підходів.

В період “другої хвилі” екокритики із скептицизмом ставилися до розмежування культури та природничих наук. Вони наполягали на тому, що природа і література перебувають у постійній взаємодії, а природознавство було важливим для екокритики лише як одне із її розгалужень. Відтак, літературознавцям не обов’язково мати природничу освіту для екокритичного прочитання творів. Відмінність між двома “хвилями” екоритики проявляється у розумінні “природнього” середовища. Ідеологія “другої хвилі” схиляється до того, що необхідно розвивати інтерес до людських ландшафтів – міст, новітніх технологій, не ігноруючи їх на користь природніх краєвидів. Буелл наполягає на тому, що потрібно розвивати урбаністичну естетику [57, s. 13-15].

Найбільшою відмінністю між двома “хвилями” екокритики за Лоуренсом Буеллем є сприйняття взаємодії людини з природою. Представники “першої хвилі” наполягали на згубному впливі людини на

оточуюче середовище, а тому своєю метою вони мали зменшення цього ефекту та відновлення природнього балансу. Літературознавці “другої хвилі” розглядали симбіоз природнього з неприроднім як новий вид навколишнього середовища.

Екоритика не обмежується темою екологічної катастрофи, вона охоплює всі стосунки “людського” з “нелюдським”, залучаючи у коло свого наукового інтересу взаємодію людини з тваринами або механізмами. До екологічної критики звертаються також екофеміністи – спрямовуючи увагу на прояви соціальної несправедливості. Типовим для цього підходу є порівняння антропоцентризму із андроцентризмом. Екофеміністи розрізняють жіночі риси, такі як “природа” й “іраціональність”, та протиставляють їх чоловічим – “культурі”, “раціональності”. Значний внесок у екокритичні та екофеміністичні дебати внесла австралійська екофемістка Вал Плавуд, а також американська екофеміністка-філософиня Керолін Мерчент [57, s. 17].

Лоуренс Буелл ввів поняття “першої” та “другої хвилі” екокритики. Друга хвиля є результатом еволюції першої, розмежуванням між ними слугує публікація антології Черіллі Глотфелті й Гарольда Фромма. Змінилося ставлення екокритиків до опозиції людина – природа, штучне середовище стало розглядатися як частина природнього, адже воно є результатом творіння людини – природної істоти. Екокритика привернула увагу феміністичних студій, що призвело до створення нової течії – екофемінізму.

Віртуальні світи

Катерина Стеценко в монографії “Екологічна свідомість сучасної американської літератури” (2001 р.) звертає увагу на створення людиною віртуальних світів. Досліджуючи американську літературу, вчена доходить висновку про злободенність проблеми зіткнення природного та штучного. Місцем проживання людини тепер є не “природа”, а “навколишнє середовище”, насичене елементами синтетичності.

Весь простір заповнили ненатуральні матеріали, механізми, предмети, спілкуванням з природою стали нехтувати. Намагаючись збудувати для себе місця безтурботної розради, людина навчилася створювати “гіперреальність”, в якій співіснують реальність і фантазія, утопія та міф, минуле й теперішнє. Діснейленди, парки та цілі міста розваг, мініатюрні моделі міст зі всього Світу, музеї воскових фігур, ландшафтні парки – все це впливає на свідомість, проектуючи сприйняття штучного як єдиноможливого варіанту існування.

Італійський письменник, філософ та літературний критик Умберто Еко у збірнику есеїв “Подорожі в гіперреальності” (англ. “Travels in Hyperreality” 1986 р.), звернувшись до імітації дійсності, висміяв суспільство споживання та його ідеологію. Умберто Еко вважав, що штучне створення безконфліктної моделі дійсності надає людині впевненості у своїх силах [25, с. 40], а також застерігав, що таким деперсоналізованим суспільством із запрограмованими образами та ідеями дуже легко керувати.

Французький культуролог і філософ Жан Бодрійяр в книзі “Америка” (1996 р.) називає Новий Світ гіперреальністю – насиченою штучним лоском підробкою. Людська краса не є даром природи, а результатом вправної роботи пластичних хірургів, навіть “власна думка” людей заздальгідь формується за допомогою зовнішнього втручання.

Методи комп’ютерної графіки та Інтернет відкрили людству можливість проживати життя, ніби у паралельному всесвіті. Перенасичення рівня штучності оточуючого середовища сягнуло такого високого показника, що постала загроза втрати людської особистості як природнього та соціально-культурного феномену. Це призвело до протидії – прагнення природності у всіх її проявах [25, с. 41].

Літературні віртуальні світи близькі до утопій, адже вони орієнтовані на зразки минулого, можуть включати елементи фантастики, суспільство виступає інструментом формування думки індивідів, випадковість та можливість самовдосконалення відсутні. Найчастіше таку модель світу розглядають як найбільш імовірне логічне продовження процесу витіснення

усього природнього. Віртуальні світи можуть зображуватися і у вигляді антиутопій. Вони штучно створені людиною на місці колишньої цивілізації, знищеної в результаті екологічної катастрофи, ядерної війни тощо [25, с. 178]. Яскравим є протиставлення потворності штучної реальності та божественності природного середовища.

Катерина Стеценко аналізує роман “Мартін Дресслер” (1996 р.) Стівена Міллхаузера і показує приклад зображення механістичної та органічної концепції світобудови. Мрії та думки головного героя, крізь які він сприймає реальність, піддаються впливу штучності оточуючого середовища, стають механістичними й позбавленими життя. В романі рідко зустрічаються описи пейзажів, що демонструє силу й швидкість вторгнення техніки у світ. Природа знаходиться в полоні штучності – моря та океани заковують пірси, небо понизують залізні вежі, скрізь прокладені телеграфні дроти. Таке зображення реальності призводить до сприйняття Мартіном світу у вигляді відлагодженого механізму. Цій концепції в романі протиставляється органічна теорія, за якою готель, де працює головний герой, одухотворюється й зображується у вигляді живого організму [25, с. 178]. Прагнення Мартіна будувати готелі пов’язано із бажанням створити штучну ідеальну реальність.

Підсумовуючи розділ про віртуальні світи, К. Стеценко підкреслює передумови їхнього створення. Людина намагається раціоналізувати й підкорити собі світ, ставлячи себе в центр всього живого. Але такий підхід призводить до повної протилежності запланованого – Земля руйнується, не витримуючи тиску технологій. Американські автори розглядають створення штучних світів як апогей екологічної агресії людини. Тут проходить межа витіснення природнього штучним, за якою лише хаос та апокаліпсис [25, с. 191]. Зображення кінця світу широко використовується у екокритиці з метою застереження людства та спроби попередження катастрофи.

Апокаліпсис

За законами всесвіту, наша планета приречена на загибель внаслідок природних причин – згасання Сонця, зіткнення з небесним тілом тощо. За цих умов, людство опиняється перед віддаленою загрозою вимирання. Однак, набагато більш імовірну деструктивну силу має процес пізнання та перетворення світу людиною. На жаль, намагаючись пристосувати планету до своїх потреб, та “налагодити всі механізми роботи”, людство встановило курс на знищення Землі. Серед науковців існує надія, що на певному етапі розвитку, буде отримано достатньо знань про закони всесвіту для розуміння неможливості існування життя без гармонії з довкіллям. На момент написання монографії, на початку XXI століття, Катерина Стеценко називає ситуацію у світі тривожною, адже її логічний розвиток неодмінно призведе до катастрофи. Причина загибелі сучасної цивілізації неодмінно буде пов’язана з насиллям над природою. Чи буде це ядерна війна, отруєння атмосфери промисловими відходами, генетичне виродження людини як біологічного виду – залишається лише питанням часу. Саме тому, описуючи апокаліпсис у своїх творах, більшість американських письменників зображує його екологічним [25, с. 189-190]. Характерним прийомом зображення кінця в літературних творах є протиставлення пасторального пейзажу апокаліптичній риториці [56, р. 6]. Такий контраст якнайліпше відтворює посил зберегти природу, поки це ще можливо.

Катерина Стеценко наводить приклади творів, у яких зображено апокаліпсис. Том Корагессан Бойл у збірці притчевих розповідей “Descent of Man” (1979 р.) підняв питання згубного впливу людей на природу. Назва має подвійне звучання, що відповідає двом значенням англійського слова “descent” – “походження” та “згасання”. Одна з розповідей має назву “Історія вимирання”, у ній присутні традиційні теми спаплюження Землі та розвінчання міфу про первісний рай. Герой цієї розповіді оселяється на острові, доглядає маяк, рибалить, спостерігає за птахами. Модель земного раю гине із прибуттям браконьєрів, які руйнують гнізда птахів, винищуючи все на своєму шляху. Внаслідок таких рейдів, герой розповіді постійно дає записи

про зникнення нових видів тварин [25, с. 192]. Факт зміни природного устрою людиною непокоїть вчених багатьох галузей знань.

Ще донедавна суспільство функціонувало в період голоцену – геологічного періоду, який почався у 9600 році до нашої ери [14, с. 186]. У цей час з'явилися цивілізації, сільське господарство, писемність, історія та філософія людини. Сьогодні багато вчених прийшли до думки, що суспільство перейшло від своєї юності – голоцену, до зрілості – антропоцену. Якщо для голоцену характерним було вимирання окремих видів тварин (мамонтів) через екологічні зміни та людську діяльність, в епоху антропоцену, що розпочався приблизно у XIX сторіччі, людина змінює природу у планетарному масштабі. Єдиною екологічною силою антропоцену є людина [14, с. 187]. Концепція антропоцену пояснює феномен розповсюдження у XX столітті художніх творів, у яких згадується проблема зміни клімату.

В оповіданні “Кривава злива” Бойл зображує Землю у вигляді тіла, над яким скоєно насилля – воно кровоточить, насичуючи криваво-червоним кольором усе навколо.

Американський письменник Джон Чівер порівнював Землю із Раєм у своєму останньому творі “Oh What a Paradise It Seems” (1982 р.).

Сучасний американський письменник Дон Делілло розвиває тему апокаліпсису у своїй творчості. У романі “Білий шум” (“White noise”, 1984 р.) він описує ефект глобального потепління, яке поступово руйнує все навколо, а люди, які також є невід’ємною частиною природи, поступово піддаються неврозу та починають ховатися від реальності у віртуальних світах. Герої приймають наркотики, заїдають страх смерті, захоплюються темами смерті та жорстокості на телебаченні, а також схильні до насилля. Образи “прекрасного” створені на основі загальносформованої думки, а не об’єктивного судження. Провідною ідеєю роману є те, що люди залишаються у своїй сутності тваринами, які самі створили технології, здатні зруйнувати світ, а сучасна цивілізація стала нічим іншим як примітивним виробником сміття.

Смерть стає одним із елементів масової культури у творах Дона Делілло. Її бояться, від неї тікають, її створюють у лабораторіях, атомних станціях та на воєнних підприємствах. Цивілізація, людина і природа у творчості автора пов'язані здебільшого в контексті смерті [25, с. 196]. Катерина Стеценко зауважує, що Делілло зображує екологічний апокаліпсис як руйнування людської мрії про досягнення безсмертя. Протягом століть людство розвивало науку задля того, щоб отримати перемогу у поєдинку зі смертю, однак згодом саме потрапило у пастку технологій, які загрожують всезагальним винищенням. Вбивство є способом уникнення страху смерті, до якого люди зверталися здавна. На думку письменника, всі війни, геноциди й тиранія, які мали місце в історії, були спробою вилікуватися від смерті, шляхом знищення інших [25, с. 197]. Дон Делілло заперечує дієвість таких методів, наголошуючи на тому, що лише гармонія та злиття з природою позбавляють людину цього страху. Зображення екологічної катастрофи у творах письменника є не лише попередження. Воно створює орієнтири для пошуку та встановлення утрачених зв'язків між людиною та світом [25, с. 199]. Простежується істинність думки про те, що кінець однієї ери обов'язково є початком іншої.

1.3. Інтертекстуальність у контексті сучасних літературознавчих студій

Інтертекстуальність – це загальне поняття, що використовується на позначення таких форм залучення тексту інших авторів як пародія, плагіат, перепис тощо. Визначення охоплює не лише ті співвідношення, які мають конкретну форму – цитати, пародії, алюзії, воно стосується також малопомітних дотичностей – таких зв'язків між текстами, які відчуються, але складно формалізуються. Інтертекстуальність – це спосіб “перезапису” одного тексту в інший, в той час як інтертекст – сукупність текстів, що

відображені в окремому творі [22, с. 48]. Інтертекстуальність також уособлює постійну трансформацію літературної традиції.

Термін «інтертекстуальність» був введений теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою в 1967 році. Концепцію інтертекстуальності було сформульовано на основі переосмислення праці М. Бахтіна «*Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості*» (1924). У ній видатний російський дослідник описав діалектику розвитку літературного процесу й зазначив, що, окрім текстової дійсності, даної митцю у задумі, він має справу ще й з попередніми і сучасними надбаннями літератури, з якими він перебуває в постійному «діалозі», та який розуміють як боротьбу письменника з існуючими літературними формами [11].

У даній концепції вчений виокремив три виміри тексту: *адресант, суб'єкт письма та інші тексти*. Ці виміри перебувають у стані діалогу, в якому статус слова визначається вертикально та горизонтально. Горизонтальна вісь тексту вказує на те, що слово в тексті одночасно належить і *суб'єкту письма і його отримувачу*, а також на смисловий зв'язок між *автором та адресантом*; вертикальна вісь – на те, що слово в тексті орієнтоване на відношення з сукупністю інших текстів, інших смислів більш ранніх чи сучасних. Проте горизонтальна вісь (суб'єкт – отримувач) та вертикальна вісь (текст – контекст) зрештою збігаються й виявляють інтертекстуальний зв'язок.

Ю. Крістева стверджує, що інтертекст не є зібранням цитат різних авторів, а радше простором сходження різноманітних цитувань. Предметом останніх є будь-які можливі дискурси, з яких складається культура. Французька літературознавиця у своїй роботі, присвяченій проблемам текстології, зазначила: «інтертекстуальністю ми називатимемо таку текстуальну інтеракцію, яка відбувається в середині окремого тексту. Для пізнавального суб'єкта інтертекстуальність — це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї» [12, с. 428]. У філософії інтертекстуальності жодне слово не має чітко окресленого значення,

а є місцем перетину текстових площин, діалогом різних видів письма – письма адресанта, адресата, і нарешті, письма, яке утворене теперішнім, чи попереднім культурним контекстом. Таким чином, за Ю. Крістевою, будь-який текст будується як мозаїка цитувань і є продуктом трансформації іншого тексту або текстів, а також інших смислів.

Інтертекстуальність описана у наукових дослідженнях багатьох літературознавців, зокрема Ю. Крістевої, Р. Барта, Ж. Деріда, Ж. Женетта. М. Шаповалова прийшла до висновку, що кожен науковець намагається образно передати семантику взаємозв'язку текстів і явищ у світовому культурному просторі.

Ж. Деріда у *теорії знаку* спробував позбавити останній його преференціальної функції. Під впливом теоретиків структуралізму та постструктуралізму, які відстоюють панмовний характер мислення, підсвідомість людини була ототожнена з осмисленим текстом. Результатом такого розуміння світу стало сприйняття літератури, культури, суспільства, історії, людини у вигляді тексту, що отримало назву *світ як текст*.

У 1968 році Р. Барт, відомий французький літературознавець та семіолог, центральний представник французької «нової критики» проголосив «*death of the author*» (англ. “смерть автора”) і «*birth of the reader*» (англ. “народження читача”). Вивчаючи інтертекстуальність із семіотичної точки зору, він запропонував потрактування інтертексту, яке вже стало канонічним. Засадничим для цього тлумачення є твердження, що кожний текст є інтертекстом, інші ж тексти присутні в ньому на різних рівнях у краще чи гірше розпізнаних формах: *інтертекст* — це «текст у тексті». У текст потрапляють та всередині нього проходять розподіл різноманітні культурні коди, вислови та словосполучення, фрагменти соціальних мов, ритмічних структур. Р. Барт стверджував, що інтертекст – це «розмите поле анонімних формул», про походження яких не завжди можливо дізнатися. Інтертекст – це значне поле цитат, в оформленні якого не використовують лапки. Кожен текст можна порівняти із новим полотном, зітканим зі старих цитат [4, с. 78].

Інтертекстуальність осмислюється як механізм метамовної рефлексії, який дозволяє автору визначати спосіб генезису власного тексту, а читачеві – поглибити його розуміння за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами. І. Смірнов розглядає інтертекстуальність як здатність тексту повністю або частково формувати свій сенс за допомогою посилення на інші тексти. У свою чергу Л. Делленбах та П. ван ден Хевель вписують інтертекстуальність у параметри наратології та визначають її як *взаємодію дискурсів, що присутні у тексті* [30, с. 197].

Концепція М. Гессе полягає в тому, що інтертекстуальність є складовою культури, а тому й обов'язковою ознакою літературної творчості. Отже, кожен текст обов'язково містить алюзії, навіть якщо це не було заплановано письменником.

Британський теоретик літератури А. Грехем говорить про подвійний код, який ставить під сумнів існування та можливість створення нових форм репрезентації у культурі, хоча послуговується вже існуючими формами [13]. Дослідник таким чином розкриває своє розуміння інтертекстуальності та підкреслює, що всі тексти потенційно багатозначні. Їх не можна аналізувати та сприймати як одиничні та однозначні об'єкти. Він також стверджує, що кожен текст реверсивний – поліфонічний, а тому стає причиною дискусій між читачами. Г. Аллен звертає особливу увагу на підтекст літературних творів, адже, на його думку, феномен інтертекстуальності завжди посиляється до множинності і ніколи до єдності сенсів. Читач завжди має активну роль у міксуванні текстів і є невід'ємною складовою їхньої діалогічності.

У монографії *«Інтертекст і його роль у процесах еволюціонування поетичної мови»* російська науковиця Н. Кузьміна досліджувала інтертекстуальність як лінгвістичну проблему. Вона стверджує, що інтертекст – це об'єктивно існуюча реальність, яка є продуктом діяльності людини. Н. Кузьміна виділяє три основні субстанції інтертексту: *людина, текст та час*. Людина виступає у двох іпостасях: автор і читач, які є «єдино роздільною сутністю», тобто автор різними мовними засобами має вказати в тексті напрям

інтерпретації. На думку дослідниці, інтертекст несе в собі енергію, яка спричиняє постійний процес переходу від хаосу до порядку. А створення нового тексту, так званого *метатексту*, сприймається як енергетичний резонанс, який виникає між автором і *прототекстами*. Н. Кузьміна виокремлює два типи прагматичних умов сприйняття інтертекстуальності: текстові та когнітивно-особистісні. Текстові умови – мовні засоби і прийоми, які вказують на необхідність включення в інтерпретацію параметра інтертекстуальності. Когнітивно-особистісні умови визначають міру, глибину інтертекстуального шару. Згідно з когнітивним підходом людина одержує, перероблює, зберігає, а потім мобілізує потрібну інформацію для розв'язання завдань, які вирішуються з допомогою мови. Було доведено, що одержуючи нову інформацію, людина співвідносить її з тією, яка вже є в її свідомості, при цьому народжуються нові смисли [16, с. 2].

Російська дослідниця Н. Фатеєва у монографії «Контрапункт інтертекстуальності, або інтертекст у світі текстів» розробила власну концепцію інтертекстуальності на основі вже існуючих теорій. Вона розрізняє читацьку та авторську сторону цього феномена. Для читача інтертекстуальність — це настанова на глибше розуміння тексту або «шлях до розуміння тексту за рахунок встановлення багатьох зв'язків з іншими літературними творами» [26, с. 22]. Ефективність та дієвість інтертекстуальності для читача залежить більшою мірою від компетентності читача та його обізнаності з літературною традицією. Дослідниця підкреслює, що для автора інтертекстуальність — це «спосіб генезису власного літературного твору та постулювання власного поетичного «Я» крізь складну систему опозицій, ідентифікацій та маскування з текстами інших письменників, тобто інших поетичних «Я» [26, с. 16-20]. Провідною ідеєю російської дослідниці є те, що конструювання складних зв'язків з творами інших письменників допомагає автору написати оригінальний твір, в якому буде закарбоване власне творче «Я» митця.

Французький дослідник Ж. Женетт запропонував п'ятитипну класифікацію міжтекстових зв'язків у праці «Палімпсести: література в другому ступені» (1982). Він розглядає інтертекстуальність як взаємодію різних внутрішньотекстових дискурсів. Для усіх п'яти типів міжтекстових взаємодій дослідник запропонував власну спільну назву, а саме: *транстекстуальність*. Цим поняттям він позначив те, що ставить текст у маніфестований або потаємний зв'язок з іншими текстами. Літературознавець виокремив наступні п'ять типів транстекстуальних зв'язків:

1) власне *інтертекстуальність* позначає співіснування в одному тексті двох і більше різних текстів (цитата, плагіат, пастиш та ін.). Цей тип підкреслює, що важливо зрозуміти, яку роль виконує, той чи інший інтертекст стосовно всього тексту;

2) *паратекстуальність* об'єднує зв'язки між компонентами одного тексту (назви, епіграфи, заголовки, аудіокасети, рекламні та супровідні матеріали та ін.) Головною ознакою зв'язків паратекстуальності є поєднання всередині окремого тексту медіально й функціонально гетерогенних частин і їхній перегук між собою. Французький дослідник звернув особливу увагу на цей тип транстекстуального зв'язку і написав працю «Паратекст: пороги інтерпретації» у 1987р, яка увійшла у видання «Література. Культура. Теорія». У роботі автор поділив паратекстові елементи на два типи: перитекст (*peritext*) та епітекст (*epitext*). До перитекста належать такі елементи: заголовки твору, підзаголовки, заголовки глав, передмова, епіграфи, присвяти, примітки. Епітекст включає в себе слово від видавця, рецензії критиків, оприлюднення відгуків, інтерв'ю автора, щоденникові записи автора чи листування. Паратекст посилює комунікативний аспект художнього твору, адже зв'язок між автором – читачем та автором – критиком стає ближчим [20, с. 270-271];

3) *метатекстуальність* охоплює такі відношення одного тексту до іншого, коли останній експліцитно або імпліцитно полемізує з першим, коментуючи його;

4) *гіпертекстуальність* – пародійне висміювання тексту, пародіювання;

5) *архітекстуальність* – зв'язок тексту з іншими текстами того самого жанру [8, с. 284].

Інтертекстуальність передбачає прочитання твору активним читачем, завданням якого є не лише розпізнати наявність інтертексту, а ідентифікувати його, після чого дати йому своє пояснення [22]. Російська дослідниця І. Арнольд сформувала новий підхід до вивчення інтертекстуальності, поділивши її на внутрішню та зовнішню. І. Арнольд стверджує: «Внутрішня інтертекстуальність реалізується як імплементація в текст інших текстів або їх фрагментів у формі цитат, алюзій, ремінісценцій або навіть лексичних одиниць, які яскраво контрастують зі стилем текста, в який включені» [2, с. 392-393]. Таким чином, дослідниця підкреслює, що інтертекстуальність може легко відчуватися у тексті, адже може мати різне експресивне стилістичне забарвлення.

Експліцитні форми інтертекстуальності присутні в тексті в явному вигляді – на них можуть вказувати топографічні знаки, такі як лапки або курсив, а також семантичні показники, наприклад називання імені автора, твору або персонажа. Коли інтертекстуальність є імпліцитною, її показники є більш різноманітними й складнішими для визначення. На імпліцитну інтертекстуальність вказує неоднорідність тексту – з'являється елемент, що не відповідає когерентності цілого. Це може бути, наприклад, білий вірш, який вводиться у прозаїчний текст [22]. За Наталі П'єге-Гро, найголовнішим засобом для розпізнання інтертексту є пам'ять читача.

Серед багатьох типів інтертекстуальних зв'язків найпоширенішими є *цитування* та *алюзії*. У загальному вигляді *цитування* визначається як репрезентація чужого тексту в тексті-реципієнті. Будь-який елемент чужого тексту, що включений в авторський текст, у цьому розумінні є цитуванням. Цитування — це лінгвістична репрезентація іншого тексту. Таке представлення може бути повним або частковим, точним або модифікованим. Критерієм визначення цитування також є те, що читач (адресат) розпізнає (або

може розпізнати, володіючи фоновими знаннями певної мовної спільноти) намір адресанта навести чужий вислів.

Цитування є близьким до когнітивної універсалії, що забезпечує спадкоємність знання та його передання з покоління в покоління. Цитування виконує функцію об'єднання «старого» й «нового» текстів. За визначенням більшості дослідників, фундаментальною властивістю цитування є його одночасна належність до двох систем — тексту-джерела та тексту-реципієнта. Цитування сприяє діалогізації тексту й експліцитно або імпліцитно виражає оцінку, тобто може бути пов'язане з аксіологічними уявленнями [29, с. 30].

Алюзії представляють собою складне та багатогранне явище, яке потребує особливої уваги при використанні у ролі інтертексту, адже лише за умови їхнього вірного декодування можливе правильне розкриття авторського задуму. Літературознавці вважають, що алюзія є загальноприйнятим засобом підвищення інтертекстуальної щільності художнього тексту, таким чином створюється його смисловий та емоційно-естетичний потенціал. В результаті функціонування стилістичного прийому алюзії, у читача створюється візуальний та чуттєво-відчутний образ, яким наділяється предметно-логічний зміст художнього твору.

Н. Пьєге-Гро зауважує, що алюзії часто порівнюють із цитатами, але на різних підставах, оскільки алюзія позбавлена буквральності й експліцитності, вона видається чимось більш делікатним та витонченим [22]. Ш. Нодье вважає, що цитата свідчить лише про поверхову й пересічну ерудованість, а вдала алюзія іноді несе у собі відбиток генія.

Висновок до розділу 1. Поему “Аніара” Гаррі Мартінсона від дати її публікації у 1956 році до сьогодні досліджували і продовжують вивчати літературознавці Швеції та всього світу. Результати їхньої праці відсвітлюють численні статті, дисертації, ряд монографій. Поема надихнула митців на написання та постановку опери та створення кінофільму. Поема зберігає свою

актуальність завдяки далекоглядності автора, його вмінню бачити проблему у самому її корені.

Перші прочитання поеми фокусувалися на її поетичній унікальності, лексичному новаторстві й технологічності. Найобговорюванішим образом одразу після виходу “Аніари” був комп’ютер Міма. Вагомим внеском у дослідження твору стала дисертація Юхана Вреде, в якій з’явилося підґрунтя для екокритичного прочитання. Літературознавець дав характеристику типів оповіді, розпізнав екзистенціальні настрої у творі.

Присудження Гаррі Мартінсонові Нобелівської премії 1974 року посилило інтерес до його творчості. Під час нових прочитань Гуннар Тідестрем проаналізував алюзії в поемі та зазначив важливість її жіночих образів. Відзначення Нобелівським комітетом літературної значущості автора підняло питання про причину непопулярності поеми у англomовному світі, відповіддю на яке стає усвідомлення поганої якості першого англomовного перекладу.

В кінці ХХ століття з’явилося детальне тлумачення створення образів мімороба та Ісагель, пояснення виникнення неологізму “аніара”. Увагу було спрямовано на з’ясування філософського підґрунтя твору, з’явилося християнське прочитання поеми.

Літературознавці ХХІ століття шукають ідейні витоки “Аніари” у попередніх роботах Мартінсона, акцентують увагу на здатності автора гармонійно зображувати у творах мікро- і макропростір. Було проведено конференцію у Стокгольмі, під час якої намітили вектори подальшого вивчення “Аніари”, а також розглянули біографічне прочитання твору, поглибили аналіз персонажів. Актуальність тем, розглянутих у поемі, а також вихід однойменного фільму 2019 року реактуалізували інтерес до твору у читачів та літературознавців.

Екокритика вивчає зв’язки між літературою та її фізичним довкіллям. Підхід є відносно молодим, активно розвиватися почав у 80-х роках ХХ століття. Роботою, яка ознаменувала початок екокритики стала книга Рейчел

Карсон “Мовчазна весна” (1962 р.). Екокритики наголошують на тому, що саме людина та її діяльність є головною загрозою виживання планети. Екокритичні погляди змінювалися, професор Лоуренс Буель назвав це переходом від «першої» до «другої хвилі». Еволюціонувало ставлення критиків до навколишнього середовища, штучне стало розглядатися як частина природнього.

Катерина Стеценко вивчала американську літературу і зробила висновок про те, що люди страждають від штучності оточення, задля цього створюють віртуальні світи, в яких вони мріють сховатися від проблем сучасності. Феномен створення штучних світів американські дослідники вважають апогеєм екологічної агресії людини.

Однією з провідних тем екокритики є апокаліпсис і смерть. Для їхнього зображення використовують яскраве протиставлення мальовничих пасторальних пейзажів з апокаліптичною риторикою. Причиною кінця світу у літературних творах є вплив людини на прородній світоустрій.

Інтертекстуальність – це присутність в тексті ознак та елементів іншого або інших текстів. Вона є першоосновою літератури, адже автори, які прагнуть продовжувати певну традицію чи заперечити її, обов'язково трансформують вже встановлені іншими письменниками традиції. Зважаючи на те, що кожен твір містить фрагменти інших текстів, розрізняють ступені прояву інтертекстуальності. Пам'ять читача є, згідно з Наталі П'єге-Гро, найголовнішим засобом розпізнання інтертексту.

Визначення поняттю «інтертекстуальність» дала Юлія Крістієва, яка переосмислила праці М. Бахтіна. За Крістієвою, текст є продуктом трансформації іншого тексту або текстів, смисли та елементи яких складаються разом.

РОЗДІЛ 2. ПОЕМА ГАРРІ МАРТІНСОНА “АНІАРА” КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКОКРИТИКИ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ СТУДІЙ

2.1. Екокритичне прочитання поеми Гаррі Мартінсона “Аніара”

Поема Гаррі Мартінсона “Аніара” описує наслідки загарбницької діяльності людей, яка призвела до загибелі Землі. Людство змушене було шукати прихистку на інших планетах Сонячної системи. Випереджаючи свій час, автор говорив про екологічну проблему тоді, коли літературознавство ще не було зайняте цим питанням [5, с. 11-12]. Таким чином, перші критичні прочитання поеми, зокрема статті Карла Венберга, Улуфа Лагеркрантца, Торда Халла, Інгвара Хольма, не розглядають твір у екологічному контексті. Зацікавленість цією темою пожвавилася після публікації книги Рейчел Карсон “Мовчазна весна” (1962 р.) [56, р. 1]. Як наслідок, Юхан Вреде у монографії “Пісня про Аніару: дослідження світу думки Гаррі Мартінсона” (1965 р.) вперше приділив увагу проблемі екологічної катастрофи, зображеної Мартінсоном.

Екокритика почала активно розвиватися в середині 1980-х років [5, с. 13-14]. Ми вважаємо, що недостатня дослідженість екокритичного аспекту в поемі пов’язана із тим, що на той час, коли екокритика остаточно встановилася, “Аніара” вже пододала другу хвилю своєї популярності.

Екокритичне дослідження поеми “Аніара” у магістерській роботі базується на монографіях Лоуренса Буеля (1996 р.), Черілл Глотфелті (1996 р.), Катерини Стеценко (2001 р.) та Грега Гаррарда (2004 р.). Ми досліджуємо зображення Землі у тексті, де божественна природа протиставляється штучності. Окремо розглядаємо опис людини у поемі, а також порівняння духовності пасажирів космічного корабля із духовністю неживих, на перший погляд, об’єктів. У центрі дослідження постає також демонстрація Мартінсоном переваги природи над людиною, а також описи смерті, страху смерті, вибудови віртуальних світів та апокаліпсису.

Зображення Землі, Марсу і Венери в “Аніарі”

Згадку про Землю зустрічаємо уже в першій пісні поеми: планета задихалася від радіоактивного випромінювання і потребувала карантину [18, с. 77]. Колись на Землі було багато дерев, а тепер жевріють лише згадки про часи, коли можна було грітися біля багаття, підпаливши дерев'яний брусок. Пізніше цей процес спостерігали лише на уроках в школі: у вигляді захопливого експерименту діти мали змогу дивитися за “живим полум'ям”. Радіоактивність поступово винищила майже всю рослинність. На момент відправлення космічного корабля “Аніара” навіть такий експеримент провести не вдалося б, адже дерев більше не залишилося [18, с. 87-88].

У поемі відтворено ідею екології Геккеля, яку описав Сверкер Серлін: природа у творі є єдністю, що містить як духовну, так і матеріальну частини, а також є не лише запасом ресурсів, необхідних для життєдіяльності людей, а джерелом істини й прозріння [57, с. 6]. Автор називає Землю “скарбом серед планет” [18, с. 141]. Тут раніше були ідеальні умови – мальовничі пагорби, ліси, світанки та води. Райські умови життя створювало Сонце – під його впливом планета зігрівалася й оживала, зацвітали галявини, насолоджувалися теплом метелики, гуділи джмелі [18, с. 141]. У шістдесятій пісні “Аніарі” астроном розповів історію “доголдонських” часів. Постійні війни зруйнували планету вогнем, заткали її попелом, мов траурною вуаллю. Тоді природа почала діяти у відповідь і послала людям похолодання. Льодовики, товщиною в кілометр, вкрили поверхню, настала вічна зима. Європа зустріла шістнадцять тисяч темних і холодних зим, люди почали переселятися на південь. Вони покидали свої високотехнічні міста, прагнучи дістатися туди, де ще жевріло тепло і життя. Земляни привчалися до нових льодових пейзажів, очікуючи на воскресіння Сонця. Через багато тисяч років тепло повернулося на Землю, після вічної зими знову настала весна [18, с. 125-126]. Нові покоління людей, яких чекав рай відновленої планети, не засвоїли уроків предків і знову довели планету до “точки кипіння”.

Земля в “Аніарі” Гаррі Мартінсона – не єдина планета, придатна для життя. Люди освоїли космос і знайшли для себе “запасні варіанти” – Марс і Венеру.

Марс – холодна планета, вкрита безкрайними тундрами. Матрос, від імені якого велася розповідь у пісні 40, розповів, що природа Тундри-2 (Марса) була нередіоактивною і живою, що дуже тішило переселенців:

*“Я тридцять лет порхал туда-сюда
от шарика Земли до плешки Тундры,
а это не проходит без следа.”* [18, с. 109].

Порівняно з Землею, рослинність тут була зовсім не багатою – виживали лише чорні тюльпани, адже лише вони здатні витримати морози, та чорні, тверді, як сталь, криві верби. Тваринний світ також не був різноманітним. У Тундрі-2 жив марсіанський птах Петел, якого в поемі порівняно з мішком кісток. Петел мав три шлунки й зоб, він був пристосований до складних арктичних умов, а його організм мав здатність перетравлювати жорсткі марсіанські рослини. На Марсі постійний голод – емігрантам і Петелу ледве вистачало їжі. Люди у відчаї полювали на Петела, хоча він був зовсім худим і непридатним для харчування. Незважаючи на всі складнощі, холодну планету описано у поемі як кращий варіант проживання, ніж Земля, що стрімко наближається до стану катаклізму. Ноббі – мешканка Марсу і кохана матроса-оповідача, любила тундру всією душею – життя там давалося непросто, а через це цінувалося. Коли Земля стала остаточно некомфортною для життя, повітря Тундри-2 здалося куди свіжішим і привабливим, навіть Петел у сприйнятті людей перетворився на чарівного Синього Птаха [18, с. 141].

Венера – планета боліт, а тому у порівнянні з нею Марс міг видатися раєм. Люди, які потрапляли на Венеру, – довідчні невільні, їх поміщали в шахти та ставилися до них, як до речей. В’язні маленьких кам’яних камер знаходилися під постійним наглядом катів, які крізь крихітні вічка спостерігали за їхньою боротьбою з чотирма стінами [18, с. 141].

Пасажири корабля “Аніара” безмежно сумували за Землею під час своєї подорожі. Найбільше втрату переживали мімороб та Ісагель – задумлива жінка-пілот. У вісімнадцій пісні комп’ютер Міма почав транслювати зображення світів, дуже схожих на рідну героям планету – Доріс. Ісагель благала розумний комп’ютер припинити цю кару, бо споглядання недосяжного і жаданого едему доводило до відчаю [18, с. 91-92]. Доказ того, що люди сумували за Землею знаходимо і у сьомій пісні поеми. Попри те, що в космосі подорожуючих оточувала вічна темрява, вони зберегли земні звички, розділяючи добу на день та ніч, вони переводили стрілки годинників за розрахунками сходу й заходу сонця [18, с. 81].

Отже, поема містить спогад про Землю як райське місце із чудовою природою. Одного разу вона вже не витримала людської жорстокості і, спалена війнами, сховалася від Сонця. Планету вкрила крига, прийшла затяжна зима. Залікувавши рани, Земля дала людям другий шанс, подарувавши потепління і весну, але цей урок не було засвоєно, адже на момент польоту “Аніари” планету знищив ядерний вибух, вбиваючи усе живе, навіть самого Бога.

Технічний прогрес і штучність

Оскільки екокритика не обмежується темою екологічної кризи, її важливим елементом є зображення стосунків “людського” з “нелюдським” [57, s. 17]. Вагоме місце у поемі має опис технічних деталей польоту й будови корабля. Поєднання поетичної форми із точними термінами цікавили літературознавців від самої публікації “Аніари”. Оке Янсон, який рецензував космічну поему у 1956 році, захоплювався надсучасним феноменом Міми як прикладом штучного інтелекту. Інгвар Хольм у 1960 році відзначив насиченість тексту технічними термінами та деталями. Юхан Вреде у монографії 1965 року аналізував значення опису Гаррі Мартінсоном принципу роботи Міми і дійшов висновку про те, що такий прийом наближує стиль твору до наукового. У 1975 році поему досліджував Гуннар Тідестрем, у його роботі

образ Міми вже не є таким символічним – літературознавець розглядав її як досягнення технічного прогресу, творіння людини.

Аналізуючи поему крізь призму екокритики, ми встановили, що детальні описи технічних процесів слугують для створення загальної атмосфери штучності у творі. Текст насичено термінами, які допомагають читачам пересвідчитись, що природність та духовність у просторі поеми поступово зникають, передаючи місце точності й “сухості”.

Вже у перших піснях ми знайомимося із світовим устроєм майбутнього. Технічний прогрес сягнув своїх вершин [18, с. 77]. Друга пісня презентує детальний опис злету ракети, демонструє нову реальність, у якій такі терміни як “гіроштопор” та “магнетрини” [18, с. 78] стали настільки буденними і загальновідомими, що без них навіть неможливо описати тогочасну реальність.

Шоста пісня знайомить читачів із Мімою – розумним комп’ютером, творінням високотехнічного генія. У цьому образі межа між штучністю і природністю є дуже розмитою, або ж і зовсім зникає. Мімороб починає свою розповідь про Міму, описуючи її як справжнього друга, який допомагає екіпажу та всім пасажиром на кораблі відшукати інформацію та повернути “Аніару” на курс. Друга частина опису наповнена технічними розтлумаченнями принципу функціонування комп’ютера. Згодом стає зрозумілим, що допомогти екіпажеві знову взяти курс розумна Міма не змогла – це не запрограмовано в її системі [18, с. 78]. Здатність Міми до самостійного аналізу ситуації та роздумів була помічена ще в момент запуску пристрою. У дев’ятій пісні згадується винахідник, який був спантеличений, коли зрозумів, що половина створеного ним комп’ютера не піддається аналізу і діє на власний розсуд. Дійшовши такого висновку, він одразу визнав перевагу Міми над собою, себе ж назвав “підлеглим їй миматором” [18, с. 84]. Розумна машина продовжила існування та розвиток після смерті свого творця.

У восьмій пісні автор наводить дані про місткість космічного корабля. На “Аніарі” довжиною в шістнадцять і шириною в три тисячі фунтів, могло

розміститися вісім тисяч осіб. Корабель, описаний у творі, був одним з тисячі подібних космічних перевізників, що свідчить про відлагодженість процесу міграції. Навіть трагедію корабля – сходження з курсу, оповідач трактував з холодним розумом, називаючи її експериментальним польотом до іншого внутрішнього поля. І знову прагматичність затьмарює чуттєвість.

Окрім термінів і неологізмів, які вказують на високу технічну розвиненість суспільства, описаного Гаррі Мартінсоном, у поемі присутнє наукове трактування процесів, які звикли описувати звичайними словами. Такий прийом автор використовує для демонстрації того, наскільки глибоко технічність вкорінилася у свідомості людей, відсунувши на другий план людяність та природність. Міма вмiла втішати пасажирів, транслюючи для них заспокійливі зображення. У двадцять першій пісні описано процес “консервування” мрій:

*“Когда по кораблю тревога бродит,
когда тоска терзает людям нервы –
мы с Мимой подаем мечты-консервы”* [18, с. 92].

Таким чином, замість підбадьорливої розмови або обіймів на борту “Аніари” було вибудовано й налагоджено процес роздачі мрій.

Штучність простежується і в іменах героїв, які більше не мали ознак індивідуальності. Імена людям присуджувалися як назви предметам.

*“Я безимянен. Я – служитель Мимы
и называюсь просто «мимароб»”* [18, с. 100].

Цікавим є той факт, що, на відміну від Міми, мимороб – загальна назва, а отже оповідач поеми позбавлений особистості. У цій цитаті ми також можемо бачити перевагу комп’ютера над людиною, яка їй служить, пожертвувавши для цього навіть своїм ім’ям. Ісагель – ще одне придумане ім’я, яке для жінки-пілота визначив її “особливий аніарський статус” [18, с. 100]. Гаррі Мартінсон ніби вивернув назовні систему, у якій технології працюють на людину, забезпечуючи їй комфортне життя. Наукові винаходи із об’єктів, над якими

працювали люди, перетворилися на суб'єкти, які керували своїми винахідниками.

Стрімкий технічний розвиток вплинув на сприйняття людиною реальності. Перенасичення штучністю призвело її до думки, що місцем проживання є не природа, а синтетично-створене навколишнє середовище [25, с. 40]. Можливість запрограмувати штучний інтелект, управляти ресурсами планети, створювати надприродню зброю – все це вселило у людей впевненість у повній підконтрольності навколишньої дійсності. Земляни навіть мали “аварійний вихід”, через який вони тікали з радіоактивної планети – тисячі пристосованих кораблів-голдондерів [18, с. 77]. У першій пісні “Аніари” згадуються анкети, які пасажери заповнювали перед посадкою на корабель. Вони вказували особисті дані та вносили обраний сектор Марсу-Тундри для подорожі. В пакеті документів був повний список можливих аварійних ситуації і план дій до нього [18, с. 77]. Впевненість людей у можливості цілковитого контролю призвела до несприйняття ними загибелі Міми. На превеликий подив пасажирів, навіть розум, який її створив не має влади над смертю.

Незважаючи на технічні можливості та появу нових винаходів, люди шукають спокою на одинці з природою. На надсучасному космічному «голдондері» “Аніара” є зимовий сад, який має назву “Вічна весна”.

“От взгляда застывшего вечной космической дали,

от глянца машин мы в зеленую жизнь убежали” [18, с. 120].

Штучність “застиглості” і “глянцю” протиставляється “життю” на природі. На жаль, не технології були частиною життя людини, до яких вона могла звернутися за потреби, а природа була лише частинкою величезної технологічної “Аніари”. Факт розташування зеленого саду на космічному кораблі також суперечить його природності.

Отже, у світі майбутнього, зображеного у поемі “Аніара”, одну із провідних ролей відведено технологіям. Вони були невід’ємною частиною життя людей. Системи, які були колись створені винахідниками й

програмістами, перебравши на себе керування життями людей, а ті, в свою чергу, склали свої повноваження. Вживання числених термінів у поемі свідчить про авторське відчуття неунікності переходу суспільства від природності й духовності до точності та беземоційності. Імена людей замінили назви, які позначають професії. Гаррі Мартінсон зосереджує увагу на тому, що люди живуть із ілюзією контролю. Автор розбиває її, переміщуючи пасажирів корабля в ситуацію, якої вони не могли передбачити.

Образ людини у поемі

Однією з ознак екотексту за Лоуренсом Буеллем є підпорядкування людини природі та природнім процесам [57, s. 12]. Герої “Аніари” намагалися заперечити це твердження. Вони вважали, що успішно підпорядкували собі усі життєві обставини. У найвищій пошані у них була наука. Але автор розвінчав ці самовпевнені уявлення, зобразивши людей рабами примітивних тваринних інстинктів.

Втіленням природності на кораблі постає танцівниця Дейзі. Вона – уособлення культу сексу, задоволення базових потреб і бажань людини. Жінка говорила виключно на жаргоні, сповненому вульгарності та простоти. Її не хвилювали проблеми “Аніари”, перспектива не повернутися додому і померти, ув’язненою на космічному кораблі. Дейзі майже безперервно танцювала розкутий танець «йург» і говорила виключно про «лондо» і про те, що її плаття «оголдеть как мондо» [18, с. 86]. Таке зображення людини як набору базових, примітивних потреб, коли нею керують тваринні інстинкти, суперечить образу людини як концентрату холодного розуму і розрахунку, у перших піснях поеми.

Потрапивши у пастку власної винахідливості, люди шукали спасіння й забуття саме в природніх бажаннях, а не в книжках. У десятій пісні перелічені слова, які стали “наймоднішими” на “Аніарі” – це пестливі зменшувальні форми, а також “груди”, “стегна” і “живіт”. Слово “мозок” пасажири намагалися не вживати, адже не в змозі вимовити його без докорів сумління

[18, с. 85]. Мімороб, почувши сумні прогнози астронома у тринадцятій пісні, у розпачі побіг до Дейзі та намагався знайти спасіння в її обіймах:

*“Живут долины Дорис в залах Мимы,
долины лоном Дейзи заменимы”* [18, с. 87].

Обираючи між духовністю – спілкуванням з Мімою, і тілесністю – фізичним контактом із Дейзі, мімороб віддався інстинктам. У пісні зображено контраст між відчаєм оповідача, який тремтів від ясності усвідомлення катастрофи, та безтурботністю танцівниці, яка нічого не розуміла. У двадцять сьомій пісні, одразу після загибелі Доріс, служитель Міми повернувся до Дейзі, знаходячи розраду у контакті з нею. Він не зміг розбити “очаровательный мирок” танцівниці новинами про руйнування домівки [18, с. 95]. Легковажна дівчина, яка говорила на жаргоні й танцювала для мімороба, є втіленням інстинктивного начала в людині.

Фізична близькість оповідача з Дейзі протиставляється його духовній близькості з жінкою-пілотом Ісагеллю [18, с. 100]. Саме ці ніжні стосунки мімороб описував з особливим трепетом, згадуючи погляди, за допомогою яких вони розуміли одне одного без слів, а також глибину й чистоту помислів жінки. На фоні беземоційного примітивного сексу з танцівницею, саме цей чуттєвий зв’язок видається найбільш інтимним та особистим. *“Бок о бок вера с похотью идет”* [18, с. 102] – Гаррі Мартінсон доводить, що людина тягнеться до духовного, але все одно не може позбутися тілесності із її потребами.

Тілесність людини описано у тридцять восьмій пісні поеми. Красуня Лібідель – жриця кохання, яка заробляла на життя тілом, сиділа у своїй гримувальній кімнаті. Її тіло було оздоблено безліччю прикрас – настегновим годинником, медальйонами, брошкою [18, с. 102]. Тіло – її головний ресурс, але час та природу не обманути – зовнішня краса почне поступово згасати, оголюючи душевну нікчемність:

*“...бирюльки из Ксиномбры украшают
все то, что привели в негодность годы”* [18, с. 103].

У пісні згадується Ксиномбра – зруйнована страшним вибухом Хіросіма. Спроби Лібіделі оздобити й прикрасити те, що безупинно руйнується символізує модель поведінки людей на Землі. Замість того, щоб вирішувати глибинні проблеми, зберігаючи та накопичуючи внутрішні ресурси для себе та прийдешніх поколінь, люди спустошили планету, намагаючись при цьому сховати наслідки своїх дій.

Втрату людиною духовності й людяності зображено також у сотій пісні “Аніари”. Корабель знаходиться на порозі смерті – саме час задуматися про жорстокість космосу, який готовий в одну секунду забрати тисячі життів. Але оповідач порівнював жорстокість природи із жорстокістю людини і зробив висновок про те, що космос “жесточествует” в момент оповіді, а “человек классически жесток” [18, с. 154]. Космічний пілот у сімдесят першій пісні стверджував, що коли живеш серед бісів, доброта починає здаватися дивиною [18, с. 135]. Бездушність людей Гаррі Мартінсон протиставляє чуттєвості космічних тіл і Міми.

Катерина Стеценко, аналізуючи роман “Мартін Дресслер” (1996 р.) Стівена Міллхаузера, звернула увагу на штучність природи і духовність споруди [25, с. 178]. Гаррі Мартінсон зображує схожу картину в “Аніарі” – технологізоване навколишнє середовище та прагматичність людей контрастно відтіняє чуттєвість неживих предметів.

Розумний комп’ютер Міма переживав долю людства та Землі особливо емоційно – машина страждає, дізнавшись про смерть планети. Протягом двох днів після знищення Дорісбурга Міма розлагодилася, постійно видаючи помилку. Мов живий, комп’ютер намагався побороти свій сум та повернутися до роботи. На третій день страждань механізм благав його вимкнути. На п’ятий – робота механізмів відновилася, але, не витримавши штучності і брехні самому собі, один з блоків “ослеп – и самоотключился” [18, с. 96]. Покликавши мімороба до себе на шостий день, Міма попросила його передати “Керівництву”, що вона згоріла від сорому. Після цього, протягом декількох днів комп’ютерні блоки продовжували темніти. “Познав бесчеловечность

человека”, Міма померла. В один з днів її екрани спалахнули блискавками, увесь корабель здригнувся від гуркоту грому – таким чином механізм передав “привет всем нам от Разорвавшегося в Ключья” – Бога, який гинув на небесах від людської жорстокості [18, с. 97]. Нажахані пасажери корабля намагалися сховатися від гуркоту і не бачити страшну картину. Факт визнання природою та навіть комп’ютером провини людей у скоєному з планетою, але відмова винуватців бодай прислухатися до помираючої, змушує замислитися – хто ж саме з персонажів насправді є бездушною машиною?

В сімдесят сьомій пісні оповідач згадував про згаслі світила. Від їхнього вигляду ставало моторошно, бо вся попередня велич та могутність залишилися в минулому, а мертво тіло зорі стало однією з сотні тисяч чорних спочивалень на космічному цвинтарі. Нівелюючи втрачену тілесність, автор зазначав, що кожне сонце мало душу, яка навіть після його смерті живе, позабута всіма, в темній печері в надрах згаслого світила. Наділення усього природнього душею є характерним для екоцентризму, що у свою чергу дозволяє визначити “Аніару” як екотекст [57, с. 12].

Вагоме місце у поемі займає протистояння почуття й розуму. Суспільство, яке понад усе цінувало знання і розрахунки, забуло, що таке духовність. У двадцять другій пісні лікар-офтальмолог намагався вирішити проблему очей, світло і тепло яких згасало [18, с. 92]. Мандрівники у тридцять першій пісні намагалися пояснити одне одному, що саме з ними трапилося, користуючись простою мовою, без формул і термінів, але їм це не вдалося [18, с. 98]. Заблукавши в космосі, пасажери почали переоцінювати свою впевненість у потужностях власного розуму. Наївно було вважати, що люди вже дослідили структуру усього. Оповідач робить висновок про те, що “дух превьше мира мысли” [18, с. 86].

Баланс сили розуму і тонкості душі є тією унікальною ознакою, якою природа наділила лише людей. Вважаючи чуттєвість слабкістю, суспільство відмовилося від неї, тим самим згубивше себе і довкілля. “Мозг умер от

духовной нищеты” [15, с. 93], – так Гаррі Мартінсон пояснював безглуздість бажання втекти від самих себе:

*“Но дух у нас был вечно не в чести,
и мысли в кладовой забвенья кисли”* [18, с. 111].

Єдність духу і думки могли б врятувати ситуацію, але, заглибившись у відчай і страждання, пасажери забули про необхідність підживлювати свій розум корисними знаннями. Важливо підкреслити різницю між “механічним” знанням, яке позбавляє людину власної думки, підкорюючи системі, і органічним знанням, якого прагне кожен, хто аналізує ситуацію і усвідомлює свою необізнаність. “Ты думал мало, друг, ты слишком много знал” [18, с. 138], – лунає у сімдесят четвертій пісні.

Отже, людину в поемі “Аніара” зображено винищувачем природи. Бажання позбавитися чуттєвості вказує на бажання відмовитися навіть від власної натури. У світі, де ідоли – комп’ютери, суспільство прагнуло бути схожими на них, вшановуючи чистий розум, без відтінків емоцій і аналізу, люди відмовилися від духовності. На противагу ним, механічна Міма мала здатність до співпереживання й сорому. Душу має також Земля і зорі.

Людина в масштабах космосу

Уявлення пасажирів “Аніари” про життя і всесвіт було антропоцентричним, за законами якого людина управляє усіма ресурсами з позиції єдиного власника прав на них [57, с. 12]. Дейзі навіть не переймалася через руйнування планети, бо була впевнена, що вихід був і вона спокійно зможе танцювати свій танок в іншому місці [18, с. 85]. Земля для неї – тимчасовий притулок.

Гаррі Мартінсон розвінчав цю думку ще на початку твору. Корабель “Аніара” вирушив в напрямку Марсу, але вже в третій пісні він ледве не налітів на астероїд, а потім потрапив у потік каміння і остаточно зійшов з курсу [18, с. 78]. На цьому етапі розбилося переконання людей у власній досконалості. Величезна ракета, продукт діяльності геніального мозку, з купою інструкцій

“на випадок будь-якої катастрофи” [18, с. 77], в одну мить втратила всю свою могутність і стала невільницею космосу.

Невірними були й самі уявлення про космос. У тринадцятій пісні поеми астроном звернувся до пасажирів з промовою, визнаючи, що все те, що вчені досліджували раніше, й називали словом “космос” – не те, що очікувало на них за орбітою Землі [18, с. 86]. Сила думки, безперечно, є могутньою, але вона все одно має певні кордони й обмеження. Космос, натомість, є глибоким і безкраїм.

Значимість людини в масштабах космосу оприявнюється у порівнянні з “Аніарою”, яка дрейфує космічним простором, сподіваючись потрапити у внутрішнє поле якої-небудь планети або зорі, з метеликом, який у долині Доріс летів на світильник [18, с. 93]. Нікчемність людини йде пліч-о-пліч із безпорадністю. Влада тих, хто вважав себе володарями світу, здатними сконструювати високотехнічний корабель і підкорити весь світ, діє виключно в межах замкненого простору – “Аніари”, моделі суспільства, яке добровільно зареєструвалося на рейс та вирушило на зустріч смерті. Усі анкети, правила, соціальний статус, професійне звання, релігія, мали значення виключно в межах того простору. За його межами ракета залишилася одним із тисячі схожих кораблів. Ситуація сходження з курсу й загибелі не була трагічнішою за долю метелика, який обпалоє крила, наблизившись до ліхтаря.

Мозок людини не здатен охопити масштаби космосу, навіть використавши весь свій потенціал. У вісімдесят п'ятій пісні Гаррі Мартінсон порівнював галактику із колесом диму, що світиться, де дим – це зірки. Їх так багато, що, стиснувши картину до розміру колеса, вони зменшуються до масштабів молекул. Розмірковуючи про те, чи може людина, принаймні словом, осягнути такі широти, автор зазначив, що галактика нараховує близько сотні мільярдів зірок. Найбагатша з усіх людських мов має лише три мільйони слів [18, с. 145]. Саме бажання осягнути й підкорити космос за такої інформації було безглуздом, але земляни, вочевидь, відмовлялися визнати

свою меншовартість перед природою. Люди весь час намагалися вести боротьбу зі стихією, не розуміючи, що вкорочують віку лише собі:

*“Спустя три года после смерти Мимы
открыл я транстомический закон,
диктующий, что спад нерасторжимо
с подъёмом предстоящим сопряжен”* [18, с. 99].

Вивівши цей закон, мімороб повірив у можливість порятунку, на кораблі знову ожила надія, але люди знову думали лише про себе. Проте, людське життя занадто коротке для того, щоб відчутти дію закону на собі. Відкриття дозволяє нам зрозуміти, що природа знову пройде процес очищення і, відновившись, повернеться з весною, навіть якщо людей на той час вже зовсім не залишиться.

Отже, порівняння космічної ракети з метеликом і зіставлення мозку людини з галактикою – це художні прийоми, якими Гаррі Мартінсон намагався нагадати про роль людини, як частини природи. Автор наголошує на тому, що всі спроби вивчити й підкорити планету є марними, адже потужностей головного мозку людини не вистачить навіть на те, щоб уявити собі всі масштаби всесвіту. Боротьба із силами природи є формою самогубства.

Екологічна катастрофа як провина людей

У “Мовчазній весні” (1962 р.) Рейчел Карсон описала екологічну катастрофу, провина за яку лежить виключно на людині. За шість років до публікації цієї книги, Гаррі Мартінсон описав Землю, знищену руками людини, у космічній поемі “Аніара”. Мотив провини пронизує усю поему, знаходячи прояв в усвідомленні або запереченні своїх помилок пасажирами.

Поема відкривається піснею, у якій люди добровільно обрали подорож до Марсу. Вони пройшли усі перевірки та інструктаж про подальші дії, ракета здійнялася в небо, а дуже скоро з легкістю вирвалася з поля земного тяжіння. Таке віддалення від Землі є символічним – прощання проходить дуже невимушено, злагоджено й беземоційно тому, що духовного зв'язку між

людьми й природою давно не було, планета ледь дихала під тиском безкінечних воєн і пожеж.

Люди у поемі Гаррі Мартінсона постають дуже гордовитими – їм подобалося вихвалитися своїми здібностями й ігнорувати власні помилки. Суспільство, позбавлене людяності, довело до розпачу механічну Міму [18, с. 97]. Навіть руйнація Землі та смерть бортового комп'ютера не змогли привести людство до тями – вони намагалися сховатися від реальності й сподівалися на спасіння й воскресіння своєї розрадниці [18, с. 99]. Така поведінка свідчить про слабкість духу й викриває страх перед невідомим:

*“Когда алтарь обшарпан, окровавлен,
все думают: он божеством оставлен”* [18, с. 107].

Матрос згадує, якими люди були раніше – вони не лінувалися, вміли співчувати іншим та навіть іти на самопожертву. На час польоту “Аніари” навіть самі слова “співчуття” й “жертва” були давно забутими [18, с. 107]. Мартінсон переконливо зображує людину майбутнього жорстокою й егоїстичною, вона не бажає проводити “роботу над помилками” та підсумовувати попередній досвід. Космічний матрос описував поведінку іммігрантів, які прибули на Марс, полишивши помираючу планету, яка раніше мала багатий рослинний і тваринний світ. Ані вимушене переселення, ані арктичний неродючий клімат Тундри не навчили людей цінувати й оберігати довкілля. Прибувши на землі марсіанина Петела, вони почали конкурувати у боротьбі за їжу, а згодом і полювати на птаха. Антропоцентричні настрої настільки глибоко вкорінені у свідомості людей, що об'єднання й дружнє ставлення до природи навіть не розглядалися в якості можливого варіанта стратегії виживання.

Людей жахала могутність навколишнього середовища, вони прагнули винищити все живе, окрім себе. “Приди, прекрасный век, чугунный век” [18, с. 89], – закликали пасажири.

Прагнення приховати свою провину проявляються у звинуваченні інших. “Корифеї”, які опинилися в одній кімнаті з міморобом, де той переховувався

від гніву диктатора Шефорка, висловлювали свою впевненість у неправильності дій екіпажу, які й спричинили несправність Міми. “Спеціалісти з тензорного вчення” не бажали ні слухати, ні чути пояснень [18, с. 98].

Від натяків Гаррі Мартінсон перейшов до прямолінійного звинувачення людей у спричиненні екологічної катастрофи. У шістдесят третій пісні поеми зустрічаємо опис сімейної пари – прикладу людей з “минулого”. Вони завжди трималися разом, їхні стосунки були сповнені вірності й духовності. Жінка пригадувала, як випікала хліб в своїй печі – явище давнозабуте в еру розвинених технологій. Перед відльотом із долини Доріс пара обнялася і сказала “пробач” своїй рідній планеті [18, с. 128-129]. Визнання людьми своєї провини могло б дати надію на прощення, але ця сімейна пара була винятком із загального правила – більшість пасажирів до останнього заперечували свою причетність до трагедії.

“Мы разорили рай и потеряли” [18, с. 154], – таке зізнання пролунало у передостанній пісні поеми. Лише перед обличчям смерті пасажирів зняли свої горді маски й визнали, що самі усе втратили. Прийняття власної провини не вирішило долю подорожуючих на “Аніарі”, але слугує цінним застереженням читачам – адже зізнатися собі у неправоті й почати діяти все ще не пізно. Принаймні, є шанс зберегти планету для наступних поколінь:

*“Те поколенья, что достойны кары,
в земле тысячелетия гниют,
а космос только-только над землею
заносит свой обледенелый кнут”* [18, с. 125].

Ідея про те, що наслідки загарбницької діяльності людей позначатися на нащадках, повертає читачів до думки про мізерність людського життя у порівнянні з масштабами всесвіту.

Слова сліпої жінки, яка пережила ядерний вибух у Ксиномбрі, дають надію на спасіння. Прийти воно може лише за умови загальної боротьби за

небо і позбавлення від почуття ненависті, гніву, помсти й егоїзму. Зловтісі не місце у такій боротьбі – вона лише затьмарюватиме дорогу.

Отже, Гаррі Мартінсон підкреслював беззаперечну провину людини у тому, що сталося з долиною Доріс у поемі. Характерними ознаками людської натури, за автором, є пихатість, егоїзм та жорстокість. Читачам твору він прагне показати, що визнання помилок є першим кроком до їхнього виправлення. Їхнє ігнорування, у свою чергу, веде до катастрофи. Легковажне сприйняття й бездумне використання дарів природи може зіпсувати життя багатьом наступним поколінням людей. Комплексна робота з порятунку довкілля та свідоме ставлення до ресурсів планети породжують надію на загальне спасіння.

Мотиви смерті, страху смерті та віртуальних світів

“Аніара” – це антиутопічна апокаліптична поема, а отже тема занепаду є однією з центральних. У творі присутня велика кількість символів смерті.

Наскрізними є опозиції *весна / осінь, ранок / вечір*. Вони базуються на символічному протиставленні *свіло / темрява* біблійного дискурсу, за правилами якого, кожний центральний апокаліптичний символ має власний демонічний антипод. Пара *світло / темрява* співвідноситься з поняттями Бог – сатана, добро – зло, віра – невіра, праведність – гріх, чистота душі – аморальність, життя – смерть [31, с. 72]. Осінь у поемі є символом природного згасання, поступової природної смерті. Описуючи красу Лібіделі, оповідач говорив про її невічність, пов’язуючи це із приходом осені. Смерть планети відбулася не за природних умов, автор зазначає, що трагедія сталася навесні, підкреслюючи провину людини у цьому “вбивстві”:

*“Последний раз была весна в природе,
но умерла природа в ту весну...”* [18, с. 107].

Очікуючи смерті, мімороб у дев’яносто шостій пісні назвав передчуття смерті настанням вечора [18, с. 152]. Суспільство, яке так прагнуло підкорити природу, так і не змогло протистояти плину часу.

Текст просякнуто тьмяністю, яку підкрюплюють згадки про кремацію [18, с. 82]; труну [18, с. 93]; каміння, з якого говорять мерці – гробниці [18, с. 94]; спис, який націлено в ракету [18, с. 120]; голки, як символ страждання [18, с. 127]; попіл, яким вкрито спалену Ксиномбру [18, с. 129]; пастку, яка символізує безвихідь [18, с. 143]; падіння – втілення духовної й фізичної руйнації [18, с. 149]. Космічну “Аніару” у творі автор порівнює із розкішним саркофагом [18, с. 93], катафалком [18, с. 102], труною з кришталю [18, с. 151], музеєм сухих рослин, пожитків людей та їхніх кісток [18, с. 155].

Етапи прийняття людиною свого року описано у восьмій пісні. Паніка пасажирів “Аніари” згодом перейшла у відчай, який, в свою чергу, змінився апатією [18, с. 83]. Наймоторошнішою видається навіть не сама смерть, а розуміння безпомічності й постійне очікування кінця. Пізніше приходить повне розуміння плінності буття. У розповіді сліпої жінки, яка пережила ядерне бомбардування, лунали слова про те, що все неодмінно стане просто гноєм. З м’якими матеріями це відбудеться швидше, з твердими – згодом [18, с. 117]. Отже, автор нагадує людству, що смерть є невід’ємною ланкою життєвого циклу, боятися якої є так само безглуздо, як і намагатися підкорити собі природу.

Для подолання страху загибелі люди шукали розради у віртуальних світах. Провідником пасажирів у паралельну реальність на борту космічного корабля стала передусім Міма. Вона була здатна не лише транслювати зображення, а й передавати запахи й відтворювати пейзажі з недосліджених ніким світів. Кожен раз, коли людей охоплювала паніка, вони слухняно йшли до комп’ютера, який завжди знав, як їх втішити:

*“Мечтаем мы до умопомраченья,
мечтой сменяя прежнюю мечту, –
так убегаем мы от скудной яви
в пестрящую мечтами пустоту”* [18, с. 82].

Віртуальний світ – лише вигадка, здатна заспокоювати протягом короткого часу. Але люди обрали радше жити ілюзіями, аніж рятувати свою планету від

загибелі. На Землі життя здавалося їм сном – ніхто не бажав бачити серйозність ситуації. Навіть після катастрофи й вимушеної міграції суспільство не визнало помилок і продувжило мріяти.

Падіння ілюзій символічно зображено у шістдесят дев'ятій пісні. “Аніару” огорнула ковдра сяючого пилу, який ставав все щільнішим. Раптом, кораблем прокотилися вибухи, схожі на феєрверки. Після цього дзеркальний зал корабля – храм усіх ілюзій, виявився повністю зруйнованим, а всі, хто в ньому на той момент знаходилися – мертвими [18, с. 132-134]. Причину цього мімороб назвав трохи раніше – він створив коридор з моніторів, які мали транслювати картини лісу, але потребував допомоги людей у “заповненні екранів”. Так і не здобувши підтримки, мімороб не зміг довести проект до кінця [18, с. 127]. Отже, навіть створення загальної мрії як перший крок до її втілення, потребує співпраці та єдності.

Пасажири космічної ракети знайшли інші способи подолання страху смерті, окрім вибудови віртуальних світів. Одним із них стала поява сект і культів. Дейзі й Лібідель уособлюють культ сексу, співачка Ринда – християнство, «терпуг» – старовірів.

Убивство як спосіб подолання страху смерті, описаний Катериною Стеценко в результаті аналізу апокаліптичних романів Дона Денілло [25, с. 197], знаходимо і в поемі Гаррі Мартінсона. Під час паніки з приводу нашестя бурі сяючого пилу, багатьох затоптали, але це нікого не хвилювало, навпаки – підкріплювало віру у власні сили й перевагу. Рівень жорстокості поведінки на борту ріс пропорційно із наближенням ракети до свого “крематора”. Намагаючись воскресити Міму, люди вдавалися до жертвоприношення, нехтуючи усіма законами людяності. Такий обряд швидко відійшов, адже було доведено його безглуздість [18, с. 149]. Перед страхом власної загибелі життя інших людей втрачає важливість. Диктатор Шефорк розіп’яв чотирьох жреців за схильність до заколотів [18, с. 150]. Втім, і це не врятувало його від моторошного передчуття згасання.

Інший шлях обрала пілотеса Ісагель. Жінка прийняла рішення покінчити життя самогубством, адже не могла більше терпіти перебування на кораблі, що став в'язницею. Не бажаючи нікого скривдити, борючися зі страхом, пілотеса тихо покинула світ, вирушивши в краї Великого Закону Чисел [18, с. 147].

Отже, Гаррі Мартінсон зобразив смерть у поемі з допомогою символів вечора, осені, які є втіленням традиційної біблійної апокаліптичної опозиції *світло / темрява*. Атмосферу смерті сугестували слова труна, саркофаг, катафалк, падіння, пастка, попіл тощо. Автор описав складність та тривалість процесу прийняття смертності, частиною якого є спроба втечі у віртуальний світ. Іншими способами подолання страху загибелі у поемі є створення культів і сект, жертвоприношення, вбивство та самогубство.

Апокаліпсис у поемі “Аніара”

Змалювання апокаліпсису є одним із елементів, характерних для екотексту. Теми спалювання планети та руйнування міфу про всемогутність людини й можливість земного раю є типовими для екокритики [25, с. 192].

В “Аніарі” Гаррі Мартінсона є два описи тотального знищення життя. Один із них – ядерний вибух у Ксиномбрі, другий – загибель Землі.

Катастрофа у Ксиномбрі змалювана сліпою поетесою як нашість гарячої бурі. Прийом зображення пасторального пейзажу в контрасті з апокаліптичною риторикою згодом описав Грег Гаррард, назвавши його базовим для апокаліптичних літературних творів [56, р. 6]. Тишу ночі посеред мальовничого поля порушив вибух, пекучий вітер перетворився на ураган, а спалах був такої сили, що можна було втратити зір. Навіть не маючи можливості бачити, поетеса відчувала, як виглядало її місто після смертельного удару. Гуркіт не стихав і нагадував розкати грому, дерева падали, а повітря було просякнуто пекельним жаром [18, с. 115]. Ксиномбра, прохолоду ночі якої було винищено вогнем, помираючи, кричала й благала про пощаду [18, с. 131]. Через деякий час, все охолело, але не залишилося

жодної живої рослини. Оповідач згадує вибух у Ксиномбрі, демонструючи його глобальність. Після катастрофи, мов сніг, опадав попід. Отруйні продукти горіння розповсюдилися планетою, сягнули Атлантису. Спасіння годі було шукати навіть у воді – попід потрапив туди й вбив медуз і восьминогів [18, с. 129]. Усе, що могло горіти – згоріло вщент, розплавалося, зникло. Мімороб сподівався, що скоєне у Ксиномбрі навчить людей, слугуватиме застереженням.

Другий вибух ядерної зброї «фотонотурба» став для планети фатальним. У цьому епізоді знаходить втілення ідея, описана згодом екологінею Рейчел Карсон, про те, що технічний прогрес розвивається набагато швидше за людську моральність [44, р. 14]. Підірвання мегаполісу Дорісбург призвело згодом до смерті всієї Доріс-Землі. Вибух надпотужної сили почув навіть глухий чоловік. З першими розкатами вибуху, доки мозок ще не увсідомив, що сталося, душа його встигла розірватися й загинути. Ділянку суходолу, на якій раніше розташовувався Дорісбург, було двічі вивернуто навиворіт. Один чоловік осліп від яскравого спалаху. Навіть втративши зір, він, здавалося, шкірою шиї та черепу спостерігав безмір вибуху [18, с. 94]. Розповідати цю історію було вже нікому, але з людьми заговорило саме каміння – воно стогнало голосами Касандри, сліпого і глухого, в надії хоч тоді бути почутими.

Земля у поемі Мартінсона наділена почуттями. Автор персоніфікував постраждалу планету в двадцять восьмій пісні. Спотворена Доріс волала, помираючи. Граніт лив гіркі сльози, коли руда й щебінь перетворювалися на газ [18, с. 96]. Такий прийом одухотворення Землі й зображення її страждань описала у своїй монографії Катерина Стеценко, згадуючи “Криваву зливу” (1979 р.) Тома Коррагессана Бойла [25, с. 192].

Отже, для зображення апокаліпсису в “Аніарі” Гаррі Мартіносон обирає модель руйнування Землі внаслідок ядерного вибуху. Рукотворна зброя змушує планету стогнати й задихатися від попелу, але природа пробачає людині перший удар, сподіваючись, що помилки навчать суспільство бути обачнішими. Не засвоївши уроку, все живе гине після другого вибуху.

2. 2. Алюзивний аспект поеми Гаррі Мартінсона “Аніара”

Алюзивність “Аніари” описано у критичних роботах Карла Веннберга (1956 р.), Улуфа Лагеркрантца (1956 р.), Оке Янссона (1956 р.), Торда Халла (1958 р.), Юхана Вреде (1965 р.), Гуннара Тідестрема (1975 р.), Ингемара Алгуїна (1976 р.), Гарольда Борланда (1976 р.). Згадані літературознавці дійшли згоди про наявність беззаперечної паралелі між космічною поемою та частиною “Божественної комедії” (1472 р.) Данте Аліг’єрі – “Пеклом” і “Втраченим раєм” (1667 р.) Джона Мільтона. Важливим також було визнано посилення на Біблію. Християнське прочитання поеми запропонував Крістіан Брау (1990 р.).

Наше дослідження продовжує алюзивне прочитання “Аніари”. Ми розглядаємо посилення на міфи Давньої Греції та скандинавські міфи, поглиблюємо вивчення трансформації християнського міфу та його ролі у поемі Гаррі Мартінсона, досліджуємо звернення автора до концепції твору-подорожі епохи Відродження, а також звертаємося до історико-політичних алюзій у тексті.

Давньогрецькі та скандинавські міфи

Використання міфологічного коду у поемі свідчить про вплив античної культури на світосприйняття автора. Зміна пріоритетів, яка відбулася у ХХ столітті, була пов’язана зі світовими війнами. Оспівані раніше героїчні вчинки було переоцінено, розкриваючи їхню жорстоку й криваву сутність. О.О. Добринчук у статті “Трансформація міфологічного образу Кассандри у контексті європейської літератури ХХ століття”, покликаючись на А. Нямцу та його дослідження “Міф. Легенда. Література (теоретичні аспекти функціонування)”, описує переосмислення міфів троянського циклу внаслідок засудження культу насильства. Науковець звертає увагу на те, що троянський цикл відображає неспокійні події періоду розпаду героїчної міфології.

Колишні переконання про те, що обов'язковим способом одержання влади є війна, було засуджено [7, с. 57]. Гаррі Мартінсон тяжко переживав свідомий вибір людей не чути й не бачити очевидного – того, що їхня жорстокість і байдужість спустошують Землю. Таким чином письменник звернувся до образу троянської принцеси Кассандри, яка вміла передбачати майбутні катастрофи. Історію Кассандри згадано у відомому романі Гаррі Мартінсона “Дорога до Клокріке” (1948 р.), філософ Сандемар називав її найправдивішою з усіх. У 1949 році автор опублікував статтю “Ми маємо нарешті прислухатися”, в якій звернувся до народу з проханням почути застереження віщунки. У поемі “Аніара” Кассандру згадано у пісні про бомбардування Дорісбурга й загибель Доріс. Троянська принцеса заговорила до людей “з каміння”, благаючи їх про помилування, навіть коли вже нічого не можна було вдіяти.

Вислухавши пояснення влади про подальшу долю “Аніари”, мімороб називає майбутнє всіх пасажирів “одісеєю довжиною в життя” [18, с. 85]. Вибір такого порівняння не випадковий, адже “Одісея” Гомера – це твір-подорож. Архетип подорожі виступає для позначення постійного руху у часі й просторі, а також подолання перешкод на своєму шляху [10, с. 42-43]. Просування “Аніари” космосом на зустріч своїй смерті без можливості повернути назад символізує людське життя з його плинністю та невідворотністю долі.

Гаррі Мартінсон згадує у поемі підземне царство мертвих, називаючи його Аїдом, за іменем покровителя смерті. Володіння Аїда – темний Тартар. За давньогрецькою міфологією, дістатися підземного царства можна рікою, душі мертвих туди на човні перевозить Харон. За переправу необхідно платити, до того ж перевізник міг виштовхувати душі непохованих мерців, які через це були змушені вічно блукати підземеллям [19]. Вічна темрява й холод, що оповили ракету дорогою в нікуди, нагадують пасажирам сам Тартар. Диктатор Шефорк називає мандри космічним простором “шляхом в Аїд” [18, с. 98], що робить можливим порівняння корабля “Аніара” із човном Харона.

Так само як міфічний Харон перевіряв душі загиблих, пасажери “голдондерів” проходять спеціальний контроль. Матрос, який протягом дев’яти років перевозив людей на Марс, розповідав про контролі, які необхідно було пройти перед відльотом. Тих, хто не проходив перевірку особистості й “психоперфокарти”, не допускали на борт [18, с. 105]. Неможливість повернутися назад також є ознакою схожості космічного простору у поемі із міфічним підземним світом мертвих.

В поемі згадано ще одного мешканця Тартару – чорнокрилого бога Танатоса. За міфами Давньої Греції Танатос є богом природної смерті, він приходить до тих, чий життєвий шлях, призначений Мойрами, добігає кінця, зрізає пасмо волосся й забирає душу до підземного царства [33]. Гаррі Мартінсон вказав на те, що у змальованій ним реальності богами природної смерті не залишилося б роботи. Автор зазначив, що з приходом технологій побільшало катастроф, які забирають людські життя раніше, ніж це передбачено долею [18, с. 139]. Людина має більшу вбивчу силу, аніж давньогрецький бог – таким зобразив суспільство письменник.

У п’ятдесят четвертій пісні поемі змальовано сад Шефорка, де оповідач зустрічає оголену поневолену жінку – полонянку диктатора. Гаррі Мартінсон проводить тут паралель із традиційним архетипним образом “діва в біді”, називаючи невольницю “Девой, что в Горе заключена Драконом” [18, с. 121]. Зустріч міміороба із рабиною Шефорка можемо розглядати як алюзію на міф про те, як Персей врятував Андромеду. Так само як Діва в “Аніарі”, Андромеда була оголеною прикута богом Посейдоном до скелі. Мешканка колишньої Ксиномбри страждає через руйнування людьми її рідної домівки. Вона з болем і ненавистю вказує міморобові на те, що “його плем’я напустило вогонь на Ксиномбру” [18, с. 121]. Поневолена морським богом дівчина спокутує провину своєї матері, їхній дім також було спустошено морським чудовиськом, надісланим за наказом Посейдона [21]. Так само як і Персей, мімороб відзначив неземну красу незнайомки. Проте, на відміну від міфічного

героя, визнав свою безпомічність і пішов, відчуваючи самого себе тим “Драконом”, який замучив жінку.

Міму Гаррі Мартінсон у п’ятдесят другій пісні називає Афродітою. Порівняння комп’ютера із богинею любові та родючості підсилює твердження про те, що автор вважав цю генераторку ілюзій більш людською за усіх пасажирів на борту. У давньогрецькій міфології Афродіта зображена в оточенні рослин і тварин – навколо неї завжди квітне життя, а вона сама є його джерелом. Саме ця прекрасна богиня відповідає за родючість землі й народження дітей [3]. Паралель між цими двома образами письменник проводить в контексті оплакування міморобом уламків комп’ютера. Оповідач зіставляє вплив, який Міма й Афродіта мали на формування культурного середовища.

Зв’язок із скандинавською міфологією простежується у схожості між описом гніву богів й Землі через людську жорстокість. У “Пророкуванні вельви” – одній з найвідоміших пісень “Старшої Едди” (друга половина XIII століття), описано процес створення світу, першої війни, боротьби між богами, знищення всього живого вогнем та, нарешті, надію на відродження й появу нового життя [34]. Розповідь астронома про зледеніння планети у відповідь на постійні війни між людьми перегукується із передбаченнями вельви. Промінчик надії, про який згадано у середньовічному тексті, відтворено у поемі в образі приходу весни як наслідку очищення космічного простору від пилу, який закривав сонце.

Спис, який пролетів повз космічний корабель у п’ятдесят третій пісні, довівши багатьох пасажирів до паніки, зацікавив багатьох літературознавців. Оповідач називав його “самым точным в мире признаком” [18, с. 120], додаючи, що летів вбивчий предмет з того ж боку, звідки й корабель. Ми пропонуємо прочитання цього моменту як алюзію на Гунгнір – спис Одіна, який завжди вражає свою ціль. Гніваючись, скандинавський бог кидав свого списа, караючи того, хто йому суперечив. Магічні властивості зброї не залишали їй шансу на похибку. Відчай пасажирів “Аніари” свідчив про

усвідомлення ними того, що смертельний спис обов'язково їх наздожене, коли прийде час. Від гніву богів не сховатися навіть у відкритому космосі.

Отже, поема Гаррі Мартінсона насичена образами й сюжетами, запозиченими з давньогрецької та скандинавської міфології. Автор повторно звернувся до образу Кассандри, згадуваної ним у романі “Дорога до Клокріке” (1948 р.). Письменник назвав політ “Аніари” одісеєю, що виступає моделлю людського життя. Про те, що Гаррі Мартінсон не залишає мігрантам та екіпажу шансу на виживання, свідчить порівняння польоту з подорожжю до підземного царства Аїда. До міфу про Персея й Андромеду автор звертається для демонстрації того, що за помилки завжди доводиться платити, але найчастіше це випадає на долю невинних. Божественність Міми підкреслено порівнянням її з богинею Афродітою. Алюзії на скандинавські міфи зображені у описі гніву вищих сил, земного відродження, а також значення пролітаючого повз корабель списа.

Християнський міф. Трансформація християнського міфу

Упродовж століть Біблія залишається найголовнішою книгою європейської культури. Письменники використовують біблійні мотиви й сюжети, інтерпретуючи їх у своїх роботах. Символи із Святого Письма слугують елементом, який поєднує реальний матеріальний світ із ідеальним божественним. Дослідження християнського міфу та біблійних образів сприяє детальному аналізу літературного твору [32, с. 45-46]. Поема Гаррі Мартінсона насичена алюзіями до біблійних сюжетів, а також містить посилання до конкретних сюжетів із Святого Письма.

Рай часто зображують в образі чудового саду, гармонійного середовища, де людина є невід'ємною частиною природи. Сімдесят другу пісню “Аніари” Гаррі Мартінсон присвятив Карелії – дивовижному місцю з чудовою природою. Мімороб порівнював блиск Карелії із переливом води навесні, згадував співи зозулі, лісистість місцевості. Оповідач пригадував, як колись прожив в тому райському місці двадцять дев'ять років. Розповідь

перегукується з біблійною історією про перших людей – Адама і Єву, які також спочатку жили в Раю, насолоджуючись його щедрими дарами, аж доки не “скуштували заборонений плід” та не були за це покарані засланням на Землю й позбавленням безсмертя. Гріх Адама називається першородним, за християнською традицією, кожна людина як нащадок Адама і Єви народжується з ним. Оповідач “Аніари” уриває свою розповідь про гармонію й красу Карелії, звертаючись до читачів поеми й нагадуючи про скоєння гріху – вбивства:

*“Девять тисяч лет минуло,
как сидел я рядом с милой
на лужайке, как потом я
изгнан был Судьей Верховным
из Карелии лужаек”* [18, с. 136].

Вигнання людини з Карелії у Гаррі Мартінсона відповідає біблійному вигнанню Адама і Єви з Раю.

У кінці цієї пісні оповідач звертається до ідеї здобуття свободи через покаяння. За християнським міфом, душа людини, яка визнає свою грішність та порятунок через Ісуса Христа, очищується від першородного гріха Адама і повертається до Бога. Мімороб прийняв свій рок і зрозумів, що мав мучитися й каятися протягом усього життя. Він був готовий все терпіти мовчки та очікувати смерті, яка мала принести йому повернення на галявини Карелії.

Прагнули повернутися до Раю і прихожани сліпої співачки з Рінда. Вони виконували обряди на алтарі й хором благали “повернути їм Світло” [18, с. 124]. Проте, зусилля залишилися марними, адже щоразу коли вони намагалися потрапити до “храму Світла”, їх гнали в “море темряви” [18, с. 124].

У художньому просторі поеми християнський Бог постає у трьох іпостасях: Бог-Отець, Бог-Син та Святий Дух. Особлива увага приділяється Ісусові Христу, який представлений як втілення та прояв самого Бога. Він приходить на Землю, аби врятувати усіх людей від гріха, змивши його

власною кров'ю. У поемі Гаррі Мартінсона божественна трійця має центральне місце.

Землю автор називає скарбом, який під лагідним промінням сонця перетворився на мальовниче та квітуче місце. Опис планети у сімдесят дев'ятій пісні відповідає описові Карелії, а отже підтверджує думку про проголошення Доріс раєм. Винищення людиною природи зіставляється із гріхопадінням Адама, а відліт “Аніари” та інших “голдондерів” символізує полишення Едему. Думка про те, що Бог живе на Землі знаходить підтвердження у передостанній пісні поеми. Перед смертю пасажери звернулися до бога, але дійшли висновку, що вони самі обрали “Закон” над “евангелієм” і тепер вже нікого просити:

*“Бог нас не слышал: муку принял он
в долине Дорис, с ней неразлучимый”* [18, с. 154].

Одразу після смерті Доріс Міма передала людям привіт від “Разорвавшегося в Ключья” [18, с. 97], до того ж, вона декілька разів повторила, як це боляче – розриватися на шматки. Отже, розумний комп'ютер не лише передав смерть Бога, а й на собі відчув біль його страждань. Такий тісний зв'язок свідчить про приналежність самої Міми до божественної триєдності.

Міма є уособленням образу Христа в “Аніарі”. По-перше, вона має подвійну природу – лише половина її функцій та здібностей піддаються аналізу. Міматор, який створив дивовижний пристрій, одразу погодився їй служити. Таке зображення комп'ютера відсилає читачів до історії народження Ісуса Христа від матері-людини та батька-Бога. Про божественність Міми говорили пасажери корабля, перешіптуючись про того, “кто был подобен Миме” [18, с. 81]. Мімороб називав пристрій “богорівною”. Навіть після загибелі комп'ютера у людей зберігалася віра у повернення божества. Воскресіння Ісуса Христа для порятунку людства від гріха є головним доказом його божественності. Очікування відродження Міми свідчить про підсвідоме порівняння її з Сином Божим. В останній пісні поеми всі пасажери та екіпаж корабля зібралися в одному залі навколо Міми, де і померли. Така поведінка

пов'язана із прагненням, принаймні в кінці, прийти до Бога, визнати його Спасителем і врятувати свою душу.

Святий Дух в “Аніарі” приймає образ пілотеси Ісагелі. Ніжна, чуттєва жінка, на відміну від інших людей на борту корабля, не піддавалася спокусам і ніколи не дозволяла тваринним інстинктам керувати собою. Вона – світло. Оповідач був закоханий у неї платонічною любов'ю, їхні зустрічі були наповненими й глибокими, навіть коли проходили мовчки. Після смерті пілотеса приходила до мімороба до в'язниці уві сні в образі неземного світла, який своїм сяйвом пронизав йому серце. В цей момент оповідач збагнув її істинну сутність, назвавши кохану “душею Міми” [18, с. 148]. Насичення людини Святим Духом, а також спілкування з Богом відбувається через молитву. Оповідач передчував прихід смерті й молився, бажаючи про диво. У відповідь на його щирі звертання, з'явилося сяйво [18, с. 152]. Отже, Святий Дух не помер разом із Ісагеллю. Вона було його уособленням, але поява світла після молитви мімороба свідчить про всюдисущість Святого Духу й дає надію на відродження життя навіть після катастрофи.

Юхан Вреде (1965 р.) та Гуннар Тідестрем (1975 р.) звертали увагу на особливість та взаємозв'язок жіночих образів у творі. Вреде висував ідею про особливість стосунків між Доріс та Ісагеллю, Тідестрем не підтримував цю думку, зазначаючи, що любов оповідача до різних жінок уособлює різні потреби на певних етапах життя. Ми продовжили це дослідження, взявши до уваги зображення божественної триєдності у творі. Таким чином, Доріс, Міма та Ісагель можуть бути трьома складовими одного образу, де Доріс – Бог-Отець, Міма – Бог-Син, Ісагель – Святий Дух.

Християнський міф зазнав трансформацій у поемі, пов'язаних із роллю Бога-Сина. Біблійна традиція говорить про те, що Син Божий був надісланий на Землю Богом-Отцем, щоб своєю кров'ю змити гріх Адама і відкрити людям дорогу до Раю. Порятунком душі відбувається шляхом визнання своєї провини та прийняття спасіння через Христа. Гаррі Мартінсон змінив біблійну історію. Люди-грішники у поемі так само покидають свій земний рай, але, на відміну

від оригінального міфу, рішення відлетіти з Землі в “Аніарі” належить самим пасажиром. Добровільно полишивши планету і Бога, корабель долав простір безкінечності, перевозячи мігрантів крізь темряву без можливості “спасіння”. На борту “Аніари” знаходилася напівбожественна Міма, місією якої, за Біблією, мав бути порятунок людей та дарування їм шансу на прощення. Тут спостерігаємо найвагомішу трансформацію міфу – Гаррі Мартінсон прибрав ілюзію того, що хтось інший, окрім нас, може спокутувати наші гріхи. По-перше, автор змальовує вбивство Бога людьми, що в масштабі християнського міфу, за яким Всевишній сам відправляє свого Сина на порятунок, демонструє неусвідомлення людиною своїх дій. По-друге, смерть Міми, яка мала б подарувати надію на виживання, не змінила ситуацію. Письменник не випадково позбавив пасажирів їхньої розрадниці, а згодом зруйнував зал ілюзій – метою було довести необхідність прийняття негайних рішень.

Отже, Гаррі Мартінсон ввів у текст ключові елементи християнського міфу: образ Раю, божественної триєдності Бог-Отець, Бог-Син, Святий Дух, гріхопадіння та воскресіння. Трансформація міфу автором проявляється у перенесенні відповідальності за події на Землі та за спокутування провини із Бога на людину. Факт вбивства планети й Бога ядерним вибухом підкреслює духовне зубожіння суспільства. Світло Святого Духу живе в образі Ісагелі, а після її смерті – в молитві. Відкидаючи здатність Міми повернути пасажирів на Землю, письменник зруйнував ілюзії пасивного порятунку. Вихід із Раю у поемі Гаррі Мартінсона також зображено як добровільний процес.

Алюзії на літературні твори

Космічний простір, який Гаррі Мартінсон називає Аїдом, відсилаючи читачів до давньогрецької міфології, також має ознаки схожості із “Пеклом” (1472 р.) Данте Аліг’єрі. Порівняно із міфічним підземним царством, до якого потрапляють усі померлі, зіставлення середовища, що окутує “Аніару”, з пеклом, засвідчує гріховність усього суспільства.

Щойно космічний корабель подолав поле земного тяжіння й потрапив у потік каменів, “хрустальный свод закрылся, как врата ...” [18, с. 79]. Данте також описує ворота в пекло на початку поеми, коли Вергілій проводить оповідача до підземелля. На знаменитому написі, що вирізняє вхід до світу грішників, зазначено: “Лишайте сподівання всі, хто входить” (пер. Є.А. Дроб’язка) [1, с.32]. Таким чином, порівняння вказує на неминучість загибелі корабля і всіх пасажирів ще на початку поеми.

Провідником Данте у “Божественній комедії” був Вергілій – один із найвизначніших поетів античної літератури. З його допомогою оповідач дістався пекла на човні Харона й зустрів грішників, які відбували покарання у дев’яти колах тортур. Космічні матроси й пілоти були провідниками людей у поемі Гаррі Мартінсона. Замість човнів вони управляли космічними «голдондерами» і доправляли земних мігрантів до різних “кіл пекла” – болотистої Венери, де під постійним наглядом катів люди працювали у шахтах; арктичної Тундри із суворим кліматом, який змушував переселенців перебувати у постійних пошуках їжі; та незвіданої безодні, до якої прямувала “Аніара”.

Проводячи паралель між “Пеклом” і “Аніарою”, розуміємо, що пасажирів цієї космічної ракети очікувала подорож у самі надра Землі – до останнього кола страждань. За Данте, на дев’ятому рівні пекла покарання відбували ті, хто зрадив своїх рідних. Цей гріх вважався найстрашнішим. Спустившись до центру Землі, оповідач зустрів вигнаного з Раю янгола Люцифера, який, вмерзший у лід, катував трьох відступників: Юду, Брута й Кассія. Схожий опис зустрічаємо у Гаррі Мартінсона:

*“Все будто вмерзло в вечность, как в скалу,
все кажется навек окоченевшим ...”* [18, с. 84].

Так мімороб говорив про космічний простір, що оточував корабель протягом усього польоту. Пасажири “Аніари” понесли покарання за віроломність та зраду природи та Бога. Подібно до Люцифера, людство підготувало заколот проти свого творця, за що й понесло страшну кару.

Вісім тисяч грішників, які зібралися на космічному «голдондері», не можуть не нагадати про сто одинадцять «дурнів», яких німецький письменник епохи Відродження Себастьян Брант помістив на корабель у поемі з промовистою назвою “Корабель дурнів” (1494 р.). Своїм завданням до написання твору Брант бачив виправлення людей, шляхом викорінення глупоти із суспільства. Поет вбачав причину вбивств і конфліктів саме у людській дурості. Гаррі Мартінсон підтримував цю ідею й розвинув її, демонструючи, що сухе технічне знання створює лише ілюзію розумності, за якою приховано те ж саме недоумство. Суспільство, яке вважало, що змогло підкорити собі природу зі всіма її стихіями, опинилося в полоні власної “розсудливості”. Поема Бранта розпочинається роздумами про киги та їхню роль в освіченості людей. Німецький письменник підкреслював, що, незважаючи на постійне збільшення кількості друкованих видань, ніхто не став розумнішим.

Небажання людей визнавати власні помилки, як і здатність звинувачувати у негараздах всіх, окрім себе, є однією із провідних ідей поеми Гаррі Мартінсона. Себастьян Брант присвятив пісню “Про тих, що інших ганяють – себе прощають” саме викриттю цього пороку. Німецький поет наголошував на тому, що необхідно в першу чергу звертати увагу на недосконалість в собі. Критикувати інших має право лише той, хто не має гріха.

Гаррі Мартінсон розробляє мотив “втраченого раю”, описаний Джоном Мільтоном у однойменному творі 1667 року. Причини втрати людиною Божої милості, описані у епічній поемі англійського поета, є глибинною передісторією подій, зображених в “Аніарі”. “Втрачений рай” закінчується виходом Адама і Єви з Раю – космічна поема шведського письменника відкривається піснею про відліт з Доріс – земного едему. Джон Мільтон також описав прагнення першого чоловіка дізнатися про створення світу та відповідь Архангела про те, що людям краще займатися тим, що підвласне їхньому розумінню. Недотримання цієї поради Гаррі Мартінсон зобразив через

технічний прогрес, який вийшов з-під контролю людського розуму. Суспільство у космічній поемі постійно прагнуло опанувати нові знання, не аналізуючи їхню доречність.

Даніель Дефо у романі “Робінзон Крузо” (1719 р.) зобразив виживання людини на безлюдному острові, пристосування до умов навколишнього середовища та пошук гармонії з природою. Головний герой роману вижив після кораблетроші й опинився на острові посеред океану. Робінзон забрав з корабля всі необхідні предмети й почав облаштовувати своє життя, займаючись сільським господарством та приручаючи тварин. Освоєння нової, безлюдної раніше Тундри описано Мартінсоном як акт вандалізму й загарбництва. Переселенці навіть не шукали балансу з довкіллям, вони вчиняли так, як звикли – не помічали проблем і жили за принципом “не важливо, що буде завтра”. Марсіанського птаха Петела можемо порівняти із П’ятницею. Робінзон Крузо врятував дикуна від людоджерів, навчив його англійської, намагався бути наставником. Люди у Гаррі Мартінсона полювали марсіанина, змагалися з ним за їжу, вважаючи себе одних володарями нової землі. Замість залучення своїх знань для перетворення Марсу на більш приємне місце для життя, вони проявляли виключно тваринні інстинкти й жорстокість.

“Мандри Гулівера” (1726 р.) Джонатана Свіфта – один із найвизначніших романів про подорожі. Ірландський письменник оповів пригоди суднового лікаря, який під час морських походів потрапив до різних дивовижних країн та островів, які у сатиричній формі викривають окремі вади людей. Гаррі Мартінсон запозичує з роману Джонатана Свіфта використання закритого простору для зображення моделі суспільства. Поведінка пасажирів, замкнених в межах надтехнічної “Аніари”, які поступово долучалися до певних спільнот, допомогла віддзеркалити той стан, в якому перебувало все населення Землі за задумкою автора.

Думку про безглуздість воєн Свіфт передав у діалозі Гулівера із королем країни велетнів. Величезний і лякаючий ззовні, володар мав добре серце й

щиро не розумів сенсу насильства. Король також говорив про важливість охорони й плекання природи. Ідилії країни велетнів протистоїть жорстокість, описана Гаррі Мартінсоном. Люди у шведській космічній поемі – далекі нащадки тих, хто не дослухалися жодної з настанов великодушного короля. Замість флори і фауни, Землю заповонило полум'я воєн, гуркіт вибухів ядерної зброї й стогони помираючої планети.

Найбільше враження на Гулівера справила подорож до острова розумних коней гуїгнгнів. Саме в тій мандрівці головний герой роману зробив висновок про те, що фізична оболонка є менш вартісною за духовний внутрішній світ, а народження в людській подобі не свідчить про людяність. Гуїгнгни – благородні, чесні й терплячі. Попри те, ще вони не були людьми, їм вдалося збудувати модель ідеального суспільства, в якому мріяв залишитися Гулівер. Поруч із розумними кіньми жили мерзотні створіння егу. Ззовні вони були схожі на людей, але в порівнянні з благочестивими тваринами, здавалися справжніми дикунами. Використовуючи це порівняння для аналізу поеми Гаррі Мартінсона, ми бачимо, що більшість пасажирів корабля радше були егу, аніж людьми.

Принцип, за якими гуїгнгни збудували свою ідилію, полягає у житті в гармонії з природою та за її законами. Розумний кінь різко відкинув прагнення людей віддалитися від натуральності. Автор “Аніари” підтримував думку про спасіння у побудові гармонійних та збалансованих стосунків із навколишнім світом. В едемі, зображеному Гаррі Мартінсоном, не було місця високим технологіям – там лише вода, ліси і співи птахів.

Думка про те, що виключно Земля – місце народження людей, має найкращі умови для життя, у поемі Гаррі Мартінсона перегукується із ідеєю, яку Вольтер презентував у філософському романі “Кандід, або оптимізм” (1758 р.). Герої твору подорожували світом у пошуках щастя, але навіть казкова країна Ельдорадо надовго їх не завтримала. В кінці роману вони зустріли абсолютно вдоволеного своїм життям чоловіка, який все життя працював у себе в саду. Кандід отримав від нього пораду “дбати про свій сай”

замість постійних пошуків долі. В “Аніарі” також показано, що спроба втекти від реальності не принесла нікому радості. Марс, який спочатку називали раєм, ладним замінити Землю, виявився краєм вічної мерзлоти. Свідомо ставитися до “свого саду”, доглядати його – прохання, із яким Гаррі Мартінсон протягом багатьох років звертався до суспільства.

Ідею про те, що люди самі є творцями свого щастя, закодовано у порівнянні марсіанського Петела із синім птахом з однойменної п’єси Моріса Метерлінка (1908 р.). Синій Птах є символом любові. Діти у Метерлінка розуміють, що найбільша цінність – це любов до ближнього, а отже духовне, а не матеріальне багатство. Твердження про те, що Синій Птах – у кожному з нас, підкреслює, що наше щастя залежить від нас самих [28, с. 3]. Космічний матрос, який розповідав про життя на Марсі, згадував, що після загибелі Землі, потворний птах Петел в уяві людей перетворився на Синього Птаха, тим самим доводячи, що люди здатні обирати, як їм сприймати світ: оптимістично чи песимістично.

Отже, “Аніара” насичена алюзіями на літературні твори. Автор запозичив модель пекла Данте для зображення глибини гріхопадіння пасажирів корабля, які сягнули дев’ятого кола. Ще на початку поеми Гаррі Мартінсон вказав на долю, що чекає на людей, порівнюючи небесне склепіння із воротами пекла. Розміщення грішників на борту ракети є алюзією на “Корабель дурнів” Бранта. Мотив “втраченого раю” з поеми Джона Мільтона може бути прочитано як передісторію “Аніари”. Порівняння людей, які опановували Марс, із Робінзоном Крузо протиставляє вибодову гармонійних та загарбницьких стосунків з природою. Персонажі, зображені шведським письменником, нагадують жорстоких та нестерпних егу з “Мандрів Гулівера” Джонатана Свіфта. Важливість “догляду за власним садом”, яку свого часу акцентував Вольтер, знайшла відгук у Мартінсона, який описав безглуздість пошуку кращої долі в інших світах. Думку про перебування щастя в кожному з нас автор висловив через алюзію до “Синього Птаха” Метерлінка.

Історико-політичні альянзи в поемі

Історична пам'ять у творі пов'язана, в першу чергу, із світовими війнами, розвитком науки й новою політикою. Основними аспектами, які вплинули на світосприйняття шведів у першій половині ХХ століття були:

1. Нейтралітет під час Першої світової війни. Пристосування до воєнних умов мало позитивний вплив на економіку, адже економічна блокада країни дала поштовх для розвитку власних підприємств та сільського господарства.
2. Науковий підйом – технологічний та науковий прорив був каталізатором шведської промисловості на початку ХХ століття. Країна стала не лише поставником сировини, але й вийшла зі своїми товарами на промисловий ринок Європи.
3. Політика Соціал-демократичної партії Швеції. Партії вдалося прийти до політичного консенсусу, досягнути балансу державного сектору в економіці, що стало основою поняття “шведської економічної моделі”.
4. Нейтралітет під час Другої світової війни. Країні вдалося уникнути руйнування народного господарства та спрямувати зусилля на соціальні реформи [17, с. 11]. Незважаючи на позитивні економічні наслідки нейтралітету Швеції у двох світових війнах, було породжено “мотив провини”, який знайшов відображення у літературі, образотворчому мистецтві, музиці другої половини ХХ століття.

Гаррі Мартінсон засуджував будь-які прояви насилля. У поемі для описання передумов руйнування Землі перелічено жахи, які мають реальні відповідники в історії ХХ століття. Дві світові війни, які пережив автор, дали йому підстави вважати, що людська жорстокість та кровожерливість не зупиняться. У п'ятнадцятій пісні “Аніари” розповідь вів космонавт, який пригадував часи, коли закінчилася тридцять друга війна і “на троні” опинився новий володар. Гаррі Мартінсон відвідав конференцію у Москві у 1934 році, що справило на нього сильне враження. Державне врядування за нового лідера нагадує політику соціалістичної партії Радянського Союзу одразу після

приходу до влади. Космонавт розповідав про тих, хто за нової влади отримував рюкзак і заслання на “три роки торфорозробок в Тундрі-9” [18, с. 88]. Устрій країни оповідач називав “планом контролю”, згадуючи при цьому, що сам він був там один раз і те, що бачив, було лише поверхневим, а найстрашніше залишилося прихованим всередині.

Алюзію на концентраційні табори зустрічаємо в оповіді матроса. В Тундру-3 переселяли не лише гондів, а й кантонців, бенаресців та представників інших народів. Перевізник згадував контраст між плачем під час прощання з майбутніми каторжниками й бадьорим маршем, що зустрічав “космокурсантів” одразу після прибуття до “психосанпропускників”. Тих, хто намагався бігти, вбивали. Солдатів з Марсу, які контролювали процес відбору, Гаррі Мартінсон назвав “нелюдями”, натякаючи на нацистських наглядачів.

Винищення ядерним вибухом Ксиномбри є посиленням до бомбардування японського міста Хіросіма, яке відбулося наприкінці Другої світової війни. Катастрофа на Ксиномбрі в “Аніарі” була предвісником наступної біди – удару “фототурбом” по Дорісбургу, що призвело до загибелі всієї планети. Таким чином Гаррі Мартінсон давав зрозуміти, що скоєне 1945 року ніколи не має повторитися. Під час відвідування садів диктатора оповідач зустрів жінку, яка постраждала через ядерне бомбардування й тепер змушена страждати до кінця життя. Відбулося переосмислення світобачення мімороба – від відстороненого “знаходжуся у хоромах Шефорка” він перейшов до самокартання, порівнявши самого себе із Драконом, який мучив нещасну. Так у поемі втілено ідею “шведської післявоєнної провини” – розуміння, що відсутність спротиву загарбникові нічим не відрізняється від допомоги йому.

Гаррі Мартінсон засуджував суспільство, яке перетворилося на “сіру масу”, що у всьому слухається управлінців. Пасажири корабля самі не усвідомлювали, що сталося, вони відмовлялися самотійно аналізувати ситуацію. Автор назвав людей “наївними емігрантами”, ще раз підкреслюючи, що космос нікому не підвладний:

“Теперь и Руководство не скрывало,

*что гибель близко, но, касаясь темы,
укутывало факты в покрывало
из формул пятой тензорной системы” [18, с. 151].*

Приклад типового виступу політика письменник навів в одинадцятій пісні, де Керівництво звернулося до людей для того, щоб повідомити їм про неминучість катастрофи. Представник влади майстерно оперував словами й термінами, наводив приклад іншого загиблого корабля, у порівнянні з яким, “Аніарі” “благоприятствовала судьба” [18, с. 85].

Описуючи жахливі наслідки бомбардування Ксиномбри, автор сатирично зазначив: “Огнеупорные щиты властей глазурью стали или стали пеплом” [18, с. 131]. По-перше, Гаррі Мартінсон впевнений у тому, що політики завжди мають на поготові захисні обладунки, розраховані лише на “обраних”. По-друге, письменник висміяв це судження, демонструючи, що перед обличчям смерті всі є рівними, незалежно від статусу.

Швеція була останньою з нордичних країн, яка дала жінкам право голосу. Жінки змогли вперше взяти участь у голосуванні лише 1921 року [54]. Соціалістична ідеологія схвалювала феміністичні віяння, але економічна депресія, спричинена Першою світовою війною, на певний час призупинила процес боротьби за права жінок [55]. Гаррі Мартінсон підкреслив важливість перегляду суспільного устрою у поемі. Описуючи появу секти “терок”, автор наголосив, що незважаючи на чисельну перевагу жінок, головним там був чоловік. Негармонійним у сучасному суспільстві постає і образ “дівчачий в біді”, слабкість і безпорадність якої так спантеличили мімороба.

Отже, у своїй поемі шведський письменник зобразив модель суспільства, що потерпало від постійних воєн. Причиною цього була занепокоєність через буремність ХХ століття з двома світовими війнами. “Мотив провини” відчувається у ототожненні оповідача себе з Драконом, який полонив дівчину. Твір містить алюзії на нацистські концентраційні табори, радянські заслання на роботи, атомне бомбардування Хіросіми. Гаррі Мартінсон саркастично зобразив політиків, які спеціально оздоблювали свої

промови для заспокоєння наївного суспільства. В “Аніарі” також відображено необхідність розвитку феміністичного руху.

Висновок до розділу 2. В аналізованому творі Гаррі Мартінсон змалював контраст між колись мальовничою природою Землі та розвитком технологій. Планета у поемі постає у вигляді райського місця з багатою природою, який нещадно руйнує людина. Автор наситив текст неологізмами, власними вигаданими технічними термінами, щоб підкреслити, що штучність і технологічність стали невід’ємною складовою життя людини в майбутньому. Суспільство прагнуло втекти навіть від своєї власної природи.

Письменник наголошував на тому, що людина є складовою природи, незважаючи на постійні спроби довести свою величність. Мозок людини має обмежені можливості, а тому бажання пізнати космос та підкорити собі всі стихії постає як безглузде. Пасажири космічного корабля зображені Мартінсоном пихатими, жорстокими й безвідповідальними егоїстами. Порівняння переживань Міми з байдужістю людей вказує на занепад духовності суспільства.

Провідною думкою поєми є те, що самі люди причетні до руйнування Землі й своєї загибелі. Їхню провину зображено через відмову визнавати помилки і боротися за порятунок планети.

В “Аніарі” протиставляється природна смерть і загибель внаслідок екологічної катастрофи або застосування зброї. Символи настання темрями є предвісниками природної смерті, в той час як яскраві вибухи, спалахи світла і високі температури свідчать про настання апокаліпсису.

Гаррі Мартінсон описав створення сект і культів, жертвоприношення, вбивств, самогубства для подолання страху смерті. Віртуальні світу в поемі слугують способом втечі від реальності.

Поєма насичена образами й сюжетами, запозиченими з давньогрецької та скандинавської міфології, елементами християнського міфу, алюзіями на літературні твори, а також історико-політичними алюзіями.

Автор звернувся до образу Кассандри, назвав подорож “одісеєю”, порівняв космічний простір, що оточував “Аніару” із підземним царством Аїда, зобразив події, що реферують до міфу про Персея й Андромеду, а також назвав Міму Афродітою.

У творі присутні основоположні елементи християнського міфу: образ Раю, божественної триєдності Бог-Отець, Бог-Син, Святий Дух, гріхопадіння та воскресіння. Гаррі Мартінсон трансформував міф, покладаючи відповідальність за скоєне з Землею на людей. Навіть вихід із Раю, як відліт із Землі, зображено у вигляді добровільного рішення людей. Віра у пасивне спасіння померла одночасно із Мімою.

Алюзивність твору проявляється у порівнянні космічного корабля із грішником, який відбуває покарання у дев’ятому колі “Пекла” Данте, а також із “Кораблем дурнів” Бранта. Полишення суспільством Землі перегується із “Втраченого раю” Джона Мільтона. В “Аніарі” стосунки людей, які радше нагадують егу з “Мандрів Гулівера” Джонатана Свіфта, з природою протиставлено ставленню Робінзона Крузо до довкілля на острові. Думку про знаходження щастя в собі й важливість “догляду за власним садом” запозичено з творчості Метерлінка й Вольтера.

Буремність ХХ століття знайшла відображення у поемі Мартінсона шляхом згадування жорстокості воєн, концентраційних таборів, атомних бомбардувань, заслань на роботи. Автор вказав на безглуздість вторинної ролі жінок у суспільстві, а також висміяв свідому сліпоту людей до дій політиків і показну красномовність останніх.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі було досліджено художні особливості зображення апокаліптичного бачення світу, а також широкого кола культурно-історичних реалій, представлених у поемі Гаррі Мартінсона “Аніара”. Твір розглядався крізь призму екокритичного підходу, а у центрі аналізу постали інтертекстуальні алюзії у творі.

Знайомство з історією написання поеми та застосування елементів біографічного підходу дозволило з’ясувати, що тема екологічної катастрофи цікавила Гаррі Мартінсона протягом довгого часу та періодично змушувала автора вдягати маску непочутого пророка. Так, автор також неодноразово звертався до образу Кассандри, яка застерігає людей від недбалого ставлення до навколишнього середовища.

Простеживши історію критичного прочитання “Аніари” від моменту її публікації до сьогодні, ми встановили, що упродовж понад 50 років дослідження твору можна виділити певні тенденції, які розгоралися, змінюючи одна одну, переважно в межах десятиліть. Початкове зацікавлення критиків лексичним новаторством й технологічністю поеми, змінювалося з часом екокритичним прочитанням, аналізом оповідної структури та стратегії, дослідженням екзистенціальних настроїв, вивченням алюзій, а в останні десятиліття – зверненням до аналізу жіночих образів і християнського мотивів у творі.

З’ясувавши основні підходи до аналізу космічної поеми, ми дійшли висновку про перспективність прочитання твору крізь призму екокритики й інтертекстуальності. Залучивши роботи літературознавців з усього світу, ми комплексно розглянули теоретико-методологічну базу екокритичного й інтертекстуального аналізу. Отримані знання стали основою критичного прочитання поеми у магістерській роботі.

Проаналізувавши художні особливості поеми, у яких автор розкрив дихотомічну пару “людина – природа” та наслідки свавільного ставлення

людей до планети, ми встановили, що Гаррі Мартінсон звертався до порівнянь людського мозку з галактикою, а також космічного корабля з метеликом для того, щоб підкреслити мізерність людини в масштабах природи. Наслідки недбалого ставлення суспільства до навколишнього середовища змальовано за допомогою зіставлень і контрастів – матрос називав Марс раєм, але описував його як страшне пустинне холодне місце. Його слова залишають читача у здогадках про стан Землі, якщо вічна мерзлота здається едемом. Кінець світу в “Аніарі” зображено шляхом протиставлення описів мальовничої природи і воєн, застосування страшної зброї та апокаліптичної риторики автора.

Ми з’ясували, що для моделювання результатів науково-технічного розвитку людства, Гаррі Мартінсон наситив текст термінами та неолоїзмами, які створили ефект “натуральності” такого виду спілкування у суспільстві майбутнього. Автор ввів образ Міми – комп’ютера наділеного штучним інтелектом. Демонструючи непідвладність Міми навіть її творцю, письменник змодельював ситуацію, у якій технічний прогрес виходить з-під контролю людини.

Відкодувавши інтертекстуальні алюзії в поемі, ми зробили висновок про те, що “Аніара” насичена образами й сюжетами, запозиченими з давньогрецької та скандинавської міфології, елементами християнського міфу, алюзіями на літературні твори, а також історико-політичними референціями. Гаррі Мартінсон трансформував християнський міф для демонстрації провини самого суспільства у скоєному.

Проінтерпретувавши запозичення автором художніх образів із прецедентних творів, ми встановили, що порівняння небес із воротами пекла з “Божественної комедії” Данте Аліг’єрі на початку твору остаточно руйнує ілюзії читачів про спасіння корабля. Введення біблійних образів слугує для підкреслення бездуховності людей.

Стурбованість Гаррі Мартінсона буремністю ХХ століття знайшла прояв у історико-політичних алюзіях до реалій дійсності: концентраційні табори,

диктатура, застосування ядерної зброї. Було розкритиковано риторичні прийоми влади, спрямовані на контролювання реакції пасажирів на дійсність.

Установлено, що найчастіше в поемі використані експліцитні алюзії – згадування Аїда, Блакитного Птаха, опис Пекла за Данте, опис таборів смерті. Імпліцитні алюзії проявляються як насиченість окремих пісень технічними термінами, а також присутності мотиву подорожі.

Проведене дослідження вказує на високу актуальність твору у XXI столітті. Врахування зазначених художніх методів, прийомів, а також літературних та історичних алюзій може бути взято до уваги під час виконання перекладу поеми українською мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліг'єрі Д. Божественна комедія / Поема / Пер. з італ. І коментарі Є. А. Дробов'язка; Передмова О. Б. Алексеєнко. – Харків: Фоліо, 2006. – 607 с. – (Б-ка світ. літ.).
2. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : Сб-к статей / И.В. Арнольд. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. – 443 с.
3. Афродита [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.grekomania.ru/articles/mythology/256-afrodita>.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 388 с.
5. Глотфелті, Черілл. Літературознавство в добу екологічної кризи / Пер. Ю. Войтенко // Надлітературність: сучасна західна теорія / пер.з англ.; за ред. О. Собчука. – К. : НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. – С.10-27.
6. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. – Москва: Академический проект, 2000. – 495 с.
7. Добринчук О. О. Трансформація міфологічного образу Кассандри в контексті європейської літератури ХХ ст. / О. О. Добринчук // Науковий вісник Чернівецького університету; Романо-слов'янський дискурс. – Кам'янець Подільський 2010. – С. 57-60.
8. Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. — М: Сабашниковых, 1988. — Т. 2. — С. 282—340.
9. Жлуктенко Н. Ю. Концепты экотекста в романе Т.К. Бойла «Занавес из тортильи» / Н. Ю. Жлуктенко. // Science and Education a New Dimension. – 2019. – №190. – С. 56–59.
10. Забабурова Н. В. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра/ Н. В. Забабурова // XVIII век: литература в контексте культуры. – 1999. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zababurova-francuzskij-filosofskij-roman.htm>

11. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – Москва: Интрада. 1998. – 255 с.
12. Интертекстуальність поезії Еліота як реалізація теорії літературної традиції // Наукові записки. Серія: Літературознавство / [За ред. проф. М.Ткачука]. – 2008. – № 25. – С. 324–334.
13. Кискін О.М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.М. Кискін. – К., 2006. – 20 с.
14. Коляда О. В. Людина зникає в епоху голоцену (на матеріалі повісті М. Фріша "Людина з'являється в епоху голоцену" / О. В. Коляда. // Вісник Житомирського державного університету. – 2012. – №61. – С. 186–189.
15. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог, роман / Ю. Кристева // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. – 1995. – № 1. – С. 97 – 124.
16. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. / Н. Кузьмина. – Екатеринбург: Урал, 1989. – 267 с.
17. Лащенко П. В. Проблемы современного скандинавского общества в условиях развитых социальных государств / П. В. Лащенко // Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург, 2015. – 19 с.
18. Мартинсон Х. Избранное. Пер. с швед. /Составл. А. Парина; Предисл. А. Мацевича. – М.: Радуга, 1984. – 592 с.
19. Менар Р. Царство мертвых бога Аида [Електронний ресурс] / Рене Менар – Режим доступу до ресурсу: <http://zaumnik.ru/mifologija/aid-bog-carstva-mertvykh.html>.
20. Мірошніченко Л. Паратекст і його функції у романі Доріс Лессінг «Ущелина» / Л.Мірошніченко // Іноземна філологія. – 2002. – №124 – С.269–277.
21. Персей спасает Андромеду [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://world-of-legends.su/grecheskaya/gress_myths/id883.

22. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
23. Російсько-український словник сталих виразів [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
<http://stalivyrazy.org.ua/everyfile.php?transfer=folders/o/ostavlwtm.html>.
24. Статкевич Л. П. Теоретико-методологічні форманти сучасної екокритики / Л. П. Статкевич. // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2017. – №76. – С. 100–103.
25. Стеценко Е.А. Экологическое сознание в современной американской литературе.– М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 302 с.
26. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н.А. Фатеева // Известия АН. Серия: литературы и языки. – 1997. – Т. 56. – №5. – С. 12–21.
27. Хороб С. С. Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ - початку ХХІ століття : дис. канд. філ. наук / Хороб Соломія С. – Івано-Франківськ, 2017. – 234 с.
28. Чернігова Т. Л. Прозріння сліпого людства (п'єси М.Метерлінка «Блакитний птах» і «Заручини»): філософський аналіз. / Чернігова Т. Л., 2014. – 4 с.
29. Шаповалова К. В. Інтертекстуальність у словесній культурі постмодернізму (на матеріалі поетичного дискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / К. В. Шаповалова. — Харків, 2008. — 22 с.
30. Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальність та інтертекст у сучасній комунікативній лінгвістиці / Я. Швець // Проблеми термінології. – 2010. – Вип. 675. – С. 195–197.
31. Швидка Н. В. Архетипно-символьна опозиція світло / темрява в біблійному дискурсі / Н. В. Швидка. // Науковий вісник Чернівецького університету. – 2016. – №769. – С. 71–75.

32. Ширина Е. В. Библиейские аллюзии в романе Т. Харди «Тэсс из рода Д'эрбервиллей» / Е. В. Ширина // Филология и человек. Выпуск 2. – Барнаул, 2008. – С. 45-56.
33. Энциклопедия мифологии. Танатос. [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://godsbay.ru/hellas/tanatos.html>.
34. Эпоха викинггов: Прорицание вельвы (Völuspá) [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://ulfdalir.ru/sources/42/86/2007/2054>.
35. Alguin I. Traditioner i förvandling / Ingemar Alguin. – Stockholm: Norstedt, 1998. – 288 s.
36. Alguin I. Övriga recensioner: Gunnar Tideström, Ombord på Aniara. En studie i Harry Martinsons rymdepos. Aldus. Sthlm 1975 / Ingemar Alguin. // Samlaren. – 1976. – №96. – ss. 307–309.
37. Almroth K. Postmoderniara. En revy över en postmodern idévärld i Harry Martinsons Aniara / Almroth Klas – Jönköping, 2014. – 45 s.
38. Andersson K. Harry Martinson: naturens, havens och rymdens diktare / Karl-Olof Andersson. – Stockholm: Blomberg & Jansson, 2003. – 143 s. – (Harry Martinsson - sällskapet).
39. Aspenström W. Morsägelsor / Werner Aspenström. – Stockholm: Aldus, 1968. – 175 s.
40. Balogh A. Aniara - En revy om människan i tid och rum. Stil som meningsbärare / Balogh Alexandra – Stockholm, 2015. – 23 s.
41. Borland H. Reviewed Work: Ombord på Aniara. En studie i Harry Martinsons rymdepos by Gunnar Tidestrom / Harold Borland. // University of Illinois Press. – 1976. – №3. – pp. 347–349.
42. Braw C. I världen: essayer / Christian Braw. – Borås: Norma, 1990. – 213 s.
43. Bäckstrand L. Sarkofagen och spjutet. En litterär analys av miljöförstöring och människans roll däri i Harry Martinsons rymdepos Aniara / Bäckstrand Lisen – Lund, 2014. – 11 s.
44. Carson R. Silent Spring / R. Carson. – New York: A Malingor Book Houghton Mifflin Company, 2002. – 400 p.

45. Christoffersson L. Frågan är inte om man ska gestalta naturen, utan hur? Ekokritikens möjligheter och begräsningar som litteraturteori, utifrån en analys av Harry Martinsons Nässlorna blomma och Svärmare och harkrank / Christoffersson L. – Lund, 2011. – 28 s.
46. Danius S. Harry Martinson och maskinens estetik / S. Danius, B. Landgren // Efter femtio år: Aniara 1956-2006 / S. Danius, B. Landgren. – Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007. – ss. 30–48.
47. Erfurth S. Harry Martinsons barndomsvärld / Sonja Erfurth. – Stockholm: Bonnier, 1980. – 222 s.
48. Erfurth S. Harry Martinsons och Moa 1920-1931 / Sonja Erfurth. – Stockholm: Bonnier, 1987. – 243 s.
49. Erfurth S. Harry Martinsons och vägen ut / Sonja Erfurth. – Stockholm: Bonnier, 1981. – 215 s.
50. Eriksson M. Kalloccain och Aniara. En tematisk komparation / Eriksson Madelene – Örebro, 2010. – 35 s.
51. Espmark K. Aniara som konstverk / K. Espmark, B. Landgren // Efter femtio år: Aniara 1956-2006 / K. Espmark, B. Landgren. – Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007. – ss. 11–18.
52. Espmark K. Harry Martinson - mästaren / Kjell Espmark. – Stockholm: Norstedt, 2005. – 205 s.
53. Espmark K. Harry Martinson erövrar sitt språk: en studie i hans lyriska metod 1927-1934 / Kjell Espmark. – Stockholm: Bonnier, 1970. – 320 s.
54. Feminismens Historia [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://manforjamstalldhet.se/feminismens-historia/>.
55. Feministiska [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://feministiska.se/feminism/feminismens-historia/>.
56. Garrard, Greg. Ecocriticism. – London: Routledge, 2004. – 224 p.
57. Görlin H. Från ekologi till ekokritik: en skiss över ekokritikens framväxt / H. Görlin. // Litteratur och språk. – 2009. – №5. – ss. 5–20

58. Hall T. Doriderna: Efterlämnade dikter och prosastycken / Tord Hall., 1980. – 92 s.
59. Hall T. Vår tids stjärnsång / Tord Hall., 1958.
60. Hall T. Vägen till Aniara / Tord Hall. // Svenska Dagbladet. – 1957.
61. Hansson G. Idegransöarna / Gunnar Hansson. – Stockholm: Bonnier Alba, 1994. – 211 s.
62. Hansson G. Lyckans berså / Gunnar Hansson. – Stockholm: Litterär gestaltungs skriftelse, 2008. – 306 s.
63. Holm I. Harry Martinsson - myter, målningar, motiv / Ingvar Holm. – Stockholm, 1960. – 380 s.
64. Janzon Å. Den lekfulle liturgen / Åke Janzon. // Svenska Dagbladet. – 1956. – s. 13.
65. Jensen E. Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4. På jorden. 1960-1990 / Elisabeth Moller Jensen. – Höganäs: Bra Böcker AB, 1997. – 597 s.
66. Lagercrantz O. Ett år på sextioalet / Olof Lagercrantz. – Borås: Centraltryckeriet, 1990. – 250 s.
67. Lagercrantz O. Harry Martinsons rymdskepp / Olof Lagercrantz. // Dagens Nyheter. – 1956. – s. 4.
68. Lagercrantz O. Jag bor i en annan värld men du bor ju i samma. Gunnar Ekelöf betraktad av Olof Lagercrantz. / Olof Lagercrantz., 1994. – 224 s.
69. Lagerroth E. Aniara - en dikt av sin tid eller I tidens natur har människan sin lag: Harry Martinsons dikt läst år 1990 / Erland Lagerroth. – Södra Sandby: Vekerum, 1991. – 72 s.
70. Landgren B. Inledning / Bengt Landgren // Efter femtio år: Aniara 1956-2006 / Bengt Landgren. – Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007. – ss. 7–10.
71. Lear L. Introduction / Linda Lear // Silent Spring / Linda Lear. – New York: A Malinger Book Houghton Milfflin Company, 2002. – 10 p.

72. Lindström A. Så träffades vi likafullt av spjutet. En existentialistisk läsning av Harry Martinsons rymdepos Aniara / Lindström Alicia – Göteborg, 2018. – 34 s.
73. Ljungquist S. Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940 / Sarah Ljungquist. – Hedemora: Gidlund, 2001. – 319 s.
74. Lundberg J. Den andra enkelheten: studier i Harry Martinsons lyrik 1935-1945 / Johan Lundberg. – Södra Sandby: Vekerum, 1992. – 318 s.
75. Lundberg J. Döden, drömmen och dikten. En linje i Harry Martinsons epik - från Nässlorna blomma till Aniara / J. Lundberg, B. Landgren // Efter femtio år: Aniara 1956-2006 / J. Lundberg, B. Landgren. – Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007. – ss. 49–62.
76. Martinson H. Aniara, En revy om människan i tid och rum / Harry Martinson., 1956. – 159 c.
77. Määttä J. Raketsommar: science fiction i Sverige 1950-1968 / Jerry Määttä. – Lund: Ellerström, 2006. – 607 s.
78. Määttä J. Övriga recensioner: Efter femtio år: Aniara 1956-2006. Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006 / Jerry Määttä. // Samlaren. – 2008. – №129. – ss. 452–458.
79. Nilson P. Rymdljus / Peter Nilson. – Stockholm: Nordsted, 1992.
80. Nobelpriset i litteratur - Pristagarna [Електронний ресурс] // Svenska Akademien – Режим доступу до ресурсу: <https://www.svenskaakademien.se/nobelpriset/nobelpriset-i-litteratur-pristagarna>.
81. Sahlin B. Från Gilgamesh till Aniara: den muromgående staden som en bild för den västerländska jaget / Björn Sahlin. – Stockholm: Proprius, 2004. – 94 s.
82. Sandelin S. Kring Aniara. Dikter essäer, betraktelser och programförklaringar av Harry Martinson. Intervjuer och samtal med Harry Martinson. Fem kritiker om Aniara. / S. Sandelin, H. Martinson., 1989. – 126 s.
83. Schönbeck H. Modernismens inre tragik. En ekokritisk studie i Harry Martinsons prosa 1932-1940 / Schönbeck H. – Lund, 2005. – 43 s.

84. Sjöberg L. Harry Martinson: From Vagabond to Space Explorer / Leif Sjöberg. // Books Abroad. – 1974. – №3. – pp. 476–485.
85. Stenström J. Aniara. Från versepos till opera / Johan Stenström. – Malmö: Corona, 1994. – 457 s.
86. Stenström J. Aniaras okända sidor / J. Stenström, B. Landgren // Efter femtio år: Aniara 1956-2006 / J. Stenström, B. Landgren. – Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007. – ss. 63–77.
87. Stenström T. Existentialismen i Sverige: mottagande och inflytande 1900-1950 / Thure Stenström. – Uppsala: A&W, 1984. – 380 s.
88. Svensson G. Harry Martinson - som jag såg honom / Georg Svensson. – Stockholm: Alba, 1980. – 109 s.
89. Söderblom S. Harry Martinson / Staffan Söderblom. – Stockholm: Natur och kultur, 1994. – 370 s.
90. Tideström G. Ombord på Aniara. En studie i Harry Martinsons rymdepos / Gunnar Tideström. – Stockholm: Aldus, 1975. – 189 s.
91. Vennberg K. Rymdskepparen Martinson / Karl Vennberg. // Aftonbladet. – 1956. – s. 2
92. Viklund J. Harry Martinson och den poetiska processen / Jon Viklund. // Samlaren. – 2008. – №129. – ss. 188–217.
93. Wallström C. Bildspråk och naturskildring Harry Martinsons Nässlorna blomma läst ur ett ekokritiskt perspektiv / Wallström C. – Lund, 2013. – 67 s.
94. Wirmark M. Giv doft i blomma: om Martinsons Aniara / Margareta Wirmark. – Stockholm: Carlssons, 2011. – 174 s.
95. Wrede J. Om metaforer och metafysik i Aniara / Johan Wrede // Efter femtio år: Aniara 1956-2006 / Bengt Landgren. – Stockholm, 2007. – (Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien). – ss. 19–29.
96. Wrede J. Sången om Aniara. Studier i Harry Martinsons tankevärld / Johan Wrede. – Stockholm: Bonnier, 1965. – 384 s.

SAMMANFATTNING

Harry Martinsons rymdepos "Aniara" som publicerades 1956, låg mycket före sin tid. Författaren behandlade problem med hotet om miljökatastrof, etiska upplevelser av artificiell intelligens, massmigration. Samtidigt, trots frågan om aktualiteten, popularitet av fantastiska apokalyptiska känslor i litteraturen i slutet av 1900-talet, trots det världsomspännande erkännandet av Harry Martinsons litterära talang och Nobelpriset 1974, går studiet av eposet knappast utöver Sverige.

Betydelsen av vårt arbete bestäms av det ökande intresset för modern litterär kritik för den ekokritiska läsningen av konstverk, liksom det ständiga intresset för forskare att hitta intertekstuella antydningar i representativa litteraturverk från 1900-talet.

Studiens nyhet karakteriseras av brist på kritiska läsningar av Harry Martinsons verk i Ukraina, särskilt studiet av dikten "Aniara". Trots att de flesta studier av svenska och engelsktalande litterära kritiker är polykritiska, används metodiken för ekokritik oftast i analysen av tidiga autobiografiska romaner.

Masteruppsatsen utforskade de konstnärliga kännetecknen i avbildningen av den apokalyptiska världssynen, liksom ett brett spektrum av kulturella och historiska verkligheter som presenterades i dikten av Harry Martinson. Arbetet betraktades genom prismet i en ekokritisk inställning, och intertekstuella antydningar i arbetet dök upp i centrum för analysen.

Efter att ha analyserat kritisk läsning av "Aniara" från det ögonblick då den publicerades till nutid, fann vi att genom över 50 års forskning identifieras vissa trender som har blossat upp och ändrat varandra. Kritikernas första intresse för dikt var av lexikala innovationer och teknologier. Det har förändrats med tiden och ekokritisk läsning kom fram. Kritiker har också genomfört analys av berättande struktur och strategi, studie av existentiella stämningar, studie av antydningar och under de senaste decennierna - analys av kvinnliga bilder och kristna motiv i arbetet.

Efter att ha förtydligat de huvudsakliga tillvägagångssätten för analysen av rymdikten, kom vi till slutsatsen om utsikterna för att läsa verket genom prisma av

ekokritik och intertekstualitet. Genom att involvera litterära kritikers verk från hela världen har vi omfattande beaktat den teoretiska och metodologiska grunden för ekokritisk och intertekstuell analys. Den förvärvade kunskapen blev grunden för kritisk läsning av dikten i masteruppsatsen.

Efter att ha analyserat diktens konstnärliga drag, där författaren avslöjade det dikotomiska paret "man - natur" och konsekvenserna av människans godtyckliga inställning till planeten, fann vi att Harry Martinson använde jämförelser av den mänskliga hjärnan med galaxen och ett rymdskepp med en fjäril för att betona obetydlighet. man på naturens skala. Konsekvenserna av samhällets slarviga inställning till miljön avbildas genom jämförelser och kontraster - sjömannen kallade Mars ett paradiset, men beskrev det som ett fruktansvärt ökenkallt ställe. Hans ord lämnar läsaren att spekulera om jordens tillstånd, om permafrost verkar vara Eden. Världsslutet avbildas i Aniara genom kontrasterande beskrivningar av pittoresk natur och krig, användningen av fruktansvärda vapen och författarens apokalyptiska retorik.

Vi fann att för att modellera resultaten från mänsklig vetenskaplig och teknisk utveckling fyllde Harry Martinson texten med termer och neologismer som skapade effekten av "naturlighet" av denna typ av kommunikation i framtidens samhälle. Författaren introducerade bilden av Mima - en dator utrustad med konstgjord intelligens. Författaren simulerade Mimas insubordination till och med sin skapare och simulerade en situation där tekniska framsteg ligger utanför mänsklig kontroll.

Genom att dekryptera de intertekstuella antydningarna i dikten drog vi slutsatsen att Aniara var full av bilder och motiv lånade från antik grekisk och skandinavisk mytologi, delar av kristen myt, antydningar till litterära verk och historiska och politiska referenser. Harry Martinson förvandlade den kristna myten för att demonstrera själva samhällets skuld.

När vi tolkade författarens upplåning av konstnärliga bilder från föregångsverk fann vi att jämförelsen av himmel med helvetets portar från Dante Alighieris "Den dudomliga komedin" i början av verket som förstör läsarnas

illusioner om att rädda fartyget. Införandet av bibliska bilder tjänar till att betona människors oandlighet.

Harry Martinsons oro för det historiska kaoset av 1900-talet återspeglades i historiska och politiska antydningar till koncentrationsläger, diktaturer och användning av kärnvapen. Myndigheternas retoriska metoder för att kontrollera passagerarnas reaktion på verkligheten kritiserades.

Oftast ser vi tydliga antydningar - omnämmandet av Hades, The Blue Bird, beskrivningen av helvetet enligt Dante, beskrivningen av dödslägren. Implicita antydningar manifesteras på grund av mätnad av enskilda låtar med tekniska termer, såsom närvaron av resemotivet.

Studien indikerar verkets höga relevans under 2000-talet. Med hänsyn till dessa konstnärliga metoder, tekniska såväl som litterära och historiska antydningar kan man ta hänsyn till vid översättning av dikten till ukrainska.