

Ващенко Ю. А.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Сатановська Г. С.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПАРАДИГМА ЧАРІВНОЇ КАЗКИ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЖАНРОВОГО ПАСТИШУ В РОМАНІ Е.-Е. ШМІТТА “ULYSSE FROM BAGDAD”

У статті проаналізовано функціонування й трансформацію жанрової матриці чарівної казки в постмодерністському романі Е.-Е. Шмітта “*Ulysse from Bagdad*”, 2008. Спираючись на положення В. Проппа щодо морфології чарівної казки й на сучасні дослідження (В. Єфименко, О. Коляса, А. Павлюк, В. Пустова та ін.), автори виокремлюють вірогідні казкові інтертекстуальні джерела жанрового пастишу, створеного в романі (це чарівні казки європейської і східної фольклорних традицій – «Хлопчик-мізинчик» та «Тисяча і одна ніч») й демонструють шляхи їх модифікації.

Доведено, що міфологічна матриця ініціаційного «шляху героя», яка зазнала «десакралізації» в чарівній казці, у романі Е.-Е. Шмітта піддана подальшому профануванню. Лімінальна стадія шляху перетворена на численні еманції пекла в його сучасних варіантах (перебування героя в кайрському притулку для біженців, у нічному дансингу «Нора» та ін.) і сповнена катастрофічних подій, надмірна концентрація яких (трагічна загибель нареченої та рідних героя, його численні поневіряння на шляху до Лондона) підтверджує її пародійно-іронічний характер. Ініціаційними порогами стають кордони між державами, а їх важкий перехід – випробуваннями посвяти. Концепт кордону в сучасному романі набуває філософського сенсу як утілена метафора непереможної межі між цивілізаціями.

Отже, структурні елементи чарівної казки з притаманними їм функціями і ролями зберігають в “*Ulysse from Bagdad*” майже повний свій набір і послідовність, однак зазнають трансформацій, до яких схема чарівної казки загалом схильна. У постмодерністському романі Е.-Е. Шмітта трансформоване казкове розуміння надприродного – межа між реальністю і фантазією стерта, події часом виявляються сном або мареннями героїв. Сюжет у кількох вимірах наслідує «троїсту» будову казки. Визначений фінал (реінтегративна стадія) відсутній, замість традиційного для казки досягнення мети перед героєм постає перспектива нових випробувань. Протагоніст не є схематичною казковою «функцією», йому властиві сумніви щодо правильності обраного шляху. Іронічне потрактування мають чарівні предмети («килим-літак») і казкові помічники героя. Зазначені засоби ілюструють загальну непереможливість постмодерністського світу й сприяють грі з читачем, спонукуванню до самостійної інтерпретації тексту.

Ключові слова: Е.-Е. Шмітт, “*Ulysse from Bagdad*”, чарівна казка, постмодернізм, жанровий пастиш, інтертекстуальність.

Постановка проблеми. Роман «Улісс із Багдада» (“*Ulysse from Bagdad*”, 2008) належить перу Е.-Е. Шмітта, франко-бельгійського письменника-постмодерніста, добре відомого за творами широкого жанрового та проблемно-тематичного діапазону («Пан Ібрагім та квіти Корану» (2001), «Оскар і Рожева Дама» (2002), «Діти Ноя» (2003), «Моє життя з Моцартом» (2005) та ін.).

Назва роману красномовно вказує на його античне інтертекстуальне джерело й визначає розгляд постмодерністського тексту крізь призму гомерівського міфу (власне, міфологічний репер-

туар “*Ulysse from Bagdad*” вже докладно досліджено в низці наукових студій (Ж. Ковіль [12], Н. Піредду [13], А. Робова [14], Л. Фенюк [11]). Однак уважне прочитання роману спонукає врахувати ще один спосіб його «кодування», ще один важливий (а можливо – визначальний) компонент того жанрового колажу, який створює в “*Ulysse from Bagdad*” Е.-Е. Шмітт. Ідеться про структуру й жанрову поетику чарівної казки, класична концепція якої належить В. Проппу [9].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як зауважує О. В. Коляса, «(...) постмодернізм

у літературі значно вплинув на жанр казки, яка стає об'єктом його ігор нарівні з міфічними персонажами. (...). Сучасна літературна казка вільна у виборі матеріалу та форми, хоча в цьому жанрі все ще залишилися непохитні «правила гри», що базуються на фольклорних традиціях» [5, с. 37]. Пояснюючи популярність казки в новітній літературі, А. Геніс пише: «Література, впадши в дитинство, повернулася до свого витoku й стала тим, чим, по суті, завжди була, – розповіддю про чудеса. За що ми їй готові простити й знову полюбити» [2]. О. Лебьодушкіна [6] аргументує активне відродження матриці чарівної казки в постмодерністських текстах тим, що казкова пам'ять покликана виражати дещо таке, що вже втрачене в живому колективному досвіді: «Література, що прагне як реальності, так і реалізму, наштовхнулася на якусь невидиму стіну, і так болісно, що спантеличилась, а дехто взагалі забажав за краще звернути вбік» [6]. В. Пустова переконана, що «Казка нарівні з глянцем бере участь у масовій культурі» [10], однак «позбавлений стрижневої структури подій казковий антураж розсипається бісером непов'язаних мотивів» [10].

Дійсно, французький семіолог Клод Бремон, розглядаючи концепцію В. В. Проппа [9] щодо структури чарівної казки, вважає уявлення про лінійну послідовність структурних елементів, яка відповідає хронологічному порядку їх появи в розповіді, одним із вразливих її пунктів, однак відзначає й відкритість методу В. Проппа до модифікації його теоретико-методологічних положень [1, с. 244]. В. А. Єфименко [3] переконливо продемонструвала, що виокремлені В. В. Проппом головні структурні елементи чарівної казки в постмодерністських казках загалом зберіглися, однак зазнали суттєвих змін.

Постановка завдання. Завдання цієї розвідки – продемонструвати функціонування й трансформацію жанрової матриці чарівної казки (її традиційних функцій і ролей) як компоненту жанрового пастишу в постмодерністському романі Е.-Е. Шмітта *“Ulysse from Bagdad”*.

Виклад основного матеріалу. Як засвідчують сучасні дослідження, автори «постмодерністських казок» варіюють казковий сюжет або залучають окремі його фрагменти, пропонують його пародійну інтерпретацію. Чарівне, надприродне, властиве традиційним казкам, зазнає змін – межу між реальністю і фантазією провести важко, події виявляються сном, мріями або галюцинаціями героїв. Постмодерністські казки не мають на меті моралістичного уроку; у них відсутній

визначений фінал (часом автор пропонує кілька варіантів розв'язки, але вони не є переконливими). Постмодерністська казка тяжіє до дорослої аудиторії (через наявність «заборонених» тем (секс, жорстокість) та занадто ускладнений сюжет); постмодерністські казки не виправдовують читацьких очікувань, базованих на численних умовностях чарівної казки, через особливості нарративної структури та загальну непередбачуваність постмодерного світу. Повтори з варіаціями, альтернативні шляхи розгортання сюжету – ці засоби перетворюють текст казки на своєрідну гру з читачем, який має самостійно інтерпретувати оповідь. Герої постмодерністських казок не є схематичними персонажами, які знають свою місію та покійно її здійснюють, – вони демонструють сумніви щодо вчинків інших героїв та власної ролі [3, с. 122–123].

Уже на початку роману *“Ulysse from Bagdad”* Е.-Е. Шмітт вустами свого персонажа Саада Саада, двадцятирічного багдадського юнака, постулює настанову на казковий характер сюжету та його вірогідне інтертекстуальне джерело – казку про людожера й хлопчика-мізинчика: «Єдина різниця між світом казок і реальністю була в тому, що тут, за межами сторінок, подалі від чарівних царств, людожера звали Саддам Хусейн» [15, с. 8] (казкова роль «лиходій»). Однак, чарівний канон, що з'явився, за формулюванням М. Липовецького, з «профануючого, веселого й полемічного переосмислення засад міфологічної свідомості» [7, с. 8], піддано тут подальшій десакаралізації: «ще дешевше, кумедніше, вільнодумніше» [7, с. 8]. Тому романна оповідь, у цілому підпорядкована ініціативній схемі шляху героя (збереженій чарівною казкою), водночас сповнена неймовірних і катастрофічних подій, надзвичайна концентрація яких (трагічна загибель нареченої Саада Саада, його батька, зятів, племінниці, а також неймовірні поневіряння, затримання й ув'язнення, яких зазнає він сам (казкова функція 8 – «лиходій завдає шкоди членам родини», «затримує/ув'язнює героя»)) не залишає сумніву в її пародійно-іронічному характері. Повалення Саддама Хусейна американцями (функція 18 «перемога над лиходієм»), на відміну від казкових сюжетів, не вирішує проблеми, і герой має вирушити в мандри. Східний антураж, у якому розгорнуто події роману, і численні сюжетні й персонажні алюзії спонукають розглядати як інтертекстуальне джерело також казки «Тисячі й одної ночі», зокрема, історію Сіндбада-мореплавця.

Вихідною точкою подорожі героя стає охопленний війною й насильством Багдад, який колись уособлював для Саада Саада рай («*Отже, усім тепер зрозуміло, що я зростаю у раю*» [15, с. 15]), а тепер перетворився на справжнє пекло («*Сину мій, я хочу, щоб ти поїхав. Тут встановилося пекло...*» [15, с. 43] – каже мати, яка виконує роль казкового «відправника»). «*Народившись у місці, де не треба було народжуватися, я вирішив залишити його*», – констатує герой (казкова функція 11 «відбуття») [15, с. 5]. Ця сюжетна колізія добре вкладається в описану Дж. Кемпбеллом [4] ініціативну схему, відтворену в чарівних казках, як сепаративна стадія шляху героя. Сучасний Улісс (а в казковому вимірі – хлопчик-мізинчик (роль «герой-жертва») або Синдбад-мореплавець (роль «герой-шукач») вирушає на пошуки нового раю – того «*грунту*», де він «*зміг би рости*», на противагу «*дну ями*», з якої йому доводиться вибиратися [15, с. 9]. Щоправда, мету подорожі – потрапити в Англію, в омріяний казковий світ, придатний для життя людини, на противагу сучасному Багдаду, – формулює кохана дівчина Саада Саада, Лейла (роль «чарівна принцеса»). Її ідеал склався як результат захоплення англійською мовою й романами Агати Крісті: «*Для нас, тих, хто живе тут, у світі потвор і домінування сили, це видається казково-екзотичним. (...) Я б так хотіла жити в Англії!*» [15, с. 48–49].

У цей «казковий» світ ніби переносить Саада Саада «чарівний предмет», «килим-літак» (мати – казковий «дарувальник») – на прощання дає синові простирадло-талісман, функція 14 «отримання чарівного засобу»). «*На ньому я перелетів континенти, щоб оселитися тут, дати вам чудове життя, прекрасну освіту в процвітаючій мирній країні (...)*» [15, с. 104–105]. Однак справжня подорож героя розтягнулася в часі на довгі три роки й складалася з численних небезпечних подій («*Я згадую цю поїзду як низку болісних випробувань. Спочатку спека. Потім голод (...)*» [15, с. 164], «*як принизливу мандрівку*» [15, с. 163], – зізнається Саад Саад). Цей пасаж є відверто іронічним ще й тому, що мета подорожі – екзотична для уродженця Сходу «європейська казка» – продемонструвала мандрівнику свій незугарний «виворіт» («*Агата Крісті не описувала мені таких місць*» [15, с. 283]).

Лімінальна стадія подорожі героя дійсно сповнена жахливих випробувань (як-от перебування в каїрському притулку для біженців, амплуа жиголо в дансингу «Нора», нелегальний перетин численних кордонів, праця на неаполітанську

мафію та ін.) і чарівних спасінь – він кілька разів опиняється на межі загибелі й дивом рятується (втікаючи від «розбійників»-наркодільків, виживаючи в корабельній трюці, стрибаючи у вікно поліцейного відділку). Цей етап цілком зосереджений на казковій функції 15 «транспортування» – перенесення героя у різний спосіб до мети подорожі. Він також є низкою символічних «сходжень героя у пекло» в його сучасних еманациях. Одним із варіантів пекла стає нічний дансинг з промовистою назвою «Нора», де грає оркестр схожих на мерців музикантів «*невизначеного віку, вдягнених у темні сорочки й штани, з пергаментною шкірою мумій і пофарбованим волоссям*» [15, с. 88] («*тут написано 'дансинг', а не 'рай'*» [15, с. 87], – попереджає Саада його товариш Буба), другим – вокзал у Неаполі: «*О, неаполітанський вокзал не був раєм, тут без квитка пускали просто в пекло, тут жінки були потворні, чоловіки виснажені, праця – принизлива, наймачі – мерзотники, платня – примарна, а наркотики – бивчі*» [15, с. 158]. Таких аналогів пекла в романі без ліку: це й задушлива тіснява заднього відсіку фургона з нелегалами; і днище вантажівки з худобою, під яким Саад Саад у темряві тунелів перетинає кордон Італії і Франції («*Тунелі йшли один за одним, сморідні, задушливі, до судом у заляканих кінцівках додалася задуха. Скільки часу триватиме це страждання?*» [15, с. 176]), а зрештою – і жахливі нетрі омріяного Лондона, де зранку «*проявляється бруд, кіптява, трищини, що вказують втому стін, прокинеться запах сміттєвих баків, яскравіше проступить блювотиння біля входу в паб, поживиться їдкий запах бітуму, розповсюдиться сморід, вивержений підвалами (...)*» [15, с. 202].

У романі з «казковими» перипетіями є кілька епізодів, що пародійно покликаються до казок «Тисячі й одної ночі»: у нічному дансингу «Нора» Саад Саад зустрічає «свою Шехеразаду» – так називала себе «*вісімдесятирічна карлиця, з повічками, розфарбованими тушію й лазур'ю, з тілом без талії і шиї, увінчаним склокоченою рудою перукою*» [15, с. 87], а мешканці каїрського притулку для біженців, які очікують на прийом комісара ООН, у брудних нетрях сквоту (ще один сучасний варіант казкового «потойбіччя») по черзі розповідають моторошні історії про початок свого шляху в «пекло», свої «казки Шехеразادي».

Є в романі й справжні казкові дива (також відверто пародійні), як-от несподіване «воскресіння» Лейли, нареченої Саада Саада (казкова функція 19 «ліквідація» – «вбита особа воскресла»). Вона, виявляється, не тільки не загинула під час

бомбардування Багдаду, а ще й раптово з'явилася перед героєм на півночі французького узбережжя («Пляжем біля під'їздної доріжки йшла Лейла (...). Тієї миті я подумав, що досяг кінця шляху. Далі дороги немає» [15, с. 189]). Таке оманливе закінчення шляху, або спокуса його закінчити, тричі (як і годиться в казковому сюжеті) трапляється в романі. Спершу – на Сицилії, де Саад Саад, врятований чарівною Вітторією, міг назавжди залишитися в її обіймах, відмовившись від подальшої подорожі; вдруге – саме коли він зустрів Лейлу («Я зіштовхнувся з повним двійником Лейли» [15, с. 191]) й гадав, що завершив шлях, однак навіть нова розлука з коханою (а власне, лише копією, симулякром втраченої нареченої, яку міграційні служби все ж повернули в Багдад) не відвернула протагоніста від його мети; і нарешті, втретє – вже в Лондоні, де позірне закінчення мандрівки теж було хибним: «Закінчивши одну подорож і починаючи нову, я пишу ці рядки, (...)» [15, с. 5].

Лімінальний, невизначений статус героя (його відірваність від родини, відсутність соціальної ролі), постульований ще на початку роману («У пошуках статусу біженця я змінював одне обличчя за одним: я був мігрантом, жєбраком, правопорушником, бездомним, безправним, безробітним, і єдиний термін, який визначає мене тепер – це нелегал» [15, с. 5]), далі виразно марковано «втрапою» героєм власного імені й країни походження – він уперто називає себе «Ніхто» (іноді – «Улісс») (іронічне переосмислення казкової функції 23 «невпізнане прибуття додому чи в іншу країну»). Однак таке добровільне позбавлення себе імені й громадянства (Саад Саад навмисно викинув у море паспорт та інші документи: «Я не належу ані до жодної нації, ані до країни, з якої втік, ані до країни, якій прагну належати, ще менше – до країн, які я пройшов. (...) Усюди чужий. У певні дні мені видається, що я чужий роду людському...» [15, с. 5]) має не тільки казкове або філософсько-екзистенціальне, а й цілком практичне мотивування – це позбавляє міграційні служби можливості повернути біженця на батьківщину. Перебуваючи в «помежівному» стані, Саад Саад і справді втрачає власну ідентичність: «Згадуючі ці місяці, проведені в «Норі», я ледь впізнаю себе, я розрізняю не Саада вчорашнього, не Саада сьогоднішнього, а якусь помежівну істоту» [15, с. 91]. Власне, шлях до «землі обітованої» виявляється для протагоніста відкриттям власної сутності, яку поки що він бачить як «хаос, симфонію дисонансів, галас, породжуваний зіткненням моїх сутностей» [15, с. 27].

Подорож Саада Саада спрямовують поради загиблого батька, до «тіні» якого син повсякчас звертається за порадою. Епізоди розмов із батьком вияскраплюють розмитість межі між реальністю і маренням або сном у постмодерністських казках. Батько протагоніста вільно долає проникні кордони між життям і смертю, надає відомості про живих і померлих. У ролі чарівних «помічників» героя постають також інші персонажі роману (співробітниця секретаріату ООН, біженець Бубакар, сицилійка Вітторія, авантюрист Леопольд, безіменний офіцер міграційного відділку, член правозахисної асоціації Макс, медикіня Поліна та ін.). Кожен із них вчасно виникає на довгому шляху Саада Саада до Англії, а виконавши свою чарівну функцію, зникає. Приміром, чиновниця ООН, на думку протагоніста, може стати для нього «феєю або відьмою, доброю або злою, бо в неї є влада перетворити мене або на англійського адвоката, або у свиню, що борсається у купі лайна» [15, с. 93].

Справжніми ініціативними порогами в романі стають кордони між державами, а їх перехід – випробуваннями посвяти: Саад Саад перетнув межі Іраку й Єгипту, дістався Мальти, Сицилії, згодом – Італії, Франції, Бельгії, а зрештою – і Англії. Концепт кордону набуває в романі філософського сенсу, стає утіленою метафорою непереборної межі цивілізацій, що розділяє й «обмежує» людей. Про це красномовно свідчить розмова Саада Саада з міграційним офіцером: «(...) поки кордони існують, їх треба дотримуватися (...). Але ми можемо запитати себе, навіщо вони існують. Чи добре вони вирішують людські проблеми? Провести кордон – чи єдиний це спосіб співіснування людей. Що таке прогрес, як не зменшення кількості кордонів?» [15, с. 170], – запитує іракській біженець у європейського чиновника. Саме цей службовець навмисне залишає відкритим вікно поліцейного відділку, спонукаючи героя до втечі й – у казковій парадигмі – постаючи у функції «помічника» протагоніста (функція 9 «втручання» – постраждалий герой звільнений з-під варти).

Сюжет твору має низку відгалужень – усі вони, як у казці, ведуть героя до мети, яка, однак, у романі виявляється примарною. Наслідуючи казкову «троїстість» подій, герой тричі змушений розгублено визнавати безперспективність свого руху: вперше – в Італії («Залишив Ірак і його несправедливості, щоб опинитися в Неаполі, на службі в мафії» [15, с. 160]), удруге – у Франції, спочатку вустами дивом «воскреслої» Лейли

(«Вавилон! Знову Вавилон!» – шепоче дівчина на вухо Сааду через враження від сквоту, де вони перебувають, як від стовпотворіння: «У будинку щось постійно шуміло, говорило, екзотично пахло (...)» [15, с. 193], а потім – і вустами самого героя: «Ми гадаємо, що втікаємо з в'язниці, а самі тягнемо за собою ґрати» [15, с. 105]), а втретє – вже в Англії. Підсумовуючи подорож Саада Саада, «привид батька», а власне, внутрішній голос самого героя, констатує: «У мене таке враження, сину, що ти й не їхав, принаймні, не їхав із Вавилону. Бо тут Вавилонське стовпотворіння – мов, кухонь, статей (...), а за нашими поняттями варто згадати Содом і Гоморру» [15, с. 285]. Це судження надто нагадує висловлювання Саада Саада на початку про «Вавилон, зведений Саадамом Хусейном, цей розмальований під давнину задник для парку атракціонів, де все було підробкою» [15, с. 285], тим самим «закільцьовуючи» композицію роману. Однак очікувана реінтегративна стадія шляху героя обертається невизначеним постмодерністським фіналом: замість традиційного для казки досягнення мети перед Саадом Саадом постає новий шлях, нова можливість справжнього відкриття себе і світу.

Казковий характер оповіді позначився й на мові твору. Усталені казкові формули й повтори помітні в мовленні батька Саада Саада («світ моїх очей», «плоть від плоті моєї, кров від крові моєї», – повсякчас промовляє він, звертаючись до

сина), і самого протагоніста (на початку роману він тричі розпочинає свою розповідь зачином: «Мене звать Саад Саад, що арабською означає – Надія Надія, а англійською – Сумний Сумний...» [15, с. 4]).

Висновки й пропозиції. Отже, структурні елементи чарівної казки – притаманні фольклорному жанру функції та ролі – зберігають у постмодерністському романі “*Ulysse from Bagdad*” майже повний свій набір і послідовність, звісно, зазнаючи трансформацій, до яких схема чарівної казки загалом схильна. Сюжет роману в кількох варіантах наслідує «троїсту» будову казки. Протагоніст не є «слухняною» казковою «функцією», йому властиві сумніви щодо правильності обраного шляху (попри вперте просування до мети подорожі, Лондона) і схильність до філософських міркувань. Традиційні казкові елементи (чарівні предмети, такі як «килим-літак») і функції (чарівні помічники, дарувальники та ін.) отримують іронічне потрактування, а зміст стадій ініціального шляху стає відверто пародійним. Відсутність казкового «щасливого» фіналу ілюструє загальну непередбачуваність постмодерністського світу й сприяє грі з читачем.

Наявність у творах Е.-Е. Шмітта виразного інтертекстуального компонента спонукає до подальшого дослідження його романів і новелістичних творів («Пан Ібрагім і квіти Корану», «Діти Ноя» та ін.) у визначеному аспекті.

Список літератури:

1. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 239–246.
2. Генис А. Чудеса в решете. «Гарри Поттер» для взрослых // *Иностранная литература*. 2006. № 1. [Електронний ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/1/ge10.html>
3. Єфименко В. А. Американська постмодерністська казка: трансформація жанру // *Актуальні проблеми міжнародних відносин*: зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т міжнар. відносин. Вип. 91. Ч. 1. К.: ІМВ КНУ, 1996. С. 121–124.
4. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой. Переклад з англ.: Олександр Мокровольський. Львів: Terra incognita, 2020. 416 с.
5. Коляса О. В. Параметричні ознаки літературної постмодерністської казки / *Наукові праці. Літературознавство*. 2012. Випуск 181. Том 193. С. 36–39. [Електронний ресурс]. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukraci/philology/2012/193-181-7.pdf>
6. Лебёдушкина О. Шехерезада жива, пока... О новых сказочниках и сказках [Електронний ресурс] / О. Лебёдушкина // *Дружба Народов*. – 2007. – № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2007/3/le12.html>
7. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 569 с.
8. Павлюк А. Літературна казка від структуралізму до постмодернізму у лінгвістичній перспективі. *Science and Education a New Dimension*. Philology, IX(75), Issue: 257, 2021 Sept. Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна, 2021. С. 59–63. URL: <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/11/A-literary-tale-from-structuralism-to-postmodernism-in-a-linguistic-perspective-A.-V.-Pavliuk.pdf>
9. Пропп В. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

10. Пустовая В. Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом // *Новый мир*. 2009. № 3. [Електронний ресурс]. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2009_3/Content/Publication6_1835/Default.aspx

11. Фенюк Л. Б. Ідентичність сучасного Одиссея за романом Е.-Е. Шмітта «Улісс із Багдада». «Ціннісні орієнтири в мистецькому просторі – індивід і соціальний контекст». Програма і тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (Харків, 9 квітня 2020 року). С. 93.

12. Cauville J. Réécriture de la figure mythique d'Ulysse dans *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt. *Tangens* (101) 2013. P. 11–21.

13. Pireddu N. European Ulissiads: Claudio Magris, Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt. *Comparative literature* 67:3, 2015 by Universit of Oregon. P. 267–286.

14. Robova A. “Ulysse from Bagdad” d'Eric-Emmanuel Schmitt: les métamorphoses contemporaines de quelques figures mythiques. *Conference: Réécriture et variation. Actes du Colloque international organisé à l'occasion des 90 ans de la fondation du Département d'Etudes romanes Sofia 2–3 novembre 2013*, Vessela Guenova (dir.), Presses universitaires St Clément d'Ohrid, Sofia, 2017, p. 223–236.

15. Schmitt E.-E. *Ulysse from Bagdad*. Editions Albin Michel, 2008. 285 p.

Vashchenko Yu. A., Satanovska H. S. PARADIGM OF FAIRY TALE AS ELEMENT OF GENRE PASTICHE IN NOVEL “ULYSSE FROM BAGDAD” BY E.-E. SCHMITT

The article analyzes functioning and transformation of the genre matrix of the fairy tale in the postmodern novel by E.-E. Schmitt “Ulysse from Bagdad”, 2008. Basing on the position of V. Propp regarding the morphology of the fairy tale as well as on modern research (V. Yefimenko, O. Kolyasa, A. Pavlyuk, V. Pustova, etc.), the authors single out probable fairy tale intertextual sources of the genre pastiche created in the novel (these are fairy tales of European and Eastern folklore traditions – “Tom Thumb” and “One Thousand and One Night”) and demonstrate ways of their modification.

It is proved that the mythological matrix of the initiation stage (“the hero’s path”), which underwent “desacralization” in the fairy tale, is subjected to further profanation in the novel by E.-E. Schmitt. The liminal stage of the journey is transformed into numerous emanations of hell in its modern versions (the hero’s stay in the basement of the Cairo refugee shelter, in the Nora night dance hall, etc.) and is full of catastrophic events, the excessive concentration of which (the tragic death of the hero’s bride and relatives, his numerous wandering on the way to London) confirms its parodic and ironic character. Borders between states become initiation thresholds, and their difficult transition is a test of initiation. The concept of the border in the modern novel acquires a philosophical meaning as an embodied metaphor of the insurmountable limit of civilizations.

So, the structural elements of the fairy tale with their inherent functions retain their almost complete set and sequence in “Ulysse from Bagdad”, but undergo transformations, to which the scheme of the fairy tale is prone in general. In postmodern novel by E.-E. Schmitt, the fairy-tale understanding of the supernatural is transformed – the border between reality and fantasy is erased, events sometimes turn out to be the characters’ dreams or delusions. The plot in several dimensions follows the “threefold” structure of the fairy tale. There is no defined finale (reintegrative stage), instead of the achievement of the goal traditional for a fairy tale, the hero faces the prospect of new challenges. The protagonist is not a schematic fairy-tale “function”, as he is characterized by doubts about the correctness of the chosen path. Magical objects (“carpet-plane”) and fairy-tale helpers of the main character have an ironic interpretation. These means illustrate the general unpredictability of the postmodern world and contribute to the game with the reader, encouraged to interpret the text independently.

Key words: E.-E. Schmitt, “Ulysse from Bagdad”, fairy tale, postmodernism, genre pastiche, intertextuality.