

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара  
Факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства  
Кафедра зарубіжної літератури

*Всеукраїнська наукова конференція*  
**«ЛІТЕРАТУРА В ДЕТАЛЯХ:  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ»**  
*XXI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер*

**МАТЕРІАЛИ**

Дніпро  
2024

**УДК 80**  
**ББК 80/84**  
**М 34**

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Слово як факт і фактор літератури» (XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер).

**Редакційна колегія:**

д-р філол. наук, проф. Потніцева Т. М.  
канд. філол. наук, доц. Максютенко О. В.  
канд. філол. наук, доц. Левченко О. В.  
канд. філол. наук, доц. Ватченко С. О.  
канд. філол. наук, доц. Власенко Н. І.

**М 34**

**Література в деталях: культурологічний аспект.** Всеукраїнська наукова конференція (XXI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. – Дніпро : Тріменс ЛТД, 2024. – 132 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література в деталях: культурологічний аспект» (XXI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії та історії літератури, маловивчені аспекти класичної і сучасної художньої словесності.

Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій. Матеріали друкуються в авторській редакції. За точність викладених фактів відповідальність покладається на авторів.

ББК 80/84

**Анхим О. І.**  
*кандидат філологічних наук,  
докторант кафедри германської філології та зарубіжної літератури  
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

## **АВТОР І ЧИТАЧ У ТРАНСНАЦІОНАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Модернізація та глобалізація породили нову плеяду транснаціональних авторів, які вільно і свідомо обирають іноземну мову інструментом свого літературного вираження. Вдаючись до код-світінгу, вони не лише дистанціюються від країни походження, рідної мови та її культурної традиції, але й забезпечують доступ до іншої, нової культури, культурної ідентичності, а також до нової читацької аудиторії. Творчість транснаціональних авторів є свідченням того, що література дедалі частіше виходить за межі чітких національних, культурних і мовних кордонів, показуючи їхню плинність і розмитість. Їхні літературні тексти, які обертаються навколо тем міграції, ідентичності, історії та культурного розмаїття, зумовлюють культивування транснаціональних і транскультурних зв'язків. Самі будучи посередниками між різними національними, культурними та мовними контекстами, вони передбачають також вихід реципієнтів за межі гомогенізуючих есенціалістських концепцій ідентичності та культури, стереотипів національної і культурної приналежності. Транснаціональні твори, спираючись на кілька культурних фонів і показуючи буття між націями і культурами, прагнуть створити «транснаціональну свідомість у читача, демонструючи трагічні наслідки національної свідомості» [6, с. 4].

Міграційне походження транснаціональних авторів та їх укорінення у щонайменше двох національних та культурних колах налаштовує читача на передбачувану «чужість» їхніх текстів. Часто ділячись своїм досвідом і показуючи перетин мовних, географічних та історичних кордонів, письменники запрошують читачів до транснаціонального діалогу, що полягає у сприйнятті культур і націй не як фундаментальних моделей, не як щось однорідне, а як щось плинне, гібридне і синкретичне, як те, що перебуває у постійній взаємодії з іншими націями і культурами. Демонструючи співіснування різних націй і культур, вони показують «третій простір» у сенсі Г. Бгабги [1], який не піддається ні національній, ні культурній ідентифікації. Таким чином, транснаціональні автори, перекладаючи «власну» культуру на мову своєї «нової» батьківщини, привертають увагу читачів до інших культурних контекстів. Транснаціональна література дозволяє читачам поринути у світ між і понад націями та культурами, спонукаючи їх до критичного мислення. Водячи читача незнайомими і часто «екзотичними» місцями, автор забезпечує його відхід від однобічного сприйняття націй і культур як гомогенних категорій, а також дозволяє йому «виправити власну „карту“ цих місць» [5, с. 216], показуючи відомі місця з альтернативної перспективи. Інший погляд на ніби

знайомі речі спонукає читачів замислитися над власною культурою, дистанціюватися від неї і перевизначити таким чином свою ідентичність.

Одним із викликів для розуміння транснаціональної літератури стає залучення авторами літературної багатомовності. Використання змішаного мовного коду розглядається як елемент побудови їхніх текстів, що уможливлює зближення двох націй і культур в тексті не лише на змістовому рівні, але й у мовному оформленні. Також така білінгвальність постає як стилістичний прийом, який ілюструє позицію авторів між двома націями та культурами. Відповідно, іншомовні вставки несуть не лише естетичне навантаження, але й стають носіями транснаціонального і транскультурного потенціалу. Рідна для автора мова стає носієм пам'яті та ідентичності, а читач транснаціонального твору лінгвістично та культурно опиняється у «третьому просторі». Водночас завдяки двомовності чи навіть багатомовності авторів матрична мова також перероджується і трансформується, звичні для читача слова вживаються по-новому і набувають нових смислів і життєвої сили. Мовні та міжмовні ігри спонукають читача транснаціонального твору з нового ракурсу пізнати свою рідну мову, а залучення іншомовних елементів сприймається читачем як щось дивне і таким чином викликає в нього критичне бачення. При прочитанні транснаціонального твору виникає транснаціональний/транскультурний простір, який завдяки багатомовності наповнюється різними голосами і навіть якщо читач не розуміє мови, він «чує» голоси, що сприяє формуванню в нього не лише візуального, але й акустичного простору. Використання явної, латентної та виключеної форм багатомовності [3] хоч і вимагає у читача відповідних мовних навичок, щоб зрозуміти всю гру автора, проте не є необхідністю, адже іншомовні вставки, вводячи читача в лінгвістично та культурно змішаний світ і передбачаючи певні естетичні та стилістичні ефекти, використовуються автором навмисно і в деяких випадках відсутність у читача знань тієї чи іншої мови може бути навіть бажаним явищем. Водночас задля продуктивності діалогу з читачем, автори більшість іншомовних вставок перекладають на матричну мову тексту, тим самим роблячи їх зрозумілими і без знання відповідної іноземної мови. Використання гібридної мови уможливлює таким чином діалог транснаціонального автора з часто наразі «монокультурним читачем» і передбачає формування в останнього транснаціонального мислення, що полягає у баченні дивного, чужого і незвичайного у власному «Я». Відповідно, «Я» та «Інший» існують не як протилежні, а як взаємодоповнюючі сутності. Вступаючи у діалог з «Іншим», читач поступово усвідомлює, що це не ворог чи чужинець, «а лише дзеркало різноманітних можливих облич, численні розуміння людського існування, різноманітні визначення приналежності, які можна осягнути, спростувати або засвоїти» [4, с. 190].

Важливим продуктом діалогу у транснаціональній літературі є створення транснаціональних культур пам'яті, які формуються через зіткнення і накладення різних національних культур пам'яті автора та читача. Спільні спогади про ті чи інші події, які в автора і читача часто базуються на різних передумовах, уможливлюють вихід пам'яті на транснаціональний рівень, а

тому транснаціональна література завжди вимагає критичного читача, який здатний мислити глобально і зіставити свої знання з версіями, описаними в тексті. Як зазначає А. Тіпнер: «Під час переміщення через кордони та переходу від однієї національної культури пам'яті до іншої виникають нові, транснаціональні культури пам'яті, у яких зіштовхуються різні інтерпретації, події переоцінюються, а традиційні наративи піддаються сумніву та трансформуються» [2, с. 156].

Отже, у транснаціональній літературі не лише автори, але й читачі виходять за межі своїх «рідних» культур і відриваються від національно-культурних приналежностей, долаючи стереотипне мислення національними категоріями. Водночас продуктивність діалогу прямо залежить від ерудованості і начитаності читача, його обізнаності з мовним, культурним і літературним фоном автора, здатністю зрозуміти наявні інтертекстуальні та інтермедіальні референції. Перебуваючи в діалозі з культурно-гібридним автором і героями, читач стає відкритим до «Іншого», починає формувати власну точку зору, що сприяє формуванню транснаціональної свідомості і, зрештою, ідентичності. Тому тут варто говорити не про втрату національної чи культурної автентичності, не про їх розчинення, а про взаємозбагачення.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Bhabha H. *The Location of Culture*. London, New York : Routhledge, 1994. 285 p.
2. Bischoff D., Komfort-Hein S. *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin, Boston : De Gruyter, 2019. 545 S.
3. Blum-Barth N. *Poetik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2021. 373 S.
4. Dagnino A. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 2015. 240 p.
5. Heero A. *Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur. Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* / H. Schmitz (Hg.). Amsterdam : Rodopi Publ., 2009. P. 205–225.
6. Wiegandt K. *The Transnational in Literary Studies: Potential and Limitations of a Concept*. Berlin, Boston : De Gruyter, 2020. 267 p.

**Бандровська О. Т.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури  
Львівського національного університету імені Івана Франка*

## **РЕАЛІЗМ ПРЕЗЕНТАЦІЇ: ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ У ЛІТЕРАТУРІ**

Беручи до уваги, що в поезії літературного твору кожен художній елемент має своє особливе значення для створення його цілісності та унікальності, одна з ключових ролей належить художній деталі, через яку письменники збагачують загальне сприйняття твору. В дослідженні простежується спектр функцій художньої деталі в літературному творі, передусім, у розвитку сюжету та характеру, створенні психологічної атмосфери та символічної картини твору. Акцент зроблено на функції правдоподібності, коли художня деталь, з одного боку, поглиблює рівень вірогідності розказаної історії, а з іншого, забезпечує емоційний відгук читача на твір.

Складність та багатогранність мистецтва літератури, увага до найдрібнішої художньої деталі та її значущості для цілісного сприйняття твору, є предметом багатьох літературно-критичних концепцій, починаючи із «Поетики» Аристотеля. В концепції мімесису давньогрецького філософа зафіксовано сутнісну характеристику літератури – її здатність наслідувати і репрезентувати реальність, і така імітація життя не є буквальною, оскільки скерована на відтворення людських емоцій та індивідуального досвіду з кінцевою метою забезпечення морального чи філософського розуміння світу.

Від античності до сучасності можна простежити, як у критичній думці та художній літературі змінювався та розвивався підхід до мімесису, а також як різні дослідники адаптували ідею мімесису до власних концептуалізацій літератури.

В ХХ столітті ідеї Аристотеля стали відправною точкою для глибокого аналізу літературної традиції в книзі Еріха Ауербаха «Мімесіс: Зображення дійсності в західній літературі» (1946). Зокрема, німецький філолог аналізує, як художні деталі слугують для наслідування звичайного, повсякденного життя, відображають історичні реалії та соціальні умови, створюють складні, багатогранні характери персонажів.

Британське літературознавство ХХ століття також приділяло значну увагу тому, як художня література відтворює та інтерпретує реальність. Нові форми репрезентації були предметом пошуку письменників-модерністів, які прагнули передати, наприклад, нюанси психологічних станів своїх персонажів. Представників реалізму, а також багатьох літературознавців цікавило, як художня література відображає соціальні та культурні реалії. Постмодерністи, письменники і критики, заперечували можливість однозначної репрезентації реальності, пропонуючи ідею множинності реальностей.

У книзі «Експеримент у критиці» (1961) Клайва С. Льюїса, британського письменника і літературного критика, яка містить аналіз природи літератури та її впливу на читача, значення художньої деталізації розглянуто з перспективи

читача та його взаємодії з текстом. На думку вченого, художня деталь впливає на глибину занурення читача у світ літературного твору, а також відіграє важливу роль у формуванні читацької емоційної та інтелектуальної реакції. У розділі книги «Про реалізми» К. С. Льюїс вводить поняття «реалізм презентації», визначаючи його як «мистецтво наблизити щось до нас, зробити його відчутним і яскравим, за допомогою чітко поміченої або чітко уявної деталі» [1, с. 56]. Тобто вдало підібрані та використані художні деталі можуть зробити розказану історію, навіть фантастичну, більш реальною та правдоподібною для читача.

Пропонуючи власну концепцію мистецтва реалізму, інший британський письменник і літературознавець Девід Лодж також вживає термін «реалізм презентації», що означає «мистецтво наближення, досягнення ефекту відчутного і очевидного за допомогою точного спостереження чи уявної деталі» [3, с. 241]. Згідно з Д. Лоджем, реалізм презентації дає можливість розглянути вигадану подію як таку, що відноситься до історії чи дійсності. Як приклад, він наводить уривок з роману Арнольда Беннета «Оповідка старих жінок»: «Вона встала на стілець, закинула уривки (листа – О.Б.) на верхню полицю подалі від очей, де вони можуть знаходитись і сьогодні» [2, с. 34]. У наведеному прикладі досягнуто ефект відчутного, тобто створено ілюзію реальності, адже героїня повинна бути реальною особою, щоб залишити після себе у конкретному місці конкретну річ. Одночасно, такий реалізм презентації загострює відчуття вигаданості розказаної історії. Іншими словами, реалістична художня деталь є певним компромісом між фактом і вигадкою, а також може засвідчувати авторську інтенцію написати реалістичний твір. В цілому, Д. Лодж проводить думку, що художня деталізація має для тексту організуюче значення, аналогічне ролі рими в поезії.

Метою даного дослідження є аналіз поняття «реалізм презентації» та оцінка значення художньої деталі в його концептуалізації. Для ілюстрації функцій деталі в літературному творі обрано приклади з різних періодів та літературних напрямів, зокрема, з романів «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» Лоренса Стерна і «Улісс» Джеймса Джойса.

У підсумку, концепцію «реалізму презентації» не можна обмежувати виключно літературою реалізму. Створення ілюзії реальності через правдоподібну художню деталь, яка виконує міметичну функцію і примушує читача вірити в правдивість вигаданої історії, є фундаментальною характеристикою художньої літератури.

### **Бібліографічні посилання**

1. Lewis C.S. An Experiment in Criticism. Cambridge University Press, 1961. <http://www.orcuttchristian.org/C.S.%20Lewis%20Experiment%20in%20Criticism.pdf>
2. Lodge D. The Modes of Modern Writing. London: Edward Arnold (Publishers), 1977.

3. Scott A.F. *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use.* Macmillan Press LJD, 1979.

**Безродних І. Г.**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

***SEMANTIC CHANGES IN THE METAPHORICS OF CORPORALITY:  
FROM SHAKESPEARE TO ROCHESTER***

Erotic discourse and its constituents such as sexuality, corporality, spirtual erotism has been out of the scholars' focus of study for a while. The situation is changing at the moment and more and more scientists both abroad (such as G.Brulotte, L.Farina, A.K.Schaffner and others) and at home (first of all, one should mention the works of F.Shteinbuk) are drawing the readers' attention to the themes and motifs which may still seem inappropriate and make the recipient blush.

The genesis of corporality in the English-language literary tradition, its path from the canon set by the Bard throughout the turbulent XVIIth century till the Reformation is in the center of the given research.

It should be noted that due to the cult of neo-platonic love and the Petrarchan tensions of unattainable love as François Laroque states in his "Erotic Fancy/Fantasy in Shakespeare's *Venus and Adonis*, *A Midsummer Night's Dream* and *Antony and Cleopatra*": Shakespeare's "strategy of simultaneous evocation and evasion of sexual fantasy in resorting to metaphoric substitutions or to acoustic effects' creates another space for erotic representation. Thus, the audience's role, which – in history plays, for instance – is traditionally to make up for the limitations of theatrical performance, is also to open to the question of sexual fantasy. Erotic mythology fulfils this aim by compensating the absence of sexual representation on stage – another version of 'offstage sex'" [1].

Thus though the theme of sex has strong reflection in the literary heritage of Shakespeare – being embodied in the motif of rape ("The Rape of Lucrece", "Titus Andronicus"), sexual life of parents ("Hamlet"), masturbation (Sonnet 129) or sexual infections ("Timon of Athens"), it goes between the lines, the author exploits the strategy of euphemism to touch upon the bodily topics. Sex is often associated with sin being metaphorically compared to bait:

Th' expense of spirit in a waste of shame  
Is lust in action; and till action, lust  
Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,  
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,  
Enjoyed no sooner but despisèd straight,  
Past reason hunted; and, no sooner had  
Past reason hated as a swallowed bait  
On purpose laid to make the taker mad;  
Mad in pursuit and in possession so,  
Had, having, and in quest to have, extreme;

A bliss in proof and proved, a very woe;  
Before, a joy proposed; behind, a dream.

All this the world well knows; yet none knows well  
To shun the heaven that leads men to this hell.

(Sonnet 129) [2]

During the first half of the XVIIth century the erotic colouring of the works of the Cavaliers – a poetic group of courtly artists of the time – was much more obvious and direct. Though still exploring the motif of sin with the binary opposition of Hell and Heaven, which we can find in the Sonnet by William Shakespeare, Robert Herrick, Thomas Carew, Richard Lovelace and sir John Suckling were not afraid of depicting the beauties of female bodies and their parts, finding pleasure in observing the intimate scenes and focusing on the women's underwear which led to some critics' labeling them as voyeurists and fetishists.

In the poem "The Vine" by Robert Herrick the private part of the male's body (which by the way, received the naming "dick" from Shakespeare) is first metaphorically compared to soft vine, crawling on the body of the lady, embracing her, and getting harder in the meantime thus turning into stock:

I dreamed this mortal part of mine  
Was metamorphosed to a vine,  
Which crawling one and every way  
Enthralled my dainty Lucia.  
Methought her long small legs and thighs  
I with my tendrils did surprise;  
Her belly, buttocks, and her waist  
By my soft nervelets were embraced.  
About her head I writhing hung,  
And with rich clusters (hid among  
The leaves) her temples I behung,  
So that my Lucia seemed to me  
Young Bacchus ravished by his tree.  
My curls about her neck did crawl,  
And arms and hands they did enthrall,  
So that she could not freely stir  
(All parts there made one prisoner).  
But when I crept with leaves to hide  
Those parts which maids keep unespied,  
Such fleeting pleasures there I took  
That with the fancy I awoke;  
And found (ah me!) this flesh of mine  
More like a stock than like a vine. [3]

The Cavaliers still avoided overt sexuality by using the motif of dream as well as witty metaphors, metonymies and allegories trying to remain within the boundaries of courtly norms and manners.

The representatives of the Restoration – the so-called “merry gang” with their leader John Wilmot, Second Earl of Rochester meant to restore the idea of masculinity by breaking all the norms and regulations not only in real life but in literature as well.

This brought Rochester the reputation of Rochester “the single greatest pornographer produced in the English language”. The literary critic C. Fabricant writes in “Rochester’s World of Imperfect Enjoyment” that the “poems focus to such an extent upon genitalia of various sizes and capacities that these, by their sheer quantity, emerge as the central objects of Rochester’s world.” His verse was extremely scandalous. The author of the play “Sodom, or the Quintessence of Debauchery” puts on stage such characters as “Buggeranthos,” “C\_\_tigratia,” “C\_\_ticula,” “Clytoris” and “Fuckadillia”[4]. He exploits the themes of prostitution, incest, sex in public places, neglecting any sign of euphemism which we can find in the erotic works of the Bard and the Cavaliers. One of the most characteristic works is “The Maidenhead”:

Have you not in a chimney seen  
A sullen faggot wet and green,  
How coyly it receives the heat,  
And at both ends does fume and sweat?

So fares it with the harmless maid  
When first upon her back she’s laid;  
But the well-experienced dame,  
Cracks and rejoices in the flame. [5]

To sum up, there is a clear tendency towards overt sexual verbalization with the focus on the depiction of body, private parts, intentional neglect of all the moral norms and standard behavioral patterns with the aim to shock the audience. We can clearly observe the eroticism turning into sexuality and, later, into pornography within a century in the English literary tradition.

### References

1. Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture. Ed.A.Lafont./Routledge. 2017.
2. <https://www.poetryfoundation.org/poems/45107/sonnet-129-theexpense-of-spirit-in-a-waste-of-shame>
3. <https://www.poetryfoundation.org/poems/50721/the-vine>
4. <https://daily.jstor.org/the-restorations-filthiest-poet-and-why-we-need-him/><https://www.poetryfoundation.org/poets/john-wilmot>

## **ПОЕТИЧНА МОВОДІЙСНІСТЬ – ДЖЕРЕЛО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ДУХОВНОГО ЗРОСТАННЯ ОСОБИСТОСТІ**

### **Постановка проблеми в загальному вигляді**

Поетична мова – феномен творчої природи людини, що поєднує ритміко-інтонаційне, ідейно-змістове, словесно-образне наповнення тексту як цілісності. Ці складники взаємодіють у відносно невеликому текстовому континуумі. Відтак вплив на читача, що його здійснює ліричний твір, відбувається майже миттєво. Варто звернути увагу на потенційні можливості поетичної мови як дієвого засобу, що здатний якісно та ефективно впливати на формування духовно-інтелектуального, чуттєво-почуттєвого світу особистості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання визначеної проблеми.**

Проблемі вивчення поетичної мови, впливу поетичного слова на сферу інтелектуального, морального розвитку індивіда присвячено праці І. Франка, Л. Пустовіт, С. Єрмоленко, Л. Мацько, В. Калашника, М. Філона, Г. Сюті, В. Бибик та ін.

**Мета статті** – окреслити потужність мови ліричних творів як засобу, що впливає на духовно-інтелектуальний розвиток особистості.

### **Виклад основного матеріалу дослідження**

Поетичний текст володіє непоясненою потужною гармонією, що активізує різні чуттєві сфери людини. Крім того, він оповитий дивовижною енергією уяви, думки, емоцій митця, які передаються читачам. В результаті виникає взаємообмін, поетична комунікація, що часом сягає століть: Зацвіла в долині/ червона калина,/ Наче засміялася / дівчина-дитина. / Любо, любо стало, / Пташечка зраділа / І защебетала. (Т. Шевченко). Напрочуд дивовижними є класичні поетичні зразки, фольклорні твори, що невидимо поєднують всі покоління мовців: скажімо, народні пісні.

Вивчення поетичних творів у шкільному курсі літератури, на філологічних факультетах у ЗВО автоматично передбачає занурення, заглиблення у мовну їх організацію. А саме – звертаємо насамперед увагу на звукове оформлення, на лексичні одиниці, на художньо-образні засоби тощо, активізовані для відтворення змісту. Поетична мова базується на наскрізному переосмисленні, на кодуванні в слові цілого світу, на максимальній образності, на підтекстовій інформації. Тому декодування віршового тексту – процес цікавий, почасти непередбачуваний, неочікуваний для самого читача. Водночас – він нелегкий: «Складність тлумачення поетичних образів, поетичної функції мови полягає в тому, що образну мову треба пояснити буденною, необразною мовою» [3, с.11 ]. А робити це треба для того, щоб пізнати сенс повідомлюваного, віднайти закодовану думку.

**Поетична моводійсність виховує духовно багату особистість, емоційну, чуттєво-проникливу.** Чи можуть, скажімо, залишити байдужими рядки, що вміщують подієвість Всесвіту:

#### СВІТАННЯ

На світанку  
стежкою темряви  
велика зоря втікає,  
а за нею мала зоря  
женеться і плаче.  
Більша зоря тримає  
меншу за гостру долоньку,  
ніби втікають сестричка і братик  
від дня – дощу променів –  
під горішне дерево невидимості. (Василь Голобородько).

Мимохіть читач осмислює природу як частину людського буття, як живу матерію (через персоніфіковані образи **великої зорі і малої зорі**, через такі атрибути-деталі, **як гостра долонька (зорі)**, через відповідні персоніфіковані дії: **Більша зоря тримає/ меншу за гостру долоньку** та ін.

**Поетична мова генерує творчу особистість, креативно мислячу орієнтовану на створення нового.** Читання оригінального тексту породжує екстраординарні, незвичайні думки, наповнені високим змістом, небуденністю. Мова ліричних творів продукує творчу фантазію, вигадку. Вона орієнтована на плекання в особистості потягу до творення прекрасного за допомогою слова. Більше того, віршовий континуум безпосередньо апелює від слова-образу до глибини душі особистості, до безкінечного пізнання людиною самої себе, свого буття, свого місця у Всесвіті: «у поезії людина зосереджується на самих основах власного існування. При цьому вона досягає спокою; але не спокою бездумної бездіяльності, а такого, що не знає меж; такого, у котрому й далі живуть усі сили й зв'язки» [2, с. 5 ]. У поетичному просторі відбувається переплетення реалій світу природи із світом людського буття. Тому оживлення природи, «олюднення» – одна з виразних рис поетичної моводійсності.

**Поетична мова формує вдумливого і проникливого читача, здатного розмірковувати, занурюватися в глибини слова-думки.** Саме поетичний твір є таким, що скеровує увагу на пошук максимального змісту у мінімальній формі. Наприклад: Намалой мені ніч, коли падають зорі (М. Петренко) або: Відлюбилося./ Відвірилося. Відпраглося.(В. Стус).

Мова поетичних творів завдяки максимальній концентрації змісту та образності виховує спостережливу особистість, плекає в людині індивідуальність – у сприйнятті світу, у самовираженні, в інтерпретації змісту. Вчить бачити світ по-іншому, нешаблонно, нештамповано, нерутинно. Вчить відкривати незвідане, пізнавати речі в їх сутності, переосмислено. Поетична мова – це фантазія, експеримент, класика і новизна водночас, поєднання національного і загальнолюдського культурного досвіду. Це інтелект, втілений у мовну форму і пронизаний емоціями, враженнями, почуттями, уявою.

**Ліричний дискурс – феноменальне явище людської психомовленнєвої діяльності.** Поетична мова як різновид художньої мови відзначається образністю, словесною символікою, естетикою (з прагненням викликати у читача почуття прекрасного чи комічного, трагічного тощо), експресією та інтенсивністю вираження думки (наявністю колоритів урочистості, піднесеності, пестливості, лагідності, схвальності, фамільярності та ін.), ритмо-мелодійним ладом і фактом активізації поетичної лексики (поетизмів, фольклоризмів, okazіоналізмів), синтаксичних структур (періодів тощо), зображальністю (наявністю тропів), суб'єктивізмом розуміння й відтворення світосприйняття.

### **Висновки**

Отже, поетична мова – царина небуденного, прекрасного, урочисто-піднесеного. Це своєрідна естетична дійсність, в епіцентрі якої експресивне слово, конструкція, переосмислене поняття, символічний зміст. Лірична мова здатна впливати на розвиток особистості, на формування в індивіда високих почуттів та переконань.

### **Бібліографічні посилання**

1. Гайдегер М. Дорогою до мови / Пер. з нім. В. Кам'янця. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
2. Гайдегер М. Гельдерлін та сутність поезії // Возняк Т. Тексти та переклади. Х.: Фоліо, 1998. С. 345-363
3. Єрмоленко С. Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови). Київ: Довіра, 1999. 431 с.

**Василина К. М.**

*кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри англійської філології та лінгводидактики  
Запорізького національного університету*

## **МІФОЛОГІЧНА ДЕТАЛЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАнь “THE LABOURS OF HERCULES” А. КРІСТІ: СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ФУНКЦІЇ**

Твори Агати Крісті є відомими у всьому світі, навіть якщо реципієнт особисто не читав їх, то вже точно мав змогу ознайомитися із оригіналом за посередництвом кінематографу, який постійно звертається до детективів майстрині слова у пошуках цікавих сюжетів, образів мотивів. Свідченням незгасного інтересу кіно до текстів Дами Агати є і телесеріал, який виходив на екрани протягом 25 років (“Agatha Christie’s Poirot”), і новітні екранізації за участі К. Брани (“Murder on the Orient Express”, 2017, “Death on the Nile”, 2022, “A Haunting in Venice”, 2023) тощо. Важливою особливістю творів Агати Крісті, яка вочевидь і приваблює кіномитців, є увага до деталей, які дозволяють

створити заплутані інтриги, переконливі образи та сюжети. Важливо, що талант авторки підкріплювався і її глибокою обізнаністю із принципами побудови детективної прози [1, с. 282], а також знанням класичних текстів, алюзії до яких часто вплітаються у її детективні історії [3].

При цьому письменниця виступала новатором у сфері детективу, адже впроваджувала такі оригінальні ходи, як, наприклад, передоручення ролі наратора вбивці («Вбивство Роджера Акройда», 1926), поблажливе ставлення до злочинців («Вбивство у Східному експресі», 1933), а також активне залучення до формульної прози численних літературних алюзій, що дозволяє їй створювати багатошаровий текст, цікавий не лише масовому, але й обізаному читачеві.

Отже, збірка коротких оповідань “The Labours of Hercules”, написана у 1947 році, представляє інтерпретацію міфологічних образів та сюжетів. Звертаючись до міфу про Геркулеса у якості основи для побудови детективного наративу, письменниця використовує міфологічні деталі для створення образів персонажів та інтригуючих сюжетних ходів.

Ця книга включає 12 оповідань, кожне з яких номінується за назвою конкретного подвигу грецького героя. Пуаро, який вже збирається піти у відставку, вирішує наприкінці кар’єри розслідувати спеціально підібрані випадки: “*In the period before his final retirement he would accept twelve cases, no more, no less. And those twelve cases should be selected with special reference to the twelve Labors of ancient Hercules. Yes, that would not only be amusing, it would be artistic, it would be spiritual*” [2, с. 11]. Твір є однаково цікавим і тим читачам, хто не знайомий із міфологією, і знавцям класичних історій, які мають змогу насолодитися розшифровкою міфологічного підтексту у оповіданнях. Використання міфологічних художніх деталей відбувається тут із різним ступенем очевидності й інтенсивності, а також із різною модальністю.

Велику роль у детективах А. Крісті відіграють портретні характеристики персонажів, тож, апелюючи до рис міфологічних героїв, дозволяє їй змалювати більш яскраві образи учасників своїх історій. Зокрема, побачивши Гью Чандлера, Пуаро проводить очевидну паралель із красою Критського бика: “*Yes, he is magnificent—magnificent. He is the young Bull—yes, one might say the Bull dedicated to Poseidon... A perfect specimen of healthy manhood*” [2, с. 156], для підкреслення схожості лихих спільників вбивці ні ім’я Мараско із дикими кентаврами, А. Крісті описує їхню зовнішність наступним чином: “*Men with bowed legs and an indescribable suggestion of horsiness about them*” [2, с. 88]. Повною копією Цербера є собака-охоронець клубу «Пекло»: “*On his left in a kind of marble grotto sat the largest and ugliest and blackest dog Poirot had ever seen!*” [2, с. 259].

Водночас, письменниця часто вдається до гри із читачем, іронічно переосмислюючи міфологічні образи. Зокрема, Пуаро, ознайомившись із міфами про Геркулеса емоційно зауважує, що герої міфів є чи не гіршими за сучасних йому злочинців: “*The whole classical pattern shocked him. These gods and goddesses—they seemed to have as many different aliases as a modern criminal. Indeed they seemed to be definitely criminal types. Drink, debauchery, incest, rape,*

*loot, homicide and chicanery — enough to keep a juge d’Instruction constantly busy*” [2, с. 11]. Асоціюючи свого розслідувача із Геркулесом, авторка іронізує над ним: маленький і гладкий зарозумілий Пуаро зовнішністю абсолютно не схожий на кремезного героя: *“He looked at himself in the glass. Here, then, was a modern Hercules — very distinct from that unpleasant sketch of a naked figure with bulging muscles, brandishing a club. Instead, a small compact figure attired in correct urban wear with a moustache — such a moustache as Hercules never dreamed of cultivating — a moustache magnificent yet sophisticated”* [2, с. 11]. Залучаючи деталізований опис Стимфалійських птахів при характеристиці своїх героїнь, А. Крісті грає із читацькими очікуваннями і скеровує їх у хибному напрямку: польські леді, зовнішньо схожі із хижими птахами (*“They had long, curved noses, like birds, and their faces, which were curiously alike, were quite immobile. Over their shoulders they wore loose cloaks that flapped in the wind like the wings of two big birds”* [2, с. 129]), є абсолютно мирними і безневинними, натомість справжніми злодійками виявляються зовнішньо привабливі і милі паняночки місіс Райс, і місіс Клейтон.

А. Крісті використовує деталі не лише зовнішності, але й характерів міфологічних персонажів. Таким чином, описуючи жорстокого вбивцю Мараско, вона апелює до образу Ериманфського вепра (*“A wild boar—that was the term Lementeuil had used”* [2, с. 87], *“He is a wild boar, ferocious, terrible, who charges in blind fury”* [2, с. 93]). Загадкову силу влади Геріона майстриня слова трансформує у талант доктора Андерсона приваблювати адептів своєї секти.

Вельми цікавим є використання такої деталі образу Немейського лева, як невразливість його шкіри для будь-якого типу зброї. У однойменному оповіданні А. Крісті ця особливість застосовується для характеристики пекінесів, які для сторонніх споглядачів нічим не відрізняються один від одного. На цій деталі будується схема виманювання грошей у багатих володарів цих хатніх тваринок, яку організувала така-собі Емі Карнабі. Здатність надзвичайно отруйної Лірнейської гідри до відрощування нових голів використовується письменницею у однойменному оповіданні, у якому плітки, що наче та гідра отруюють життя героям, перетворюються на основний рушій розвитку сюжету.

Ще одна особливість використання міфологічної деталі у цій збірці представлена у оповіданні під назвою *“The Girdle of Hippolyta”*. Тут історія стосунків Геркулеса із королевою Амазонок «переповідається» у вельми концентрованому вигляді, у такій деталі сюжету як вигадана картина із однойменною назвою авторства Рубенса. Навколо цього полотна і розгортається кримінальний сюжет, адже контрабандисти намагаються перевезти її через кордон за допомогою однієї із учениць художньої школи. Тож, тут міфологічна деталь використовується для уточнення подій та створення атмосфери вірогідності зображуваних фактів.

Варто звернути увагу, що у текстах А. Крісті міфологічні деталі також використовуються і для змалювання місця дії, зокрема, окремі елементи локусу міфів переносяться на сторінки детективу: Пуаро ловить жахливого вбивцю

Мараско, схожого на Ериманфського вепра, високо у засніжених горах, «Стимфалійські птахи» полюють на наївного Гарольда Ворінга біля озера Стемпка, а Цербер охороняє вхід у нічний клуб із промовистою назвою «Пекло».

Таким чином, насичуючи текст прямими і непрямими посиланнями на міфи про Геркулеса, авторка реалізує такі функції міфологічної деталі, як образотворча, характеризує, уточнює та сюжетоформує. При цьому, часто відбувається іронічне переосмислення вихідного матеріалу, що сприяє побудові більш складного, цікавого і емоційно насиченого наративу.

### **Бібліографічні посилання**

1. Christie A. *Autobiography*. Harper Collins Publishers Inc.: New York, 2010.
2. Christie A. *The Labours of Hercules*. A Hercule Poirot Collection. Harper: New York, Londo, Toronto, Sydney, 2011.
3. Hercule Poirot Central. URL : <http://www.poirot.us/literary.php> (дата звернення: 08.01.2024).

**Ватченко С. О.**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

### **ВЕРГІЛІЙ І ФІЛДІНГ: ПОЕТИКА ПАЛІМПСЕСТА У РОМАНІ «АМЕЛІЯ»**

*«Чи існують факти поза інтерпретацією?»  
Клайв Стейплз Льюїс*

У квітні 2007 року до ювілейної дати дня народження Генрі Філдінга (1707–1754) Кембриджський університет здійснив публікацію збірки робіт дослідників, яку присвячено творчості письменника. У ролі редактора і автора передмови до видання виступив впливовий Клод Роусон (Claude Rawson), він зазначив, що за своє недовге життя Філдінг знайшов визнання як талановитий драматург, зачинатель роману Нового часу і запам'ятався сучасникам винахідливою розповідною технікою, увагою до образу всезнаючого оповідача, властивостями, що поцінувалися Стендалем, Діккенсом й Теккереєм. У культурі Англії XVIII ст. Філдінг також завоював репутацію як блискучий сатирик, журналіст і правник-реформатор.

Роусон нагадав, що становлення Філдінга як творця «нової царини письма», котрий віртуозно засвоїв мистецтво літературної рефлексії й співчутливої бесіди з читачем, проходило в суперництві з Семюелом Річардсоном, який вважав за краще дистанціюватися від аудиторії, використовуючи маску видавця або персонажа і вдаючись до ілюзії документа/письма, що розгортається об'єктивно.

Нариси провідних критиків Британії, що увійшли до монографії, доповнять наукову ініціативу відомих філологів останньої третини ХХ ст.:

Роберта Олтера (1968), Дж. Пола Хантера (1975), Террі Касла (1986), Мартіна Баттестіна (1989), які заявили про небезпеку поверхневого ставлення до спадщини митця, чий геній зберіг пам'ять про «стару добру Англію», коли, за словами Джордж Еліот, «дні були довшими, в літній полудень час завмирав, а годинник нібито сповільнював хід в затишні зимові вечори».

Роберт Олтер іронічно зауважив щодо неприйняття позбавлених професійної глибини суджень ряду істориків літератури, які підхопили провокаційні репліки Френка Реймонда Лівіса, що заповнили сторінки його неоднозначно сприйнятого циклу есе «Велика традиція» (1948), де він дозволив собі тривіально судити про діяльність Філдінга-романіста.

Покоління критиків поточного десятиліття, які підтримали Олтера і його однодумців, – Томас Кеймер, Лінда Брі, Пітер Сейбор, Ніколас Хадсон, Джейн Спенсер, Чарльз Найт, запропонували позбавлене догматизму розуміння інновацій письменника, а також вважали за необхідне повернутися до полеміки навколо його останнього роману «Амелія», рецепція якого постійно збагачується завдяки незавершеному діалогу Автора і Читача, що ґрунтується на продуктивній співтворчості, коли смислове багатство тексту Філдінга «освячується» низкою алюзій і метафор з «Енеїди» Вергілія.

**Висоцька Н. О.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри  
теорії та історії світової літератури*

*Київського національного лінгвістичного університету*

## **(НЕО)МІФОЛОГІЧНА «СВІДОМІСТЬ» ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ТЕХНОКРАТИЧНІЙ ДИСТОПІЇ КАДЗУО ІШІГУРО**

У кожному зі своїх восьми романів сер Кадзуо Ішігуро, один з найвідоміших британських письменників сучасності, лауреат Нобелівської премії з літератури 2017 р., знаходить нові варіанти синтезування культурних кодів Заходу та Сходу, що надає його творам унікальної художньої аури.

Однією з граней дослідження багатомірності людини, яке завжди складало ядро художніх шукань Ішігуро, стала обґрунтована стурбованість письменника етичними вимірами впровадження новітніх технологій, котрі піддають традиційні уявлення про людське безпрецедентним випробуванням на міцність. Так, у романі «Не відпускай мене» (2005, екранізація 2010 р.) йшлося про моральну легітимність клонування в альтернативній реальності Англії кінця ХХ ст., тоді як в ході знайомства з його останнім за часом написання твором «Клара і Сонце» (2021, укр. пер. Г. Лелів, 2022) читачеві, що дізнається про коротке «життя» робота Клари з її власної розповіді, доводиться переформулювати для себе питання про сутність та межі людського.

Літературні рейди сучасного класика на територію науково-технічного пошуку вписуються у проблематику постгуманістичних студій, які набули популярності в останні десятиліття ХХ та на початку ХХІ ст., – добу, визначену Р.Пеппереллом як «стан постгуманізму» (праці С. Ніколза, Н. Бедмінтона,

К. Гейлз, Д. Геревей, К. Вулфа, Р. Брайдоггі та ін.). За С. Ніколзом, майбутнє людини пов'язане з «роботизацією у найширшому сенсі – чи то як техногенного підсилення можливостей людини, чи то як передання машині інтелектуальних функцій» [6], а К. Гейлз постулює відсутність у постгуманістичній парадигмі «істотних відмінностей або абсолютних кордонів між тілесним існуванням і комп'ютерною симуляцією, кібернетичним механізмом та біологічним організмом, телеологією роботів і людськими цілями» [2, р. 3]. Роман Ішігуро надає багатий матеріал для тестування положень постгуманізму у змодельованій ним реальності недалекого і при цьому не дуже втішного майбутнього, підтверджуючи думку науковців про те, що художня література, яка переймається майбутнім людини, «може і повинна сприяти усвідомленню студентами, вченими та літературознавцями – та, по суті, всіма споживачами, громадянами, підприємцями та законодавцями – ширших соціальних та правових імплікацій використання нових технологій та надавати уявлення про їхні більш-менш передбачувані наслідки» [1, р. 3].

Цікавим у цьому контексті видається залучення до постгуманістичного дискурсу феномену неоміфологізму. Дещо парадоксальний факт дедалі активнішого звернення культури до засновків міфологічного світогляду в добу революційних наукових проривів перебуває останніми десятиліттями в центрі уваги як точних, так і гуманітарних дисциплін. Загальний висновок щодо нездатності раціонального мислення відповісти на всі виклики неймовірно складної картини світу, що її презентує досягнутий на сьогодні рівень емпіричних знань, потребує докладного аналізу конкретних форм (нео)міфологізації літературного матеріалу, які з'являються у певних історико-культурних умовах. Умовно кажучи, і «фізики», і «лірики» сьогодні визнають, що світ, де ключову роль відіграють найсучасніші технології, набагато ближчий до світу, у підґрунті якого лежали міф та віра, ніж це здавалося просвітникам XVIII ст.

Як зазначає Д. Ф. Нобл, сучасна техніка та сучасна віра «злиті в одне, і так було завжди, позаяк технічні винаходи були водночас і глибоко релігійним починанням» [7, р.5]. Своєю чергою, Ніл МакАртур переконаний, що невдовзі «ми станемо свідками народження нової релігії. У найближчі роки або навіть місяці ми побачимо з'яву сект, які обожнюватимуть штучний інтелект. Йдеться про те саме відчуття піднесеного, яке лежить у підґрунті нашого переживання божественного» [4]. Можна назвати ці ідеї осучасненням більш ранніх міркувань соціологів, філософів, істориків техніки та письменників щодо надання божественного статусу здобуткам науково-технічного прогресу, так само незбагненним для пересічної свідомості, як надприродні вищі сили (роботи Льюїса Мамфорда, відомий фрагмент автобіографії Генрі Адамса (1907), п'єса Юджина О'Ніла «Динамо» (1929), праця «Машина в саду» Лео Маркса (1964) та ін.).

Ішігуро унаочнює ці дедалі популярніші ідеї у парадоксальному розвороті, бо носієм неоміфологічного світогляду постає у нього не так науково-технічний контингент, як сама антропоморфна робот(ка) Клара За волею автора, суто технічний факт живлення робота від сонячної енергії

набуває у штучній свідомості Клари рис міфологічного поклоніння Сонцю як універсальній життєдайній силі. Цей аспект твору можна прочитати як алегорію сучасних екологічних проблем або як ілюстрацію до юнгіанських положень. Водночас, він, вочевидь, надається до інтерпретації і в неоміфологічному ключі – адже обожнювання Сонця з цілком зрозумілих природних причини простежується у багатьох релігіях Сходу та Заходу, як язичницьких, так і полічи монотеїстичних (зороастризм, релігія перуанських інка, мітраїзм, синтоїзм, слов'янські вірування тощо). На думку дещо ексцентричної сучасної дослідниці Лари Етвуд, саме «сонячна» релігія слугувала ідеологічним підґрунтям могутньої, але занепакої стародавньої цивілізації (див. Lara Atwood, *The Ancient Religion of the Sun: The Wisdom Bringers and the Lost Civilization of the Sun*, 2018).

Саме тому смисловими центрами романної оповіді стають два відвідання Кларою занедбаной stodoli, що виступає сакральним простором її ритуального спілкування із Сонцем, під час якого вона просить світило надати допомогу її хазяйці, смертельно хворій дівчинці Джозі, в обмін на обіцянку знищити кутинг-машину, що забруднює довкілля. У цьому екологічно маркованому сюжетному повороті оприявлено думку Розі Брайдотті про постгуманістичну етику як «засіб сполучення моральних цінностей з добробутом спільноти у широкому сенсі, що включає взаємозв'язки на територіальному рівні або на рівні довкілля» [1, p.53]. Негативною іпостассю неоміфологічного у творі постає образ бика як втілення загрозливих і руйнівних хтонічних імпульсів, якому, на думку Клари, слід було залишатися десь глибоко під землею, не з'являючись на її поверхні. Невипадково деяким мислителям сьогодення видається, що «зі всієї культури людства штучний інтелект найкраще сприймає образи підсвідомого»[8].

Щодо невід'ємних від релігійно-міфологічної картини світу етичних принципів, андроїд Клара надзвичайно далека від будь-якого порушення трьох законів роботехніки, сформульованих А. Азімовим, або поширених нині спроб привести їх у відповідність з реаліями ХХІ ст. У центрі її морально-етичної системи – жертвний імпульс, в якому христоцентричний мотив спокути переплетений з настановами японського воїнського кодексу честі Бушідо, згідно з якими «жодне життя не є надто дорогим, щоб їм не можна було пожертвувати заради того, кому присягнув на вірність» [3].

Отже, роман «Клара і Сонце» постає чутною художньою реплікою в актуальних дебатах щодо можливих сценаріїв дедалі глибшого проникнення штучного інтелекту у різні сфери життя Homo Sapiens.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013. 180 p.
2. Edwards L., Schafer B. & Harbinja E. *The Future's Already Here: It's Just Unevenly Edited* // Edwards L., Schafer B. & Harbinja E. (Eds.) *Future Law: Emerging Technology, Regulation and Ethics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020, pp. 1–10.

3. Hayles K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 364 p.
4. Inazo Nitobe. Bushido: The Soul of Japan. 1899. 13<sup>th</sup> ed. Режим доступу: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12096/pg12096-images.html#DUTY>
5. McArthur N. Gods in the Machine: The Rise of Artificial Intelligence May result in New Religions. Режим доступу: <https://theconversation.com/gods-in-the-machine-the-rise-of-artificial-intelligence-may-result-in-new-religions-201068>
6. Nichols S. Post-Humanist Movement Manifesto, 1988. Режим доступу: <http://posthuman.org/wpimages/wp11ea53d0-05-06.jpg>
7. Noble D. F. The Religion of Technology: The Divinity of Man and the Spirit of Invention. New York: Knopf, 1997. 288 p.
8. O`Gieblin M. Could a machine have an unconscious? // Babel, *n+1*, Issue 40 (Summer 2021), pp. 37 – 96. Режим доступу: <https://www.nplusonemag.com/issue-40/essays/babel-4/>

**Власенко Н. І.**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

## **ДІАЛОГІКА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ ХУДОЖНЬО-СЛОВЕСНОГО ТВОРЕННЯ В РЕНЕСАНСНІЙ ТЕОРІЇ РОМАНУ ЯК РЕФЛЕКТИВНА МАНІФЕСТАЦІЯ ЖАНРОВОЇ ДІАЛОГІЧНОСТІ**

На трансісторичній траєкторії історико-теоретичної рефлексії романного діалогізму, започаткованої при оформленні теоретичного виміру «універсального і парадоксального жанру» (О. В. Михайлов) в руслі ренесансно-гуманістичної діалогізації традиціоналізму, але призупиненої при усталенні класичного історизму, відповідального за зведення жанрової форми «абсолютного художнього твору» (Ф. Шлегель) до «втіленої діалектики» (Г. Гегель), а у ХХ ст. поновленої М. М. Бахтіним при обґрунтуванні, у концепції «слова в романі», його естетичного принципу як діалогу, історичний масштаб маніфестування жанротворчого комунікативно-нарративного ресурсу, що встановився в епоху Відродження, все ще залишається не охопленим у його художньо-естетичній повноті та світоглядно-прогностичній значущості через методологічні рамки, які визначились у 1970–1990 рр. на теренах сходження історичної поетики і постструктуралістської текстології при перегляді «діалектичної» наукової картини формування романного жанру в контексті бахтінського нововідкриття основоположного для нього – діалогічного – сполучення різних «мов-світоглядів».

Ключовими з-поміж факторів обмеження літературознавчої думки, зосередженої на діалогічності художньо-словесної творчості, в цьому інтердискурсивному середовищі виявилися відволікання від її рефлексивного

оформлення [2]: спрямованість саме на сміхові витoki діалогіки жанротворення – інтродуктивно-теоретична сфокусованість, що інспірувалася розмежуванням – в його історико-поетологічному плані, встановленому М. М. Бахтіним, – *першої* – прокладеної на фоні суспільного різномовлення та *другої* – відзначеної його *відтворенням*, наснаженим карнавалом як «неочудненим буттям», – стильових ліній роману, а також переорієнтація із інтерсуб'єктності на інтертекстуальність – зміна теоретико-методологічного ракурсу розгляду смислородження, яка була ініційована як програмна настанова «семаналізу» Ю. Крістеву – у намаганні відсторонити смислотворчий потенціал «невідбутніх романних діалогів», акцентований у їх бахтінському осмисленні, від інтенціонально-творчого формування діалогічно налаштованих висловлювань, – але при розгалуженні рецепції постструктуралізму узагальнилася до універсального напуття щодо визначення співвіднесеності умов і способів перетворення джерел жанру в його текстуальній побудові.

До виявлення, на початку ХХІ ст., граней діалогізму, методологічно прихованих його філософсько-естетичною експлікацією, покладеною в основу нової – підсумкової для переосмислення, упродовж ХХ ст., історії роману – його теорії, та текстологічними конструктами, інспірованими нею, спонукає оновлення конфігурації філософсько-гуманітарної рефлексії діалогу, що відбувається у руслі постнекласичної проблематизації комунікабельності як передкогнітивного осердя особистості, де при встановленні меж раціоналізації новоусвідомленої граничності спілкування (Е. Левінас, Ж. Дерріда, П. Рікер, Ж.-Л. Маріон) обґрунтовується діалогічне співвіднесення теоцентричної спрямованості особистісного самовизначення із його антропоцентричною орієнтацією, яке поновлюється у постсекулярному просторі мислення, потребує подальшого розкриття смислотворчого потенціалу граничної діалогізації, передусім, при зверненні до історично перших – здійснених у часі Ренесансу – спроб її рефлексивного охоплення, найперше, у контексті теоретизування щодо романного жанру на теренах *Studia humanitatis*, ознаменованих і ствердженням комунікативно-діалогічної налаштованості як трансісторичного осереддя жанрової естетики, й імплікаціями поетикальної протестичності, заданої нею.

Засновуючись у діалогічно співвіднесених трактатах Чинквеченто – «Роздуми про створення романів» (*Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 1554) Джиральді Чинціо, відомого теоретика літератури, драматурга та новеліста, професора кафедри риторики в Університеті Феррари, та «Романи» (*I Romanzi*, 1554) Джована Баттиста Пінья, знаного як поет та історик, реформатор цього осередку вченості, теорія романного жанру в її ренесансному становленні наснажується листуванням її фундаторів, датованим липнем – серпнем 1548 р., щодо сучасної їм полеміки навколо митецьких експериментів Відродження [3], що були покликані оновити традицію лицарського роману шляхом романізації середньовічного епічного сюжету про Роланда і втілилися у «Закоханому Орландо» (*Orlando Innamorato*, 1476–1483) Маттео Боярдо та «Несамовитому Орландо» (*Orlando Furioso*, 1507–1532) Лудовіко Аріосто – творах, які їх

авторами визначалися як *romanzi*, а на горизонтах рецепції нововідкритої гуманізмом «Поетики» Аристотеля, окреслених у середині XVI ст. (Франческо Робортелло, Джироламо Фракасторо) та прокладених у його другій половині (Юлій Цезар Скалігер, Антоніо Мінтурно, Лодовіко Кастельветро, Філіп Сідні), порівнювалися з епосом у його аристотелівському визначенні.

Первинна зосередженість ренесансно-гуманістичного діалогу про роман обумовлює висхідне теоретичне обмеження його жанрового простору романними модифікаціями, сфокусованими на зображенні лицарства, але у часі руху літературно-теоретичної думки Ренесансу, орієнтованої на царину літературно-творчої практики, виокремлену при появі нових версій *romanzi*, встановлюються ознаки діалогічності, спільні для численних – уже створених і передвіщених історико-літературним поступом – різновидів нововиявленого жанру. Діалогізм, притаманний роману, обґрунтовується ініціаторами теоретизування щодо нього через залучення реінтерпретативного арсеналу ренесансної діалогіки для вироблення – в ході перекодування концептів художньої свідомості традиціоналізму, визначальних для його моделей художньо-словесного творення, – *μίμησις*, запровадженого Платоном і узагальненого Стагіритом, та *imitatio*, усталеного Горацієм, – матриці авторського саморозкриття, спрямованої на побудову індивідуалізованої жанрової форми, довершеної в унікальності її поетикального рішення, відзначеного самобутньо-досконалим інструментарієм індивідуального стилю.

Стверджуючи зіставлення *poeta heroica* та *romanzi* як спосіб визначення сфери жанротворення, до того теоретично не відрефлектованої, перші теоретики романного жанру розходяться у розумінні його історико-літературної позиції щодо власного попередника: Джиральді Чинціо вважає роман спадкоємцем епосу, щоправда, сформованим не у греко-римському, а у франко-італійському культурному ареалі, тоді як Джован Баттиста Пінья наголошує на наступництві «молодшого» жанру щодо «старшого». Виявляючи і проблематизуючи – у діалогічній співвіднесеності наданих пояснень генетичних та типологічних зв'язків оповідних жанрів – історичну змінність жанротворчих принципів, виділені обрії рефлексії роману сходяться на видноколі встановлення рівної світоглядно-естетичної значущості епічної та романної побудов при визнанні їх змістово-формальної відмінності: вони розглядаються у світлі ренесансно-гуманістичної естетизації – у статусі універсальної форми маніфестації діалогу – античного співвідношення риторичних конструктів *varieta* і *varizione*, а відтак, – постають різними, але рівнозначними складниками прекрасної «єдності в розмаїтті», осмисленої *Studia humanitatis* і як дороговказ досягнення людиною – образом Божим – подібності Творцю у творчості, скерованій її власним розумом, здатним визначити, як «прикрасити життя», і як маркер непізнаваності, у повній мірі, Передвічно-Істинного на жодному із множини шляхів творчого набуття людськими особами «найдосконаліших чеснот» (Л. Б. Альберті) у життєвому часопросторі.

Первинні абриси апології *romanzi*, означені фундаторами теорії роману, щоб спростувати головний аргумент інвектив жанрових новацій Маттео Боярдо

та Людовіко Аріосто – недоцільність їх відходу від Аристотелевої моделі *poeta heroica*, діалогічно зрушуються при обґрунтуванні доконечного – для Чинквеченто – доказу унікально-досконалої романної художності, заснованому на рефлексивному ототожненні естетичної основи жанру із виражальною граничністю діалогізму Відродження. Розглядаючи «правдоподібну» – відповідну мозаїці особистісних маніфестацій у життєвій дійсності – численність героїв, множинність «вигаданих» – нездійснених у житті, але досяжних у мистецтві – подій возз'єднання реального й ідеального у їх випробуваннях, довільність організації оповіді та доречність використання різних вербально-виражальних засобів як плани розкриття діалогіки *varieta* у художніх реальностях «Закоханого Орландо» та «Несамовитого Орландо», Джиральді Чинціо та Джован Баттиста Пінья стверджують літературно-теоретичні нововведення, здійснені у процесі ренесансної діалогізації традиційної концептосфери художньо-словесного творення. У їх числі – поновлення єдності об'єкта літературної творчості, стверженої Аристотелем при визначенні його як «людини в дії», але запереченої аристотелівською ієрархічною диференціацією об'єктів поетичного наслідування; спрямування, у руслі неоплатонічного очуднення Платонової дефініції мімесису, на зображення одинично-реального у світлі загального принципу й ідеалу; зрушення жанрово-стильової ієрархії традиціоналізму на фоні усталення довільної оповідної організації, визнаної при середньовічній універсалізації «теорії трьох стилів», у контексті реалізації ініціативи Данте Аліг'єрі щодо переосмислення Горацієвої настанови наслідувати «зразки» як митецькі орієнтири. Так задається розуміння романного жанру як граничної форми втілення визначального для Ренесансу [2] наміру «Я» досягти самотутньо-довершеного саморозкриття у мистецтві слова, наслідуючи Бога – Будівничого і Художника (Євр.11:10) та створений ним світ – «прекрасний взірець творіння» (Дж. Вазарі) у діалозі з «Іншими», сприйнятими в унікальній досконалості їх літературно-творчих маніфестацій.

### Бібліографічні посилання

1. Власенко Н. І. Риторичні витoki діалогічності роману: особливості проблематизації в жанровому метадискурсі/ Н. І. Власенко// Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць / [ред.кол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін.]. – Дніпро: Ліра, 2017. — Вип. XXI. – С. 9 – 25.
2. Власенко Н. І. Співвіднесення принципів мімесису і деміургії в художній свідомості Відродження: світоглядно-естетичне підґрунтя і поетикальні абриси/ Н. І. Власенко// Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць / [ред.кол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін.]. – Дніпро: Ліра, 2018. – Вип. XXII. – С. 17 – 25.
3. Weinberg V. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance: In 2 vol./ V. Weinberg – Chicago: University of Chicago Press, 1961. – Vol. 2 – 924 p.

## **ВЖИВАННЯ КАНАДИЗМІВ У ТВОРЧОСТІ СІРОЇ СОВИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ**

Відомо, що канадська література має свою історико-географічну особливість – існування двох підвидів літератур: англо- та франкоканадської літератури, які, відповідно, написані двома мовами. Але сьогодні хотілося б зосередитися на англоканадській літературі. Постає питання: наскільки мова, якою написані твори представників англоканадської літератури, тотожна або відрізняється від класичної британської? Треба зазначити, що на території Канади, справді, однією з державних мов є англійська, але це варіант англійської мови, який має власні лексико-граматичні та фонетичні особливості у порівнянні з класичною мовою Великої Британії та мовою США.

Одним з цікавих представників англоканадської літератури вважають Сіру Сову (Арчі Белані), який присвятив своїй місії всі свої фізичні та емоційні сили, «найвідоміший з канадських індіанців».

Історія шляху до міжнародної слави неймовірна, він став пророком важливого послання у житті, чітко вбачаючи одну істину: необхідно працювати над збереженням навколишнього середовища, щоб зберегти ліси та дику природу Канади.

Одним з найвідоміших творів Сірої Сови є твір «Pilgrims of the Wild», який став уособленням його головним тем: спостереження та захист дикої природи, що інколи лякає невідомістю, інколи зачаровує красою, символізм, канадська самобутність та подекуди відстороненість.

Сіра Сова за походженням був англійцем, але довгі роки прожив у Канаді, добре володів мовою індіанського племені оджібва, тому в своїх творах він використовував багато слів і понять цієї мови з метою збереження суто канадської національної ментальності, що тісно пов'язана із мовами місцевих племен, які здавна вважали територію Канади своєю домівкою. Він широко використовував у своїх творах лексичні канадизми, що утворилися в канадському варіанті англійської мови під впливом мов корінних народностей Канади, що більшою мірою позначають елементи природного середовища. Хоч свої твори Сіра Сова писав англійською, в них постійно відчуваються індіанські нотки. Адже мова індіанців, як казав сам Сіра Сова, неначе журкіт струмочка, шепотіння вітру, гомін листя на деревах.

Ось лише кілька лексичних канадизмів із зазначеного твору: «a portage» (перетягування волоком будь-чого суходолом); «muskeg» (походить з мов північноамериканський індіанців, означає болото, в брит.англ. – moor); «concession» (земельна ділянка, територія); march (пух); «railroad» (у брит.англ. – «railway»); «ammo» (скорочення від ammunition); «rad» (скорочення від radical).

Аналізуючи мовний стиль літературних творів Сірої Сови, можна зробити висновок, що використовуючи англійську мову, автор подекуди вживає канадизми, які допомагають відтворити суто місцеву ізольовано-стриману ментальність нації, розкриваючи або лексично підкреслюючи елементи, що становлять корпус проблем, які знайшли своє відображення як в англо-, так і у франкоканадській літературі.

**Vorova T. P.**

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Department of English Language for Non-Philological Specialities,  
Oles Honchar Dnipro National University*

## **LITERARY HERMENEUTICS AND ITS FEATURES**

Hermeneutics (from the Greek *hermeneia* – interpretation) is defined as a field of philosophical and human sciences, based on the systematics of comprehension as a necessary condition for understanding a historical, philosophical, artistic text. In connection with the recognition of hermeneutics not only as a way of knowing, but also as a way of being, it is given the ontological status.

The founder of the scientific system of hermeneutics is considered to be the German philosopher F. Schleiermacher (1768–1834) [5]. Proponents of hermeneutics believe that the creative flow of a particular author is always openly or covertly influenced by the spirit. Consequently, in order to reproduce the creativity of the spirit, a stable focus on the understanding and interpretation of the creative thought of the author is necessary; at his subjective level, the author controls the spiritual flow, which is reflected in the content plan of his work. As a result, understanding and interpretation, combined with intuition, are the methodological basis of the hermeneutic science about the spirit (it is opposed to academic science, which strives for a rational explanation of the material world and its phenomena).

The spirit studies and cognizes itself with the help of the work of consciousness of artist (or hermeneut), generating new meanings. The hermeneutic's cognition of the spirit is traced through the stages of his own spiritual experience in the process of practical work - representation of interpretations of a literary text using the hermeneutic circle, as a result, the fact of the birth of new meanings should be recorded.

It is important to note that the fundamental principles of the conceptual, terminological, methodological apparatus of philosophical hermeneutics (hermeneutic circle, understanding, interpretation, meaning, significance) are inherited by modern literary hermeneutics in its entirety. The essence of literary hermeneutics is to teach us to understand a work of art in its absolute artistic value.

The basic concept of hermeneutic interpretation is defined as a dual process based on meaning and sense, which are not identical to each other, but are considered as ontologically equivalent. All meanings and senses are united within the hermeneutic circle as a paradigm (or prototype) that has many interpretations. The views of the hermeneut himself and his erudition as an interpreter should most

effectively contribute to the identification of new meanings and the recognition of certain generalizing senses.

Particularly noteworthy is the fact that, based on the methodological principles of the science of spirit, literary hermeneutics actively uses the semantic platform about the spirit and its impact on the creative process; it is understood that in the act of creativity there is not only the author of the text message, but also the understanding of this creativity by the potential consumer – the reader and interpreter of this message. The reader's consciousness and his interpretation of the text are considered as the result of the perception of a literary work. As a result, the boundaries of the traditional classical idea of interpretation are greatly blurred and the focus of attention is shifted to hermeneutic methods and models.

The hermeneut is always at the center of hermeneutic research. He implements the process of individual intuitive comprehension of life and world, cognition of spiritual reality through the systematization of the understanding of certain ontological keys, constants and dominants in literary texts. The hermeneut is considered to be an important link between the reflective consciousness of the author and the (self-) cognition of the spirit. Consequently, the goal of textual understanding is achieved through the transplantation of the interpreter's own meanings and senses, which can go beyond the boundaries of what was intended by the creator of the text.

Due to the fact that the functional sphere of literary hermeneutics lies in the perception of meanings, senses and interpretations of texts, it becomes clear the mechanism by which the understanding of the language of art and its meanings is achieved through a person's internal self-understanding and awareness of the platform of his own individuality. Possessing many senses, communication (as a process) and literary text (as an object of semantic understanding) are capable of being modified and enriched in different contexts and interpretations.

At the same time, the hermeneutic position is sometimes narrowed to a psychological analogue of interpretation, although the main hermeneutic principle is based on the spiritual understanding of a specific object. In the basic work of H. Gadamer [1, p. 585] it is emphasized that the connection of the interpreter with a certain "territory" of the object is an integrating moment of hermeneutic truth: the universalism of the alien is connected with the individuality of one's own, prompting a natural dialogue. Moreover, in the sphere of art, the polyvariability of the conceptual meanings of such a dialogue becomes "inexhaustible" [1, p. 638].

Particularly emphasized is the fact that the power of artistic creations can be explained by their "intervention" in the real-concrete-present time and the real-concrete-present world, thereby promoting the unity of the understanding of the original senses of the work and effective historical consciousness through the activity of the mediator's own mind, fascinated by the large-scale opportunity for artistic enrichment. To illustrate this point, we note the work of Z. Lanovik [2] with research in the field of hermeneutics of archaic sacred biblical texts.

It is noteworthy the work of O. Chervinskaya [3], based on the theory of reception, the receptive communicative model and the individual nature of the interpretation of a literary text on the part of the reader, It should be emphasized a certain similarity between the hermeneutic and receptive approaches in the field of

exegesis, methodology, the basic principle of dialogue or polylogue between the author of a literary text and the reflective consciousness of the reader; although O. Chervinskaya makes a decisive distinction between the theory of reception and the hermeneutics of F. Schleiermacher [4, p. 193].

### References

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики : Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
2. Лановик З. Б. Hermeneutica Sacra. Тернопіль: ТНПУ, 2006. 587 с.
3. Червинская О. В. Рецепция литературного направления в аспекте жанровой продуктивности традиции: акмеистический опыт: дис. ... докт. филол. н.; спец.: 10.01.01 – рус. литература. К., 1998. 482 с.
4. Червінська О. В. Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: Зб. наук. ст. Чернівці: 2011, №1, вип. 2. С. 179–197.
5. Шлейермахер Ф. Д. Герменевтика / Пер. с нем. А. Л. Вольского. Науч. ред. Н. О. Гучинская. СПб.: Европейский Дом, 2004. 242 с.

**Гон О. М.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов  
Інституту міжнародних відносин  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,*

**Рожкова М. Г.**

*кандидат юридичних наук, кафедри іноземних мов  
Інституту міжнародних відносин  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ «ПОДІЄВОЇ ПОВНОТИ» М. БАХТІНА

Концепція «подієвої повноти», сформульована у таких працях Михайла Бахтіна, як «Проблема автора», «Форми часу та хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» й «Епос і роман (Про методологію дослідження роману)», сприяє експлікації естетичних механізмів смислопородження в музичних обертонах поезії Т. С. Еліота і синглі легендарного британського гурту Пінк Флойд «Hey Hey Rise Up». Цей характерний для інтермедіальної модальності сучасного культурного виробництва музичний текст поєднує акапельне виконання «Червоної калини», опубліковане Андрієм Хливнюком в Інстаграмі, та інструментальне аранжування, семантика якого породжена блюзовою пентатонікою.

«Проблема автора», яка трактує інстанцію автора як учасника художньої «події буття» світу іншого та виражає аксіологічно-світоглядну позицію творця естетичної системи, імплікує важливий інтермедіальний концепт у параномастичному словосполученні «событие бытия». Воно артикулює ідею діалогізму художнього цілого, яке поєднує та взаємозумовлює «суттєве і

напружене» співіснування двох свідомостей і ціннісні принципи автора та героя. «Подія буття, – наголошує Бахтін, – є поняття феноменологічне, оскільки для живої свідомості буття виникає як подія» і тільки інша трансгредієнтна активна самосвідомість може вивершити художнє бачення у просторовій, часовій і смисловій цілокупності [2, с. 163]. Бахтіновий симбіоз «співбуття» і «події» (событие) нагадує фундаментальний конструкт *das Ereignis* у концептуальній таксономії Мартіна Гайдеггера (а його іманентно нерозривний *Zeit-Raum* достеменно співвідноситься з категорією хронотопу), який описує буття і людину як взаємозалежні оприявлення незримої «події». Проте, як зазначають вітчизняні й іноземні інтерпретатори текстів філософа, *Ereignis* або «варто залишити без перекладу» [5, с. 125], або опиратися на українські відповідники архаїчних коренів оригіналу [3, с. 18–19], або визнати, що словникові значення «подія, випадок, епізод» слугували мислителю прийомом переосмислення етимологічно-семантичних конвенцій і запроваджувати описовий еквівалент «the disclosure of appropriation», що поєднує семантику оприявлення зі становленням [10, с. xviii, xxi]. Важливо, що двоскладникова художня подія охоплює різні види мистецтва, які Бахтін умовно називає безпредметними, і музику зокрема [2, с. 172, 174].

Поняття *Ereignis* складає невід’ємну частину історичної поетики. Так, у вивченні генези пісенного аспекту трансформацій усного первня у середньовічному епосі з огляду на нові художні завдання, пов’язані з психологічним поглибленням і осмисленням традиційних епічних сюжетів, Віктор Жирмунський вказує на оповідальну за своїм характером пісню старого зразка, яка змальовувала події (*Ereignislied*), і оновлену пісню, яка створює нерухому ситуацію, а завдання поета полягає у ліричному розкритті її психологічного змісту (*Situationslied*) [6, с. 290]. У синглі Пінк Флойд «Hey Hey Rise Up» подібне віддзеркалення «події» виявляється в інструментальній обробці нової «ситуації», музичному письмі, функціональних взаємозв’язках ступенів ладу і телеологічному русі голосоведення.

«Подієва повнота», розглянута Бахтіним у «Формах часу та хронотопу в романі», нероздільно охоплює зовнішні обставини твору, його текст, змальований художній світ, автора та слухача-читача, але органічно вказує на різницю її складових. Самостійність творця проявляється у суверенному переміщенні у часі, який збігається з незавершеною сучасністю у всій її складності та повноті: «він може почати свою розповідь з кінця, з середини і з будь-якого моменту подій, що зображуються, не руйнуючи при цьому об’єктивного ходу часу в зображеній події» [1, с. 404]. Взаємодія зображеного та зображувального світу складає повноту двох подій – подія, про яку розказано у творі, та подія самої оповіді [1, с. 403]. У синглі Пінк Флойд ця динаміка втілена у переростанні пісенного монологу Хливнюка у діалогічну розповідь, яку в драматургічній системі твору віртуозно розвиває й імпровізує гітарне соло.

Паралелі з музичними мотивами у творчості автора хрестоматійних модерністських «Чотирьох квартетів» добре відомі, але менш дослідженим виявилось Еліотове використання інших метафоричних музичних лейтмотивів.

Так, підхоплену з Шекспірової «Дванадцяті ночі», яка починається розпачливим монологом герцога Орсіно і тему якого можна назвати «музика як сурогат кохання», частину фрази «That strain again! it had a dying fall» Еліот використовує у двох перших віршах збірки 1917 р. «Пруфрок та інші спостереження». В епонімічному вірші «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока» невтішний протагоніст зізнається: «I have measured out my life with coffee spoons; / I know the voices dying with a dying fall / Beneath the music from a farther room» [9, с. 14-15]. Цікаво, що у перекладі Олександра Гриценка «music» оригіналу передається, сказати б, «інструментальною конкретизацією», «музика – клавіші»: «Своє життя я зміряв ложечками чайними; / Я впізнаю цей спів, що звільна завмирає / У глибині кімнат, крізь клавіш безнадію» [4, с. 29-30]. Образність «Жіночого портрета» (Portrait of a Lady), наступного вірша Еліотової збірки, вибудовано в системі мелопеї. Салонні пересуди верхів середнього класу відлунюють у просторі між вітальнями буржуа і концертними залами. «Прелюдії» Шопена у партитурі першої частини слугують приводом до пихатих балачок, двозначних натяків і ритуальних залищань. Величні скрипки і сурми інтродукції у другій частині поступаються місцем простій катеринці, а фінал твору невпинно рухається до фатального піанісимо: «This music is successful with a «dying fall» (музика вивершується мовчанням) [9, с. 22]. Конотації як Шекспірового, так і Еліотового «dying fall» розкриваються в семантичному полі музичних каденцій і модуляцій. Каденція в музикознавстві означає гармонічну послідовність, яка виконує функцію розділових знаків. Каданс складається з тонічного, субдомінантового та домінантового акордів, один з яких може безпосередньо розв'язуватися у I ступінь (як повний каданс, скажімо, у Моцарта) або у V ступінь (напівкаданс, як у «Червоній калині» Пінк Флойд). Визначальною рисою Моцартової граматики Л. Бернстайн вважає функцію повної каденції як зіткнення, одночасного закінчення і початку двох суміжних періодів [8, с. 61].

Інтермедіально-музичні виміри Бахтінової «подієвої повноти», коли «архітектоніка художнього світу визначає композицію твору (порядок, розподіл та завершення, зіткнення словесних мас)» [2, с. 171] у темпорально-хронологічній площині зустрічі зображеної та зображувальної подій актуалізується і в перекладі Шекспірової п'єси Олександром Грязновим. У «мелодії щемливій» [7] бринить відгомін-зіткнення, анадиплосис, гітарного соло-імпровізації Девіда Гілмора на тему «Червоної калини», яке вивершується блюзовою, хроматичною, «щемливою» нотою пентатонічної гами та «гармонізує» україномовний текст Шекспіра на багатоголосому нотному стані, де червоною (краще сказати голубою блюзовою) лінією звучить «щемлива нота».

Виокремлені Бахтіним в «Епосі та романі» три визначальні особливості, що принципово відрізняють роман від усіх інших жанрів – багатомовна свідомість, докорінна зміна темпоральних координат художнього образу та його формування в зоні максимального контакту із сучасністю у її незавершеності [1, с. 454-455] – сприяють «прискіпливому прочитанню»

партитури «Червоної калини» від Пінк Флойд: ці положення транспонуються, відповідно, у переспів української фольклорної мелодії мовою блюзу, використання функції другого ступеня звукоряду як наративного анадиплосису та ретардації, і відкритість, неповноту завершальної дії у формі половинної, а не повної, каденції.

### **Бібліографічні посилання**

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
3. Гайдеггер М. Дорогою до мови. Перекл. з нім. В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2007. 232 ст.
4. Еліот Т. С. Вибране. Київ: Дніпро, 1990. 198 с.
5. Єрмоленко В. А. Ereignis пізнього Гайдеггера та Гегелівська логіка зняття. Магістеріум. Вип. 3. Історико-філософські студії. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 2000. С. 121–130.
6. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Ленинград: Наука, 1979. 493 с.
7. Шекспір В. Дванадцята ніч, або що заманеться. Перекл. Олександр Грязнов. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=9030> (дата звернення: 08.01.2024).
8. Bernstein L. The unanswered question: six talks at Harvard. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976. 428 p.
9. Eliot T. S. Collected Poems. 1909-1962. London: Faber and Faber, 1974. 238 p.
10. Heidegger, Martin. Poetry, language, thought. Translated and introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971. 227 p.

**Гусєв В. А.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

## **СПРИЙНЯТТЯ РОМАННОЇ ТВОРЧОСТІ М. УЕЛЬБЕКА УКРАЇНСЬКИМИ ЧИТАЧАМИ**

Мішель Уельбек, мабуть, один із найвідоміших в Україні сучасних французьких письменників. У перші два десятиліття ХХ сторіччя були видані українські переклади таких романів, як «Елементарні частинки», «Платформа», «Можливість острова», «Розширення поля боротьби», «Карта і територія», «Покора».

Певно, вітчизняного читача приваблює той пошук сенсу буття, в який включені герої роману Уельбека. Якщо перевести поставлені ним проблеми у контекст нашої літературної традиції, то виглядати вони будуть наступним чином: що робити, коли все є, а щастя немає, і, більш того, немає й сенсу буття? Вітчизняному читачеві, не розбещеному матеріальним благополуччям, впору викликнути: нам би їхні проблеми! Але не все так просто. Персонажі твору Уельбека зовсім не бісяться з жиру, а ведуть цілком добропорядний, трудовий спосіб життя, однак у глибині душі вони усвідомлюють, що це існування позбавлене сенсу. Ця здогадка яскравим спалахом раптом пронизує їхню свідомість. Персонажі романів письменника шукають якийсь вихід та обирають секс як протест проти сірої повсякденності, як метод подолання самотності, як спосіб довести собі й навколишнім, що життя має певний сенс. Однак цій утопії, як і багатьом іншим, не призначено було здійснитися. Від первісного ентузіазму залишилася тільки потьмяніла обгортка езотеричних практик, за якими ховається природне бажання їхніх учасників позбавитися від самотності, проте на самотність вони приречені. Чому? Уельбек не дає відповіді на це питання. Схоже, він бачить у цьому якийсь об'єктивний закон природи, що діє незалежно від волі людини.

По суті, проблематику романів Уельбека важко назвати зовсім новою. Але вони цікаві як своєрідна реакція сучасного митця на головну ідею французьких екзистенціалістів, зокрема ствердження Альбера Камю, який вважав, що життя заслуговує на те, щоб бути прожитим, незважаючи на свою абсурдність. І виходить, що екзистенційний погляд на життя може бути близьким сучасному читачеві. Крім того, його привертають добре вибудовані сюжети романів, що розвертаються в кількох оповідних планах-аспектах, а еротика лише один з них. Хоча, звичайно ж, і скандальна популярність Уельбека сприяла тому, що його романи з'явилися на прилавках українських книжкових магазинів.

До творчості М. Уельбека можна ставитися по-різному. Але те, що переклади його романів знайшли свого читача в Україні, безсумнівно. Звісно, це не масова література з її однозначними відповідями на складні соціальні й моральні питання, позитивізмом, світлом, яке обов'язково виникає в кінці

тунелю, завершуючи розвиток сюжету. Романи М. Уельбека привертають переважно увагу тієї читаючої публіки, яку прийнято називати кваліфікованою або елітарною.

**Гутарук Н. В.**

*аспірантка Запорізького національного університету*

## **ОЗНАКИ ДЕМОНІЧНОЇ ТІЛЕСНОСТІ В ЛІТЕРАТУРНИХ ВЕРСІЯХ ІСТОРІЇ РІЧАРДА III ТА ЇЇ КІНОПРОЕКЦІЇ Р. ЛОНКРЕЙНА**

Твори Вільяма Шекспіра впродовж декількох століть дивують читачів та дослідників надзвичайною кількістю деталей, які стосуються людської зовнішності. Дослідник К. Хітон проаналізував 42 твори Барда, порівняв їх із 46 текстами, створеними у XVI столітті, і дійшов висновку, що В. Шекспір як письменник дуже переймався вітворенням тілесності («body-conscious writer») [цит за 3]. Вчений наводить приклади опису фізичних симптомів та психосоматичних проявів, які роблять твори ренесансного генія напрочуд реалістичними та зрозумілими читачам різних епох. Багаточисленні деталі, пов'язані із людським тілом, створюють широке поле для сучасних інтерпретацій та перепрочитань Шекспірових творів, адже дослідження концептосфери тілесності відкриває нові смислові обшири у художньому просторі навіть добре знаних текстів англійського митця.

Оригінальну модель репрезентації тілесності пропонує В. Шекспір при зображенні Річарда Глостера – одного із персонажів третьої частини «Генріха VI» та ключової фігури «Річарда III». Деталі, які задіює драматург для опису зовнішності Річарда, дещо відрізняються від історичних фактів. Це пояснюється тим, що хроніка «Річард III» є мистецьким продуктом, націленим на формування художнього образу короля-лиходія, який має викликати сильні емоції (жах, страх, відразу, ненависть та ін). Попри те, що драматург послуговувався історіографічними працями попередників, зокрема хроніками Едварда Голла та Рафаеля Голіншеда, а також «Історії короля Річарда III» Томаса Мора (1513), саме створений його фантазією образ цієї історичної особи набув великої популярності у культурі наступних епох.

Визначною рисою шекспірівського Річарда III виступає потворність, зумовлена наявністю тілесних вад, які він мав від народження. Про них йдеться у двох тематично і сюжетно пов'язаних хроніках., причому ці описи автор вкладає у вуста різних персонажів, що робить їх вельми переконливими. Зокрема, у третій частині «Генріха VI» цю тему розвивають король Генріх і сам Річард Глостер, який говорить від свого імені та передає спогади матері про день його народження). Король Генріх, перед своєю смертю згадує день народження Річарда та перераховує всі ті демонічні знаки, які віщували, що на світ з'явилася дивна дитина (крик сови, квиління ворона, скрекотіння сорок, завивання псів, шалена буря). Ця згадка набуває у вустах помираючого короля особливої провіденційності:

*Я провіщаю: тисячі людей,*

*Що й крихти страху оцього не мають,  
Дідів багато і невтішних вдів,  
Сиріт з очима, сповненими сліз,  
Батьків, що залишилися без дітей,  
Дітей, що рано втратили батьків,  
Той час, коли родивсь ти, прокленуть [1].*

У цих словах короля Генріха вдумливі читачі одразу побачать масштаби руйнівного впливу злочинної діяльності Річарда, яка відобразиться на ході історії. Річард, заколюючи короля, визнає правоту суперника та згадує слова матері, яка розказувала йому, що він з'явився на світ вперед ногами та вже з зубами. Змирившись із своїми тілесними вадами, перекладаючи відповідальність за це на небеса, він залишає за собою право вибору стосовно людських сподівань та стає лиходієм:

*Коли вже небо так зліпило тіло,  
То хай вже пекло й дух мені покривить [2].*

Його фізична вада, горб (який згадується тут вперше), постає як уособлення демонічної сили:

*Горбом своїм піднять багато можу  
І підніму — або зломлю хребет [1].*

Церемонія у палаці, зображена у фіналі «Генріха VI», постає своєрідним фоном на якому оприявнюється бажання Річарда стати лиходієм. Цілуючи немовля і у такий спосіб, засвідчуючи йому пошану про людське око, Річард обирає шлях Іуди, про що і сам говорить:

*Засвідчу дереву свою любов,  
Поцілувавши ніжно плід його. (Убік)  
Так цілував учителя Іуда, ....  
Вітався, але мав на думці зло [1].*

Ознаки демонічної тілесності ще більше розкриваються у хроніці В. Шекспіра «Річард III». Деталі стосовно своїх фізичних вад неодноразово підкреслюються самим Річардом, королевою Анною, герцогинею та малими принцами. Така кількість деталей, які унаочнюють потворність Річарда, а також їх інтерпретація персонажами, створюють своєрідне інформаційне поле, в якому читачі «зчитують» неминуче наближення трагічних подій з вини лиходія. Сила слів Річарда Глостера діє на інших героїв майже гіпнотично і в цьому ще один прояв демонічного характеру цього персонажа.

Хроніка розпочинається з визнання Річардом своїх власних тілесних вад. Наодинці з собою, він дійсно називає себе «потворою, передчасно кинutoю у цей світ» [2], проте в діалозі з малими принцами, обговорюючи те, що з'явився передчасно та ще й зубами, він говорить вже від себе, що «я поспішав у цей світ», наче залишаючи за собою право вибору. Факт передчасного народження згадує і королева Маргарита:

*Із лігва надр твоїх на світ цей виповз  
Пекельний пес, що смертю зацькував нас.  
Ще без очей, уже він зуби мав,*

*Щоб загризати ягнят і кров їх ссати,  
Створіння божого мерзотний згубник,  
Що над слізьми і стогоном царює,  
Тиран, яких ще світ не знав, з утроби  
Твої вийшов, щоб загнати нас в землю [2].*

Як і в хроніці «Генріх VI» (частина III) ці слова є авторською сугестією, які навіюють жах та наче тримають аудиторію в очікуванні кривавих подій, які вплинуть на майбутнє. Герцогиня, сперечаючись із Річардом, згадує його дитинство, шкільні роки та юність, і говорить, що єдиними годинами втіхи для його матері це були години його відсутності.

Він зізнається у власних злодіяннях із надзвичайною чесністю і наче розуміючи гіпнотичну дію власних слів на співрозмовників заздалегідь впевнений, що він отримає бажане (шлюб із королевою Анною, згодом шлюб із дочкою королеви Єлизавети). І чим жахливіше його пропозиції, тим з більшою покірністю його співрозмовники пристають на це:

*Єлизавета: Але ж ти вбив моїх дітей.*

*Річард: У лоні*

*Дочки я вашої їх поховую,*

*Ї відродяться вони з цього гнізда*

*Самі собою, вам на втіху ї радість.*

*Єлизавета: І мушу я дочку на це схилити?*

*Річард: Вас матір'ю щасливою це зробить.*

*Єлизавета: Я йду [2].*

Якщо у текстах хронік В. Шекспіра фантазія та уява читачів посилюють той драматичний ефект, який прагнув створити В. Шекспір, то в кіноекранізації хроніки «Річард III» (1995), режисер Р. Лонкрейн задіяв зовсім інші механізми впливу на аудиторію. По-перше, він суттєво змінив вік головного персонажа (згідно історичних даних Річард Глостер посів трон у віці 32 років, в той час як у фільмі йому далеко за 40). По-друге, він змодельовав зовнішність головного персонажа таким чином, що глядачі легко вловили візуальну схожість із одним із тиранів ХХ століття А. Гітлером. Навіть єдина візуальна деталь (вуса) дозволила режисеру створити той самий ефект, який В. Шекспірові вдалося досягти завдяки вербальному навіюванню, адже глядачам фільму були відомі жахливі наслідки злодіянь німецького диктатора. Нав'язлива думка про демонічну природу зла у кінострічці підсилюється алюзіями, що відсилають до хронологічно більш близьких подій Першої та Другої світових воєн (протигаз, танки, кулеметна черга, крокування важких військових черевиків, візуальні атрибути диктаторського режиму та ін).

Таким чином, демонічна тілесність Річарда Глостера як важлива художня деталь виступала одним із ключових елементів формування негативної аури цього персонажа, яка з легкістю зчитувалася аудиторією в театрі та кінозалі і навіть вплинула на уявлення широкого загалу (колективна пам'ять) про цього монарха.

### **Бібліографічні посилання**

1. Шекспір В. Генріх VI: Частина III. URL:  
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1238&page=10>
2. Шекспір В. Річард III. URL:  
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1246&page=14>
3. Preidt R. Doctor, Take a Cue From Shakespeare. URL:  
<https://www.healthday.com/health-news/mental-health/doctor-take-a-cue-from-shakespeare-659161.html>

**Дранніков А. О.**

*аспірант Навчально-наукового інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

### **«THE TRULY WEAK MAN»: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ В РОМАНАХ КРІСТОФЕРА ШЕРВУДА**

У фокусі уваги сучасних ідентитетних студій перебувають, з-поміж інших, три потужні категоріальні кластери: походження (національність, раса тощо), вік, стать/гендер. Саме з останнім невід'ємно пов'язаним є концепт маскулінності, тобто система уявлень про особисті якості та соціальні практики, характерні для представників чоловічої статі. Утім, як і сам феномен ідентичності, маскулінність поступово втрачає есенціалістську сталість і дедалі частіше розглядається як динамічне утворення з численними варіаціями. Так, Р. Коннелл запроваджує поняття гегемонної маскулінності на позначення тієї з багатьох її можливих форм, яка має статус домінантної в тому чи іншому соціокультурному та історичному контексті [1]. Окрім гегемонії, дослідниця виокремлює такі типи взаємодії гендерних структур, як субординація, співучасть і маргіналізація, кожен із яких зумовлює наявність відповідної альтернативної форми маскулінності.

Проблематика гендерно-сексуальної, зокрема, маскулінної ідентичності є однією з магістральних у художній спадщині англо-американського письменника Крістофера Шервуда. У фікціоналізованій автобіографії «Lions and Shadows: An Education in the Twenties» він пропонує власну концепцію маскулінності, представлену у вигляді бінарної опозиції «По-справжньому Сильного/Слабкого Чоловіка» («The Truly Strong/Weak Man»). Перший є втіленням більш традиційного уявлення про «чоловічу» модель поведінки: «calm, balanced, aware of his strength <...> it is not necessary for him to try and prove to himself that he is not afraid <...> The Truly Strong Man travels straight across the broad America of normal life, taking always the direct, reasonable route [4, с. 207-208]. На противагу йому «The Truly Weak Man» – це невротичний «антигерой нашого часу», який має постійно доводити (у першу чергу навіть не оточенню, а самому собі) власну сміливість чи то пак маскулінність: «...with immense daring, with an infinitely greater expenditure of nervous energy, money, time, physical and mental resources, he prefers to attempt the huge northern circuit, the laborious, terrible north-west passage, avoiding life; and his end, if he does not

turn back, is to be lost forever in the blizzard and the ice» [там само, с. 208]. При цьому ключовою для розуміння ішервудівської моделі маскулінності є ідея Випробування («the Test»).

В одній з лекцій про письменницьку майстерність Ішервуд, аналізуючи свій ранній роман «Меморіал», сам виокремлює в поетикальній структурі твору архетипні образи «слабкого» та «сильного» чоловіка: «I was really taking a portrait of a family <...> And in this family there were the Truly Strong Man, who had gotten killed in the War incidentally, and the Truly Weak Man, who had been a tremendous hero in the War and had emerged from it but was living a very wild and desperate kind of life» [3, с. 158-159]. Отже, автор не лише теоретизує, але й активно впроваджує концепцію у свою творчу практику.

В романі «Світ увечері» концепція маскулінності реалізується в образі протагоніста – Стівена Монка. Не в змозі взяти на себе відповідальність за власний вибір, герой тим чи іншим чином залежить від жінок у своєму оточенні, моделюючи та адаптуючи свою ідентичність відповідно до їхніх характеристик і світоглядів: ««Yes, I admit it, you invented me. Until you'd told me who I was, I didn't begin to exist» [5]. Ідея Випробування «слабкого чоловіка» постійно актуальна для Стівена. Так, перший сексуальний досвід із паризькою повією, а також і отримане в результаті венеричне захворювання він розглядає як своєрідний обряд ініціації. З іншого боку, свій гомосексуальний зв'язок герой розглядає як щось «викривлене», девіантне, демонструючи невротичне сприйняття власної сексуальності та проєціюючи внутрішню гомофобію на інших чоловіків.

Цьому модусу маскулінності в тексті протиставляється образ одностатевої пари – Боба і Чарльза. На протигагу розповсюдженому на той час баченню гомосексуала як перверсійної, маргіналізованої особистості, Ішервуд вибудовує контрнарратив здорових міжособистісних та соціальних квір-стосунків: герої мають певний статус у громаді, мужню зовнішність та здорове усвідомлення й прийняття власної сексуальної орієнтації. Ба більше, Боб – колишній військовий, який планує повернутися до служби під час Другої світової, що робить із нього, за визначенням Дж. Гаркер, нетипового «патріотичного гомосексуаліста» [2, с. 30]. При цьому патріотизм є подвійною складовою «маскулінного» героїзму, адже герой одночасно виступає і буквально як американський солдат на фронті, і у ширшому сенсі як представник квір-спільноти, що веде боротьбу за рівноправ'я.

Таким чином, у прозі К. Ішервуда відбувається переосмислення традиційних уявлень про сексуальність і маскулінність. Дихотомія «По-справжньому Слабкого/Сильного Чоловіка», які диференціюються за допомогою концепції Випробування, підкреслює нестабільність і непевність нарративів ідентичності як статичного утворення. Натомість маскулінність постає як конструкт, що свідомо чи несвідомо утворюється й трансформується особистістю в процесі пошуку власного Я та побудови стосунків із Іншим.

### Бібліографічні посилання

1. Коннелл Р. На захист маскулітності [Електронний ресурс] / Р. Коннелл – Режим доступу: <https://www.ji.lviv.ua/n27/texts/connell.htm>
2. Harker J. Middlebrow Queer: Christopher Isherwood in America / Jaime Harker. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. – 203 p.
3. Isherwood C. Isherwood on Writing / ed. by James G. Berg, foreword by Claude J. Summers / Christopher Isherwood. – University of Minnesota Press, 2007 – 274 p.
4. Isherwood C. Lions and Shadows: An Education in the Twenties / Christopher Isherwood. – Farrar, Straus and Giroux, 2015. – 320 p.
5. Isherwood C. The World in the Evening [Електронний ресурс] / Christopher Isherwood – Режим доступу: [https://books.google.com.ua/books?id=pckeAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=pckeAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

**Жлуктенко Н. Ю.**

*кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури  
Навчально-наукового Інституту філології  
Київського національного університету імені Т. Шевченка*

### **ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА ПРОСТОРОВИХ ДЕТАЛЕЙ В РОМАНІ КАДЗУО ІШІГУРО «ПОХОВАНИЙ ВЕЛЕТЕНЬ»**

Романи Кадзуо Ішігуро початку ХХІ ст. репрезентують нові риси у творчості цього видатного майстра британської художньої прози. У творах останніх декад 20 ст. К. Ішігуро осмислював проблеми ідентичності персонажів різних національностей, професій та поколінь, не оминаючи системи часопросторової поетики, але й не надавав їй особливого значення. У романах «Не залишай мене» (2005), «Похований велетень» (2015), «Клара і сонце» (2021) художній діапазон жанрових пошуків автора розширився, зокрема варто відзначити в них і нові аспекти просторових деталей композиції. У поліжанрових творах нового періоду художній стиль Ішігуро набув особливих форм виразності, а прозаїк актуалізував широке коло цивілізаційних проблем як сучасності, так історичного минулого. Українські переклади прози автора, що вийшли у львівському видавництві Старого Лева, розширили коло читачів, і сприйняття останніми семантики просторових деталей вочевидь потребує коментаря.

Роман «Похований велетень», а відтак і його науково-критична рецепція заслуговують уваги не лише в контексті популярного історичного фентезі – хоч саме так його жанрову природу часто визначають і англо-американські і українські критики. До прикладу, у відгуку на «Похованого велетня» Анатолій та Катерина Пітики виокремили в тексті як провідну проблему війни, до того ж асоціювали цей мотив із сучасними подіями російсько-української війни [2]. Цей аспект справді вагомий у інтерпретації образів Акселя та сера Гавейна, хоч і не єдина можлива перспектива в оцінці роману. Багатоплановий за

структурою текст відповідає, на нашу думку, радше формам інтелектуального роману, аніж версії популярного фентезі. Задум твору дозволяє не лише переосмислити сприйняття пост-артурівської доби та раннього англійського середньовіччя, а й проаналізувати інші складові поетикальної оптики цього постмодерного тексту.

У контексті заявленої теми вже перший відтворений природний ландшафт містить елементи полеміки з традицією: сучасного читача вводить в історичний контекст авторський, відчутно маркований іронією наратив. Саме в такому ракурсі Ішігуро представив панораму колись прокладених в Британії римлянами доріг – у час дії роману вони вже розбиті й губляться в хащах лісів та долин, до того ж ту живописну, але «безрадісну місцевість» повсякчас закриває імла туману [1, 11]. Художня композиція роману структурована топосом подорожі, що є впізнаваною жанровою константою фентезі, зокрема й історичного. Втім сюжетних ліній у творі багато, і функції художнього простору в конфлікті достоту розмаїті. Досвідчений читач 21 ст. очікує змін локального простору й готовий сприймати семантику просторових реалій поза прямим ототожненням їх з реальним, нехай «історизованим» контекстом. Рецепція твору Ішігуро заохочує нас до пошуку методологічних принципів відтворення його проблем не лише на рівні сюжетних ліній, а й у просторових деталях.

У вітчизняному критичному дискурсі, як і на світових теренах загалом, дослідницький інтерес до поетики простору та її складових особливо активний. в аналізі прозових жанрів. Зміна мистецьких парадигм у добу постмодерну та пост-постмодерну не зменшила інтересу до просторових параметрів і в зарубіжній жанрології – новітній культурний контекст лише урізноманітнює форми вивчення варіативності просторової семантики.

За умови класичного підходу до аналізу прозових творів локальний континуум найчастіше слугував засобом співвіднесення художнього і реального просторів. З часом вектори аналізу історіографічних чи неоісторичних текстів, як і жанрова поетика роману загалом, спрямували критиків до полікритики, чим і розширили аналітичну перспективу. Згадаємо тут позицію Террі Іглтона, висловлену в його теоретичній праці «Literary Theory. An Introduction» (1998). У аналізі сучасних творів історичної тематики Іглтон пропонував звернутися до структурно-міфологічної теорії Нортропа Фрая, адже створена Н. Фраєм система типології героїв і конфліктів могла б конструктивно сприяти інтерпретації явищ історичних та міфопоетичних. Т. Іглтон особливо відзначив продуктивність такого підходу до моделювання історичних процесів «до-індустріального часу», що відповідає об'єкту нашої розвідки. Дослідник радив поєднувати «*виважений естетичний підхід з вибіркоким ставленням до наукового розуміння історичного процесу*», що дозволяє літературному тексту зберігати «імажінарний» (imaginary) простір у полі історії» [див. 3; р.83]. Т. Іглтон не апелював до конкретних текстів, але це спостереження видається продуктивним для характеристики художньої семантики просторових деталей у романі Ішігуро.

Стисло окреслимо «просторову карту» подорожей і пригод, об'єднаних трьома сюжетними лініями – подружжя бриттів Аксея та Беатрис, відважного саксонського воїна Вістана (насправді, таємного агента континентальних саксів) та врятованого ним саксонського підлітка Едвіна та старого мандрівного лицаря сера Гавейна, останнього із лицарів короля Артура.

Задана першою панорамою просторова перспектива зберігає свій функціонал і на рівні сюжетної деталізації. Автор візуалізує соціальний простір поселення бриттів - суспільний лад жителів печерного лабіринту (так званої «нори») пояснює читачеві причини, що спонукали Аксея та Беатрис вирушити до «сусіднього села» на пошуки їхнього дорослого сина. Так само виразно представлено топографію і саксонського поселення на їхньому шляху. Картина світу виглядає тут більш структурованою – 2 концентричних кола будинків захищені високою огорожею, більш упорядкований статус умовної «демократії» Останній у селищі саксів утім так само крихкий, як і модус авторитарності, встановлений священиком у поселенні бриттів. Але різниця між похмурих існуванням колонії бриттів і упорядкованим, відносно раціональним буттям саксів миттєво руйнується: адже обидві спільноти вразливі й залежні від зовнішніх чинників – зокрема, від небезпеки нападів потворних огрів – за сюжетом потенційної у бриттів, і цілком реальної у саксів.

Викрадення підлітка ограми перетворює жителів саксонського селища на безладний, істеричний натовп. Мандрівники-бритти з «гостей» стають чужинцями-втікачами. Знаковими в системі просторових деталей у цій частині оповіді є концепти «Міст» і «Монастир». Аби знайти захист, мандрівники мають перейти міст, де чатують озброєні вартові лорда Бреннуса – бритта за походженням, самовладного хазяїна навколишніх земель. Міст як просторова деталь – полісемантичний образ опори і зв'язку. Героям вдається пройти через міст реальний, матеріальний, але подолати «віртуальний» міст виявляється важче. Подорожні знову в небезпеці, тільки вправність саксонського воїна Вістана врятує їх від полону чи загибелі. Читач же пересвідчується в справедливості спостереження Т. Іглтона – уявне (imaginary) у сцені поєдинку Вістана у цьому епізоді корелює із власне історичним та органічно поєднує обидва плани.

Так само полісемантичним є образ Монастиря, у якому головні персонажі шукають прихистку. Настоятель Джонас і монахи – радше посередники між носіями влади та підлеглими селянами, ніж відповідальні охоронці «святого» простору безпеки. Тож тільки перехід персонажів до підземних галерей, зловісних як у минулому, так і в умовній «сучасності», допоможе їм зберегти життя.

Важливим смисловим акцентом у цій авантюрній частині сюжету є також образ Вежі поряд із собором, яка мала б символізувати духовне просвітлення та піднесення. Натомість вона стане епіцентром бойовища між Вістаном і солдатами лорда Бреннуса. Охоплена полум'ям Вежа повертає оповідь у царину фентезі, але глибинна таємниця символу Вежі відкриється героям і читачеві несподіваним чином: у дохристиянські часи ця територія включно з

Вежею слугувала бійнею для скота – тож єдність історичного і фантастичного в цьому епізоді надає просторовому образу Вежі значення символу Зла.

Кожний наступний елемент сюжету включатиме виразно окреслену амбівалентну єдність уявного і реального. Незалежно від того, чи марковані просторові деталі елегійним чи трагікомічним модусом, ці художні елементи заохочують читача до осмислення їх амбівалентності та вдумливої інтерпретації їх функцій у творі Ішігуро.

### **Бібліографічні посилання**

1. Ішігуро, Кадзуо. Похований велетень / Пер. з англійської Тетяни Савчинської. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2018.
2. Пітик Анатолій, Пітик Катерина. «Похований велетень» Ішігуро: ядучі тумани безпам'ятства // <https://chytomo.com/pokhovanyj-veleten-ishiguro-iaduchi-tumany-bezпам'ятства> 12.11.2018
3. Eaglton, Terry. Structuralism and Semiotics // Literary Theory. An Introduction, Univ. of Minnesota Press 1998—Рр. 79-83.

**Жужгіна-Аллахвердян Т. М.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри  
французької та іспанської мов Горлівського інституту іноземних мов  
Донбаського державного педагогічного університету (Дніпро)*

### **ІСТОРИЧНО-ТЕНДЕНЦІЙНИЙ РОМАН: ПРАВДА ФАКТУ І ПРАВДА МИСТЕЦТВА**

Вивчаючи метаморфози художнього історизму, неможливо обійти стороною проблеми еволюції історичного роману у зв'язку з *manière de sentir*, тобто певного емоційного стану автора, який розраховує на адекватний відгук читацької аудиторії на його твори. Прогнозувати наперед результати діалогу між автором і читачем (глядачем) – справа невдячна, але якими б вони не були, визначальним залишається інтенціональний фактор. Автор намагається завоювати довіру реципієнта, сучасного й майбутнього, і донести до нього правду свого твору, а реципієнт, вражений силою мистецтва, сподівається на таку художню правду, яка б співпала з його власним уявленням про реальність та ірреальність. Слід нагадати, що поняття «правди мистецтва» («художньої правди»), фундаментально розроблене романтиками у суперечці з класицизмом, базується на принципах художнього історизму, зумовлених здебільшого суб'єктивною рефлексією, особистими враженнями і почуттями.

Парадоксально, але ці пріоритети посилили у мистецтві і літературі інтенції до містицизму, абсурду, нігілізму і орієнталізму всупереч раціоналізму, традиційній логіці, європоцентризму. У боротьбі течій і напрямків саме принцип абсурду сприймався як найефективніший метод зображення проблемної реальності, а найбільш стійким і живучим засобом вивчення викривлень свідомості була ірреальна атрибутика міфу, до якої зверталися

найавторитетніші уславлені автори. Зразками для наслідування були, з одного боку, гомерівські поеми з їх битвами богів і полубогів, міфологія платонівських діалогів у поєднанні з доказовим та ілюстративним наративом, лицарські романи про чудеса і героїку буття та середньовічні повісті про продаж душі дияволу, з другого боку – шекспірівські драми про вічну боротьбу добра і зла, сервантісівський іронічний аналіз подвигів «лицаря без страху і догани», фантастичні сюжети у народному стилі за традицією Ф. Рабле, історія роздвоєного життя людини за просвітницькою концепцією Гьоте і романтичною антропологією. Наприкінці XIX і протягом XX ст., коли на засадах деперсоналізації набирають обертів модерністські і постмодерністські експерименти, розвиваються параболічні форми, формуються театр абсурду і новий роман, історичний жанр залишається здебільшого ще під впливом романтичного світогляду і начебто демонструє невмирущість легендарно-історичної, міфопоетичної, філософсько-епічної традиції. Але творці ідейного роману, проголосивши «історичний погляд» на людину і час, відтворюють *de facto* умовну історичну дійсність, бо ставлять за мету винайти у минулому докази і підтвердження актуальних ідей, які заповнюють тенденційний наратив і сучасний дискурс .

В оновлених структурно-систематизованих і класифікаційних схемах історичного жанру поряд із традиційним романом романтичного (вальтерскоттівського) типу гідне місце займає історично-тенденційний роман. Саме до цього типу належить новелістичний роман А. де Вінї «Стелло, або Блакитні біси» (1831–1832) і роман Т. Уайлдера «Березневі іди» (1948). Перший містить три новели про відомих свого часу поетів і проводить думку про відділення поезії від політики, другий складається головним чином із вигаданих документів та листування Юлія Цезаря, у яких розкривається історія римського диктатора. Незважаючи на часову дистанцію та структурно-змістовні відмінності, ці романи мають багато спільного. Їх поєднує метод художнього історизму, принципи подачі історичного матеріалу, фактів та ідей минулого, як тенденційних, тобто таких, які залишаються актуальними у будь-який час і за будь-якої форми правління. Такий підхід до зображення історії дає можливість автору історичного жанру намітити паралелі між минулим і сучасним буттям, виокремити проблеми, які досі не втратили актуальності. Наведені історичні факти повинні підтвердити важливу філософську, лірико-філософську або соціально-філософську тезу, яка пронизує художній наратив і підкріплюється не лише історичним дійством, а й вигадкою, яка іноді домінує над фактом, опановує підтекст, впливає на критичну рефлексію. Спільним для цих романів є також принципи відтворення драматичних абрисів епохи, вибудовування внутрішніх світів і характерів історичних персонажів. За цими романами не можна вивчати фактографічну історію, бо їх сюжети, інтрига, документальна основа є часто фіктивними або умовно-історичними, але по реконструйованим фрагментам і епізодам можна скласти чітке уявлення про загальну соціально-психологічну атмосферу і звичаї певної доби, особливості суспільної моралі і індивідуальної рефлексії, відтворити людські типи і характери конкретного

часу, виокремити основні поведінкові і почуттєві патерни, які, до речі, мало відрізняються від сучасних.

Такі точки відліку дають підстави вважати обидва романи правдивими з художньої точки зору. На цьому перш за все наполягають їх автори, і не має сенсу заперечувати їх позицію. Обидва автори створюють сюжет, інтригу і персонажів, які мають прецеденти і прототипи у минулому. Навіть імена героїв не змінені. У Альфреда де Вінї це Ніколя Жільбер, Томас Чаттертон, Андре Марі Шеньє, Марі Жозеф Шеньє, Максиміліан Робесп'єр, Сен-Жюст, Жозеф де Местр і т. ін.; у Торнтон Уайлдера це Юлій Цезар, Клаудія Пульхра, Цицерон, Юлія Марція, Помпея, Кальпурнія, поет Катулл, цариця Клеопатра, філософ Катон, воєначальники Марк Антоній і Марк Юній Брут. Для посилення достовірності подій в історично-тенденційний наратив введені думки про перегук проблем минулого й сьогодення. Отже, мова йде про ідейну тенденційність та інтенціональність, тобто про *manière de sentir*, що спонукала автора «Стелло» тричі розповісти про загибель поетів, щоб звернути увагу на соціальну несправедливість і гірку «правду життя», а автора «Березневих ід» – спиратися на псевдодокументи, щоб привернути увагу читача до актуальної проблеми вождізма, честолюбства, узурпаторства і наставити на шлях напружених пошуків моральної правоти історичного буття. В обох випадках використання таких засобів, як анахронізми та підтасовування історичних фактів, є цілком виправданим, бо за авторським задумом мають служити художній правді. Торнтон Уайлдер звернувся до історії давньоримського диктатора, а Альфред де Вінї до історій рано загиблих поетів з однією метою – пробудити свідомість сучасників, змусити їх осмислити наслідки політичного честолюбства, байдужого ставлення можновладців до людей, шкідливого впливу на майбутнє нереалістичних і небезпечних ідей. Отже, по-перше, історично-тенденційний фактор є одним із найважливіших у процесі формування історичного роману і правди мистецтва, відтворення минулого у художньо-історичному наративі; по-друге, історизм художнього мислення полягає у здатності схопити основні тенденції суспільства у провідних подіях та приватних долях, узагальнити психологічні спостереження, винайти адекватні засоби достовірного зображення реальних подій, попри анахронізми і суб'єктивну інтерпретацію матеріалу; по-третє, відтворення ідейно-тенденційного плану неможливе без ораторсько-філософської рефлексії, поетичної майстерності, оригінального творчого стилю, переконливого дискурсу, як необхідних структурних елементів символічно-рефлексивної історії, викликаних лише тезою і позбавлених захоплюючих подій.

Автор такої історії начебто кидає читачеві виклик, бо його задум, тенденційний і суперечливий, хвилює не «справжніми почуттями», а стражданнями розуму, які мають бути сприйняті як істинні, незважаючи на фактографічну неточність і «надуманість» історій, навіть деяку хибність ідей і химерність особистих міркувань. Масовий читач шукає в історичному романі або «справжні почуття», або пригодницькі факти і мимоволі ігнорує правду, яка хвилює розум, бо для нього історія почуття і пригоди важливіші за правду ідеї, хитромудрого документу і філософського дискурсу. Елітарний читач очікує

знайти правду мистецтва і витонченого слова, цікавиться перш за все «внутрішню дією», яка хвилює скоріше розум, ніж серце і нерви. Але обидва типи читача відкидають слово, позбавлене драматизму, краси і гармонії, які й викликають істинне читацьке задоволення, навіть коли провокують переживання і сльози, і заради цього задоволення «вибачають» авторіві випадки «підроблення та спотворення» історичних фактів, суб'єктивне та ідейно-тенденційне трактування історичного матеріалу.

**Каліберда Н. В.**

*викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

## **СИМВОЛІКА САДИБНОГО ТОПОСУ У РОМАНІ «КЛАРИСА» СЕМЮЕЛА РІЧАРДСОНА**

Семюела Річардсона, автора роману-шедевра XVIII ст. «Клариса, або Історія юної леді» (1748), постійно турбували неоднозначні думки публіки про натуру головної героїні і скоєні нею вчинки. У листах, коментарях до другого та третього видань роману він не втомлювався повторювати, що його героїня невинна.

Відома дослідниця Дженет Батлер, повертаючись до багатой семантики природного образу в романі Річардсона, у статті «Сад: про один із символів провини Клариси» (1984) нагадувала, що протягом століть ряд читачів і критиків припускали, що в глибині душі Клариса бажала втечі з Лавлейсом з батьківського дому. Інші ж, і Батлер прийняла їхній бік, – зберігали віру в те, що Кларису змусили покинути сім'ю, і дівчина, швидше за все, була викрадена проти власної волі.

Все ж Батлер стверджувала, що на сторінках тексту Річардсон усвідомлено передає бурю почуттів і гарячковий стан Клариси, яка мріє про кохання, нареченого і ховає свої листи молодому, привабливому Лавлейсу в задалегідь обумовлених місцях, кордонах тих «природних декорацій», які традиційно були символом непослуху та порушення слова. Стан особливої напруги та сплеск емоцій Річардсон співвідносить з тим епізодом, коли героїня відмикає засув садової хвіртки і знищує рятівну дистанцію між собою та Лавлейсом. І, ймовірно, багатоскладова метафора/символ саду, на переконання Батлер, таїть у собі алюзії на можливість реалізації Кларисою свого права на протест проти деспотії Гарлоу, і, безсумнівно, Річардсон стоїть за такою грою глибинних смислів образів та хвиль їх резонансних значень у романі.

Літературні критики оцінюють пейзажні ескізи Річардсона як важливі грані художньої реальності тексту і запевняють, що семантику образу Дому в романі, сімейного гнізда Гарлоу доповнює річардсонівська версія Саду. Рисами, що зближують згадані простори, виявляються мотиви межі, кордону, ідея порядку, які пронизують устрій існування домочадців, вибудованого відповідно до норм патріархальної влади та необхідності підпорядкування їй.

Розлогий Сад, прилеглий до будинку Гарлоу, – вагома характеристика садибного топосу в романі, несе на собі відбиток епохи, світовідчуття Гарлоу, їхніх соціальних амбіцій, прагматичного ставлення до життя, коли природний ландшафт сприймається утилітарно, виходячи з корисності, практичності: землі маєтку використовуються для господарських потреб. Садибну територію Гарлоу тільки-но освоюють, насаджені дерева та чагарники ще молоді, не всі алеї доглянуті, в парку можна побачити і далекі покинуті куточки, що нагадують про колишніх власників залишками будівель, руїнами каплиці та старими стінами огорожі. Коли Лавлейс глузливо відгукується про «сад у голландському стилі» в маєтку Гарлоу, він визнає сім'ю такою, якою вона, по суті, і є: зовсім недавно розбагатілою, але що вже прагне відповідати європейській моді розбивки садового простору, що встановилася.

Все ж таки семантика Саду в «Кларисі» Річардсона не вичерпується знаковими реаліями епохи, в ній присутні й алегоричні мотиви, що сходять до біблійних образів, порушеної гармонії Раю, тем непослуху, спокуси та морального падіння. Напруженість перебігу подій в історії Клариси на рівні просторових образів включає їх зловісну двоїстість. Нагадаємо, що облаштування Саду навколо особняка Гарлоу ще не завершено – в ньому сусідять ділянки насаджень, заново розбитих алей, доріжок, прикрашених правильними за формою клумбами, що пестять погляд, і ще не освоєна природна територія, занедбана, недоглянута, яка несе на собі печатку вольниці стихій: струмка, що вибагливо тече, болотяної трясовини, розкиданих чагарників і невеликих гаїв, що сягають напівзруйнованого паркану, де поруч із старовинною хвірткою зберігаються мальовничі руїни старої каплички. При сонячному світлі перебування в Саду заспокоює, а коли згущуються сутінки і ніч опускає полог, дерева, галявини, тривожний шум водоспаду страшать і лякають, посилюють почуття несвободи і безвихіддя, чому Клариса чинить опір і приймає рішення бігти, скориставшись підтримкою шляхетного у її розумінні Роберта Лавлейса. Клариса поки що не усвідомлює, що її вибір призведе до драматичних випробувань, героїня пройде тяжкий шлях помилок, страждань, проте не зрадить цінності, які сповідає, й відродиться духовно.

**Костенко Г. М.**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та перекладу  
Національного університету «Запорізька політехніка»*

## **МІФОПОЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ УКРАЇНИ В РОМАНІ А. МЕЛЬНИЧУКА «WHAT IS TOLD»**

Будь-яка нація прагне до з'ясування й упорядкування своїх ментальних етнічних ознак, оскільки це дало б можливість пояснити історичне минуле, зазирнути, а, може, навіть у чомусь передбачити майбутнє. Як зауважив М. Ільницький, «історична тема в літературі – це посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій та фактів. Наша література дозріла до художнього відображення історії духовної, історії мислячої, історії ідей.

Черпати з криниці минулого досвіду ту цілющу воду, яка оздоровлює й нашого сучасника, – найперше завдання» [4, с. 95].

Вагомий внесок у висвітлення долі української сім'ї в Америці було зроблено Аскольдом Мельничуком. Його можна зарахувати до нового покоління письменників, що пишуть англійською мовою на українську тематику. Роман «Що сказано» (What Is Told) – перший «український» роман Аскольда Мельничука. Оповідання в цьому творі розвивається в двох напрямках: перша тема в романі – українська, друга – еміграційна, діаспорна. Роман А. Мельничука, який належить до етнічної літератури, є романом сімейним з елементами історичної прози.

З іншого боку, це роман міфологічний. Використання міфу у художній літературі розуміють «як іманентно притаманні художньому твору вияви авторської свідомості, як індивідуальні версії міфологічної чи релігійної картини світу, які в різні періоди розвитку літератури та в різних стилях зазнають певних модифікацій, однак цілісна структура метаміфу зберігає в них чинність універсальної архетипної матриці» [5, с. 11].

З середини ХХ ст. ми спостерігаємо тенденцію до «реміфологізації», хоча раніше історія розвитку художньої літератури рухалася у напрямку «деміфологізації». Міфологія стала метамовою культурних моделей, які містять у собі знаково-символічні фрейми. Наразі від міфу неможливо відмовитися, тому дослідники навіть пропонують реконструювати «правильні» міфи [1, с. 296], що неспрямовані на руйнацію, а сприяють формуванню національної ідентичності, соборності тощо. Тим паче цього не уникнути на шляху суспільного розвитку, хоча б і у прихованій формі: «Як тільки стає відчутною потреба в інтеграції, міфологічні реконструкції можуть набувати неабиякої теоретичної витонченості» [2, с. 181].

Д. С. Наливайко в статті «Міфологія і сучасна література» слушно зауважував: «В зв'язках літератури з міфологією сучасна наука схильна вбачати постійний складник літературно-художнього розвитку, що проявлявся і проявляється в різних формах і модифікаціях, свідомо і неусвідомлювано для самих митців» [6, с. 170].

Роман А. Мельничука стає невід'ємною частиною сучасного американського літературного процесу. Специфіка твору в тому, що екзистенціальна й міфологізована історії нерозривно переплітаються, а сам процес самоідентифікації для автора немислимий поза переосмисленням дискурсу «тексту» прабатьківщини. Українська тема, історія, ментальність, доля – все спрямоване на висвітлення проблеми самоідентифікації особистості в тому мультикультуральному середовищі, що ним є Сполучені Штати [3, с. 59].

Міфопоетика роману огранює проблематику сучасного буття емігранта, який у будь-який спосіб намагається зберегти свою ідентичність. Автор роману створює свої історичні події для розвитку сюжету, які не обтяжені ані історичною правдивістю, ані правдивою хронологією, і таким чином перетворює український літопис на легенду. Отже, головним у творі має бути

не історичний факт, а психологічний настрій автора, який ніби-то віддзеркалює певну епоху.

Тема минулого, тема привидів у розділі про Роздоріжжя набуває великого значення. Історія Роздоріжжя давня та глибока. В оповідь введено міф про Тура Забобона, предка героя і колишнього короля цих місць. Боротьба Тура з татарами один із визначальних фрагментів вигаданої історії. Як і годиться слов'янському міфу, Тур могутній, із залізними руками і бронзовими ногами. Він постійно веде нещадну жорстоку боротьбу з татарами-агресорами. Боротьба надихається необхідністю помсти, особливо, коли жертвою виявляється кохана дружина Ольга. Символом вічного життя є зелене стеблище, що проросло з черева мертвого ягняти, яке доглядала Ольга. Таке своєрідне ототожнення мертвого людського тіла зі світом рослин стверджує, що смерть – фізична, а життя – вічне, яке є єдністю й боротьбою протилежних начал: війни і миру, розрухи й відбудови, пекла і раю, бідності й багатства. Старовинні сюжети виникли не випадково – на прикладі міфу автор доводить прямий зв'язок між різними етапами української історії, що почалась за часів Тура, відбувалися за життя Зенона і продовжилися в еміграції.

У художній літературі кожен автор по-своєму бачить певні історичні події і, відповідно до авторського осмислення та фантазії, подає власний інтерпретаційний варіант минулого, адже дійсність не несе в собі готових художніх образів – їх створює письменник силою своєї фантазії. Тема війни супроводжує читача впродовж усього твору, як і в описах Роздоріжжя часів світових війн, так і в міфологічній розповіді про князя Тура. Татари для Тура Забобона такі ж самі вороги і загарбники, як німці для його нащадків.

Іншим визначним моментом історії Тура є зміна богів – язичницьких на християнських. Зміна релігії, вірогідно, була важким кроком для старовинного суспільства. Багато поколінь їхніх пращурів молилися Перуну і мало чого знали про «Чоловікобога (чи Богочоловіка), який зійшов на землю, поборовся зі Смертю і переміг» [7, с. 41]. Перед нащадками Тура, сімейством Зенона, постає схожий вибір: «Забобони жили в Роздоріжжі понад тисячу літ, доки, нарешті, їх не зрушила війна» [7, с. 29]. Подібно до своїх предків, вони майже нічого не знали про життя в інших країнах, тим більш на інших континентах: «А де той Нью-Йорк? Світ за околицею села був світом із чуток та переказів» [7, с. 27], все ж вони прийняли рішення покинути рідні землі та піти шукати кращої долі на чужині.

Становлення християнства в Роздоріжжі пов'язане з іменами двох проповідників – Кирила та Маркіяна, яким автор навмисне надає незвичайних здібностей: «Ми вбили немало драконів, і зрештою надибали плем'я. Вони щоосені вмирають і щовесни повертаються» [7, с. 47]. Можна стверджувати, що казковий вимисел і міф підкреслюють романтичне сприймання автором історичної дійсності, водночас надаючи їй іронічного забарвлення.

Текст твору Аскольда Мельничука містить низку історичних та літературних алюзій. Так, прототипом князя Тура є давньоруський князь Володимир часів хрещення Русі. Прототипами Кирила й Маркіяна стали християнські проповідники Кирило й Мефодій, а Ольга, дружина Тура, нагадує

про княгиню Ольгу. Становлення християнства, описане у романі у формі легенди, є алюзійним відображенням історичних подій українського народу.

Отже, концепт України в цілому та у міфологічному дискурсі зокрема є самотнім явищем у літературі. Подальше вивчення та аналіз перекладацького аспекту англomовного тексту мають бути перспективними для майбутніх дослідників та перекладачів.

### **Бібліографічні посилання**

1. Барт Р. Мифологии / пер. С. Зенкин. М. : Академический Проект, 2008. 351 с.
2. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М. : Академия-Центр, Медиум, 1995. 323 с
3. Денисова Т. Н. Український міф в американському мультикультурному просторі // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. 2003. С. 52–63.
4. Ільницький М.М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман) : монографія. К. : Дніпро, 1989. 356 с.
5. Левченко Г. Міф проти історії : Семіосфера лірики Лесі Українки. К. : Академвидав, 2013. 332 с.
6. Наливайко Д. С. Міфологія і сучасна література // Всесвіт. 1980. № 2. С. 170–182.
7. Melnyczuk A. What Is Told : [novel]. N. Y. : Faber and Faber, 1995, 203 p.

**Криворучко С. К.**

*доктор філологічних наук, професор,  
завідувачка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов  
Харківського національного педагогічного університету  
імені Г. С. Сковороди*

### **ЕКОФЕМІНІЗМ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ (Д.-Г. ЛОУРЕНС «ЗГУБЛЕНА ДІВЧИНА»)**

Концепції екофемінізму активно розвивали з 90-х рр. ХХ ст. багато дослідниць, серед яких Карен Уорен, Івон Гебара (Ivone Gebara), Еліс Уолкер (Alice Walker), Розмарі Ретфорд Рютер (Rosemary Radford Ruether), Вандана Шива (Vandana Shiva), Стархок (Starhawk), Сьюзан Гріффін (Susan Griffin), Луїза Тейш (Luisah Teish), Саллі Мак-Фог (Sallie McFague), Енді Сміт (Andy Smith), Грета Кларк Гард (Greta Claire Gaard), Вел Пламвуд (Val Plamwood), Керолайн Мерчант (Carolyn Merchant). Їхні пошуки сформували ідейні напрями типів комунікації в дискурсі традиційних соціально-політичних практик. Я пропоную звернути увагу на радикальну, соціалістичну та ліберальну концепції.

Абсолютно помилковою є думка, що мужчина виключений із феміністичної та екофеміністичної практики. Навпаки, особливо на початку ХХІ ст., наголошується на активному включенні мужчини в екофеміністичну свідомість. Судження про відстороненість чоловіків переключено сформувалося

тому, що феміністичні пошуки наголошують на застарілості та неефективності патріархальних механізмів менеджменту, а не на чоловікові як на активному суб'єкті природного життя. Ведеться про зміни цінностей: відмова від волюнтаризму, агресії, експлуатації, дискримінації, які були породжені в ході історії, яка визначена як патріархальна.

Як приклад «страждання» чоловіків від патріархальної ментальності доречно навести художній образ батька, який створив англійський письменник Д.-Г. Лоуренс (1885-1930 рр.) у романі «Згублена дівчина» 1920 р. Лоуренс увійшов у історію літератури як фундатор сильних жіночих образів, які прагнуть кохання та не погоджуються на застарілі стосунки в шлюбі. Але поруч із цими сильними жінками письменник вводить неспроможних чоловіків. Їхня неспроможність виводиться з неправильних орієнтирів патріархальної ментальності, на засадах яких будувалися стосунки в родинах на початку ХХ ст. та до цього. Із перших сторінок Д.-Г. Лоуренс зображує батька Альвіні, якому нічого не вдається. Він хотів одружитися та отримати посаг дружини 10 000 фунтів. Заради цих грошей він обрав жінку, яка була на 10 років старша за нього. Замість 10 000 він отримав 800 фунтів. Потім він хотів стосунків у шлюбі. Для цього він побудував «фундаментальний» будинок з буржуазною спальнею, в якій стояли незручні дуже дорогі меблі, що абсолютно не сприяли романтиці. Отже сексу в цій спальні апіорі просто не могло бути через інтер'єр. Після усвідомлення сексуального фіаско він перемістився в іншу кімнату будинку з простими меблями, а дружину так і залишив у цій незручній лякаючій спальні. Отже, чоловік і дружина жили в спільному будинку абсолютно окремо як сторонні люди. Звичайно, від цієї жінки він ніколи не мав підтримки. А проблема полягає в орієнтирах, які мав герой, коли обирав дружину. Це – гроші. Гроші не можуть бути фундаментом щирих стосунків між чоловіком і жінкою. Але весь інститут шлюбу в патріархальній ментальності завжди будувався на грошах, спадку, спадкоємцях (дітях), майні. Щастя і любов, сексуальність, співчуття, взаєморозуміння – ці орієнтири не були включені в утворення шлюбу з точки зору патріархального світогляду. Тому чоловіки теж «постраждали». Вони вимушені були декілька тисячоліть жити в шлюбі без кохання, як і жінки, через постулати патріархальної ментальності. На початку ХХ ст. цей інститут шлюбу – шлюб-контракт – руйнується, та вибудовуються інші моделі стосунків чоловіка та жінки, теж не бездоганні. Але вони сприяли утворенню біархатних стосунків (чоловік і жінка разом несуть відповідальність), які стали фундаментом екофеміністичних поглядів ХХІ ст.

Таким чином, застарілим є твердження, що в екофемінізмі все виводиться із кореляції жінка – природа (жінки теж бувають різними, і агресивними, в тому числі). Натомість потрібно створювати парадигму людина – природа. Оскільки біологічно у нас є дві статі, то логічно говорити, що людина – це жінка і чоловік. Але в дискурсі культури толерантності західні практики зараз припускають додавання третьої і четвертої статі. З точки зору «еко» це припустимо, оскільки важливо уникати будь-яких дискримінацій.

Епістемологічні зміни мають відбутися в системах передачі досвіду нащадкам (освіта, наука). Поступово, починаючи з 80-х рр. ХХ ст.,

впроваджуються ідеї, що не лише за допомогою науки (умовно, літери / цифри) люди отримують «інформацію». Відбувається повернення до давніх «інтуїтивних» практик (підсвідомість, тактильність, відчуття, спіритуальність), які в розвитку цивілізації представлені у вигляді релігій, філософських учень, що не мають логічних аксіоматичних доказів, але «спрацьовують» на практиці. Доказами можуть бути методики лікування хворих на рак, які передбачають не лише використання медикаментозних заходів, але й, наприклад, молитв, за чим стоїть : зміна світосприйняття хворої людини, духовна робота над собою. Такі випадки одужання називають «дивом», тому що виходить це не у всіх. А лише у тих, хто зумів «відкритися» цим нематеріалістичним каналам.

Епістемологічні зміни не передбачають відмову від здобутків сучасних технологій, а дозволяють поєднати їх з духовними практиками. Здійснювати це дуже складно для більшості людей на планеті Земля, оскільки останні 350 років ми звикли все пояснювати науково-доказовими способами, які на сьогодні, без людяності, є застарілими. Виключенням гіпотетично можуть бути громадяни Індії, Індонезії. Вони не до кінця втратили цей зв'язок із природою, який виглядає як екопосили.

Отже, потрібно створювати нові екологічні духовно-інтелектуальні парадигми в різних системах знання. І це поступово відбувається. Із прикладів можна навести повернення до релігійності великого відсотку людей в Україні з 90-х рр. ХХ ст., після винищення Християнства комуністичною ідеологією (комуністичною язичеською релігією з культом вождя (Леніна, Сталіна)!). Існують наукові керівники, які перед захистом дисертації просять своїх аспірантів сходити в церкву на сповідь, або до «бабки». Матеріаліст буде сміятися над цим, і стверджувати: як ці «походи» вплинуть на процес захисту дисертації? Але, якщо захист дисертації – це лише матеріально-технічний науковий процес, чому в одних він проходить легко, як по маслу, а в інших – ламаються долі. Дуже часто «ріжуть» гарні наукові роботи! Чому?! Як це можна пояснити лише науковими вимірами?! Тому ми маємо відроджувати «давнє» / міфологічне / дорелігійне / спіритуальне – те, від чого відмовилися давно, і додавати до технологій.

Також потрібно змінити кореляцію між учнем / учителем, начальником / підлеглим, відмовитись від прямої ієрархічної вертикалі влади, увійти в пласт взаємної миролюбності, піклування, кооперації.

Культурні (символічні) зміни мають відбутися відповідно східним концепціям «єдності протилежностей» та взаємоперетікання : потрібно відійти від «опозиції» та відкрити «спільність». Наприклад, добро / зло інтерпретувати не як протиставлення, а як співіснування та взаємоперетікання, в усьому бачити «дві сторони» медалі. Цей підхід зафіксований в китайських та індійських байках і казках, у східній ментальності.

Патріархальна західна ментальність сформувала дуалістичне світосприйняття, яке є застарілим на поч. ХХІ ст. Потрібно відійти від опозицій матерія / дух; чоловік / жінка; розум / тіло; цивілізація / природа. У патріархальному світогляді ці опозиції розглядалися як нерівнозначні, якась із

них була доміантною, та їй протиставлялась інша в якості чогось потойбічного та демонічного. Наприклад : чоловік / жінка. Чоловік – доміантний, вищий; жінка – демонічна, інша. Цивілізація – доміантна, вища; природа – демонічна, нижча. Розум – доміантний, вищий; тіло – демонічне, нижче. Матерія – доміантна, вища; дух – демонічний, вищий. Демонічне / жіноче зафіксовано в феміністичній критиці як «інше». Термін «інша» ввела в науковий обіг С. де Бовуар (1908-1986 р.ж.) в есе «Друга стаття» 1949 р. по відношенню до уявлення про феномен жінки, який сформувався в патріархальній культурі. Після цього термін «інше» закріпився за всім, що несправедливо ставиться в підкорену другорядну позицію: жінка / чорне / гомосексуалісти / колонізований.

Потрібно від опозиції перейти до єдності та перетіканню: жінка і чоловік – люди (тілесні і розумні, природні й цивілізовані, духовні й фізичні, рівнозначні, раціональні, демонічні).

У пласті єдності і спільності формувати культурні символічні коди екофеміністичної комунікації, з урахуванням різних точок зору для успішних результатів держави, спільноти, світових цінностей.

Це буде зробити дуже складно. Саме опозиційне мислення породжує культурні символічні моделі, які зручні для вибудови експлуатаційних економічних стосунків: колоніальність, імперіальність, расизм. Ці моделі досягли рівня аксіом. Доказом цього є війна в Україні 2014-2023 рр.: сучасні громадяни однієї країни можуть вдертися на територію сусідньої країни й намагатися фізично знищувати людей у XXI ст., думаючи при цьому, що можна привласнити собі «чуже» / сусідське. При цьому, в першу чергу, вони наносять шкоду собі. Якщо розмірковувати в пласті екофемінізму крізь енергетичні сили, в Біблії серед заповідей написано – «Не убий!», тому що в першу чергу убивця наносить шкоду своїй душі, а людина для себе є найціннішим створінням, що так само прописано в Біблії: «Возлюби ближнього як самого себе». Якби люди мислили в дискурсі екофемінізму єдності та взаємоперетікання, то сусіда б не поставили в опозицію нищевартісного другорядного, було б очевидно, що з ним вигідно співпрацювати. Тоді цієї війни і не було б, і інших теж, тому що війна завдає велику шкоду для всіх.

Але зробити цей перехід до «єдності» необхідно. На це піде багато часу. У мистецтві XXI ст. простежуються спроби створити художні образи в дискурсі еко-феміністичної ментальності. Прикладом є образ поліцейського із французького фільму «À l'Instinct» (Інстинкт) режисерки Міріам Вінокур 2023 р.

### **Бібліографічні посилання**

1. Eaton H., Lorentzen L. (2015). Ecofeminism: An Overview [Virtual Resource]. Access Mode : URL: <http://fore.research.yale.edu/disciplines/gender/>. Title from Screen. – Date of Access: 1 March.
2. Ecofeminism and globalization: exploring culture, context, and religion (2003). / Edited by Heather Eaton and Lois Ann Lorentzen. Lanham, Md.; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers. 253 p.

3. Lawrence, D. H. (2021). *The Lost Girl*. Middletown, DE. 255 p.

**Лавриш І. М.**

*кандидат педагогічних наук, директор Будинку культури м. Київ*

### **ЛІТЕРАТУРНІ ЦІННОСТІ НАРОДНО-ДІАЛОГІЧНИХ ІГОР В ІСТОРИЧНО-МОВНОМУ АСПЕКТІ.**

Сучасна увага до народної усної творчості зумовлена підвищеним інтересом до витоків її традиційної культури, вираженої в одному із жанрів літературного простору. Вірші, байки, загадки, казки, легенди, притчі, ігри, пов'язані з фольклористикою і народознавством, представлені як специфічна літературна цілісність із своєю динамічною структурою, як рухлива художня система в процесі її поступального розвитку від часів виникнення аж до сьогодення. Питання народно-літературної творчості знаходяться також у сфері уваги етнографії та етнології. Разом з тим етнографія не лише звернена у минуле, вона активно включається у визначення закономірностей сучасного культурного середовища, де є синтез історичного, справжнього, вигаданого, що здійснюється над минулими життєвими ситуаціями і сприймає людське існування, історію і літературу в цілому в її ціннісному вимірі. З історичного огляду, народно-діалогічні ігри були важливою потребою людства, оскільки вони і тоді і зараз забезпечували інтерес до літературознавства, але їхній початок слід шукати у спільних джерелах прозових і поетичних творів. Коли проглянути літературу, яку людство збрало за тисячі років, то там весь час ідеться про одне і теж: про життя і смерть, про добро і зло, про любов і ненависть, про щастя і горе. Значне місце займали народно-діалогічні ігри про виникнення світу, народження богів, появу людей на землі, про початки культури- вміння використовувати і добувати вогонь, про стосунки людей і тварин, тощо. Коли йдеться про первісний, донауковий світогляд далеких предків сучасного людства, то цей світогляд можна назвати «міфологічним». Між літературним і міфологічним сприйняттям багато спільного. Для обох є характерні метафори, як засоби іншого світосприймання, відмінного від іншого, але з високим емоційним тонутом, що виступає невід'ємною рисою духовних шукань, буттєво-ціннісних переживань. За допомогою художніх означень створюється увесь спектр почуттів, який відображає ставлення людини до об'єктів навколишнього світу, які задіяні у народно-діалогічних іграх: боязливість, лукавість, праведність, вірність, тощо. Літературне наповнення їх може набувати і виразно національного забарвлення, що пов'язане з продиктованим літературним буттям етносу в історико-мовному аспекті. При цьому зв'язок з народною творчістю є великим аргументом на користь художньо-естетичної ваги літературних цінностей. Шляхом впровадження народно-діалогічних ігор можна передавати нашу культурно-мистецьку спадщину, тим самим продовжувати розвитковий процес пов'язаності з минулим, зберігати пам'ять народу та його коріння.

Літературно-композиційна побудова народно-діалогічних ігор об'єднує в одне ціле такі частини художнього твору: зміст, структурні особливості, мовні одиниці, фабульні елементи, завдяки яким сюжетні площини охоплюють широкий діапазон тем. При цьому діалогічна форма викладу подій трактується як форма мовної комунікації. У мовленнєвому спілкуванні кожне висловлювання сприймається не само по собі, а як репліка, яка є включеною до літературного змісту з певними індивідуальними рисами, а саме: своєрідною лексикою, з уподобаними словами й зворотами, з простою чи складною будовою речення. Оскільки слово несе велике змістове навантаження, воно всіма засобами чітко виділяється, що підкреслює його зміст або семантичний відтінок. В ході інтерпретації народно-діалогічних ігор важливо врахувати той фактор, що літературні персонажі завжди характеризуються мовними одиницями з різним оцінним значенням. При цьому їхня первісна контрастність не затушовується, а навпаки підкреслюється. В історико-мовному аспекті у споконвічній боротьбі добра і зла переважають емоційні почуття, симпатії та антипатії, проділ «поганих» на «хороших», прихильників правди і неправди, що складає прагматичну спрямованість народних ігор, яким властива діалогічна колізія, що дає змогу відтворити духовну сферу, внутрішній світ, лексику. Так, не можна не звернути увагу на віршотворні рядки Івана Величковського, оскільки його акровірші, «раки». «єдиногласні», «єдино-падіжні», тощо дають змогу раціоналізувати словесну творчість, яка виросла на народнопоетичній основі. Шляхетність поетичних висловів, висока моральність, волелюбність, виразно окреслені думки текстів народно-діалогічних ігор настільки мистецьки досконалі, що їх можна читати як вірші і від цього мати велике естетичне задоволення. Але не тільки готові мовні запаси змісту народно-діалогічних ігор живлять літературні цінності: вони створюють нові засоби, удосконалюють художні прийоми, доводять естетичну рівноцінність, яка забезпечує динамічність, широту сприйняття, що дає повніші уявлення про твір.

Естетична категорія твору набуває кожен раз іншого смислу, бо має властивості окремого слова або висловів, свій літературний контекст, що мають змогу діяти як динамічний комплекс. Такий підхід дозволяє бачити літературну цінність, що знаменує пізнавальний процес, становлення реалістичного світорозуміння, яке виростає із самої народної творчості, на її основах і на шляхах.

У цілісній динамічній структурі національної літератури народно-діалогічні ігри характеризує глибинний вплив фольклорної стихії, яка є засобом збереження і актуалізації народного морального досвіду, найбільш життєвої і надпобутової мудрості.

Народно-діалогічні ігри, як літературний жанр, відтворюють словесні, прозові, поетичні характеристики, які складають цілісну художньо-виразову систему історично-мовної сфери національної культури.

За останні десятиліття зросла кількість наукових публікацій, які дають змогу суттєво скоригувати існуюче явлення про народно-діалогічні ігри, склад і характер. На їхню значимість у галузі літературознавства звертали увагу такі науковці, як А. Березанська, А. Богуш, С. Возняк, В. Давидюк, М. Кочерган, Ю.

Липа, К. Німчинов, П. Романенко, М. Пірен, інші. Помітне поживлення у галузі етнографічної діяльності супроводжується розширенням наукових досліджень у працях О. Андрієвського, І. Березовського, Т. Кіс, П. Романенко, І. Павленко, З. Сергійчук, інші. До виявлення цінностей у галузі літератури долучилися науковці В. Андрущенко, Л. Божович, М. Головатий, Г. Дудчак, О. Івановська, М. Крупа, Т. Усатенко, Н. Ярмоленко, інші.

Методи дослідницького пошуку: теоретичні-аналіз педагогічної, науково-методичного літератури з порушеної проблеми; узагальнення теоретичних та експериментальних даних; емпіричні-спостереження, опитування, творчі завдання, групова дискусія.

**Висновки.** Аналіз наукової літератури засвідчив: літературні цінності народно-діалогічних ігор розглядаються як цікава і перспективна ділянка літературознавства. Народно-діалогічні ігри як національно та історично є своєрідним варіантом літературної традиції, у якому виразно виявлений як універсальний так і особливий ігровий принцип мови. Характер народно-діалогічних ігор у літературі зумовлений глибинним генетичним зв'язком із фольклором та давньою книжною прозою та поезією. Таким чином, літературні цінності народно-діалогічних ігор створюють естетичну ауру художніх творінь минулого, виявляють паралель між світом природи та світом людей, формують діалогічні розповіді, використовують переважно систему теперішніх часів, тим самим розмежовуючи людей та інших міфологічних персонажів за допомогою категорії часу, як гру між світом реальним і світом казок.

Подальшого наукового вивчення потребують питання вироблення інших наукових підходів щодо глибокого вивчення аналізу мови народно-діалогічних ігор, що дасть змогу простежити за динамікою форм усталених висловах в умовах художнього стилю.

### **Бібліографічні посилання**

1. Грицай М., Бойко В., Дунаєвська Л. Українська народно-поетична творчість, Київ: Вища школа, 1983 р. 360 с.
2. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. 310 с.
3. Кочерган М. Мовознавство на сучасному етапі // Дивослово. – 2003. №5
4. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / М.П. Крупа. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 416 с.
5. Сатенко О. Фольклор, як джерело української фантастики: К., 2017. 119 с.
6. Шевельов Ю., Олександр Потєбня. Спроба реконструкції цілісного образу / Ю. Шевельов // Українська мова: Історія і стилі.-Харків: Основа, 1992. 44 с.

Левицька О. С.

*кандидатка філологічних наук, доцентка, докторантка  
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, Україна*

## **СЛОВЕСНИЙ АВТОПОРТРЕТ: ПОЕТИКА ПОРТРЕТУВАННЯ В БІОГРАФІСТИЦІ ПРО ХУДОЖНИКІВ**

Традиційно в літературознавстві дослідницька увага зосереджена на аналізі структурно-семантичних особливостей портрета, принципів портретування персонажів літературних творів, аналізу портрета як естетичного компонента літературного твору, психологічного портрета героїв та інших питаннях [4; 5], мистецтвознавчі дослідження вивчають портрет й автопортрет в контексті розвитку жанру та його особливостей, видів, техніки, естетики доби тощо [6; 7].

Зацікавлення трансформацією портрета у словесних та образотворчих мистецтвах в сучасній науці спостерігаємо в низці сучасних досліджень, зокрема в українських публікаціях [1; 2; 3]. Сучасні інтермедіальні студії дають релевантний інструментарій для аналізу явищ міжмистецької взаємодії, зокрема аналізу цитування малярських творів портретного жанру в художній біографістиці про митців. Вивчення екфразису, живописної цитати та інших форм вербалізованого портретування в белетристичних творах про художників дає змогу узагальнити поетикальні принципи та функціональні особливості цього жанру образотворчого мистецтва в літературних творах.

Огляд біографістики про митців ХХ – початку ХХІ століть засвідчує важливу роль психологічного портрета художника, портретних деталей, часто базованих на документальних матеріалах, світлинах та образотворчих роботах чи репродукціях (романи Ірвінга Стоуна, Тойна де Фріса, Ральфа Дутлі, Трейсі Шевальє, Юрія Косача, В. Домонтовича, Ернеста Гемінгвея, Михайла Слабошпицького, Яцека Денеля, Катерини Лебедевої та ін.).

Однією із ключових інтермедіальних цитат є автопортретна – живописна цитата малярського чи графічного автопортрета митця. Автопортрет у малярстві від часу свого виникнення засвідчує спроби митців зафіксувати себе на полотні чи на папері, побачити збоку, показати світові, яким себе бачить сам митець. Історія живопису знає чимало прикладів, коли митці пишуть не один чи кілька автопортретів, а кілька десятків (приміром, Вінсент ван Гог, Фріда Кало, Тарас Шевченко, Олекса Новаківський та ін.). Діана Ключко називає автопортрет «системою знаків про себе» [2, с. 11]. При розповіді про художників літератори вдивляються в авторське зображення на автопортретах не менш прискіпливо й пильно, намагаючись відчитати приховані сенси в погляді, виразі обличчя, деталях, оточенні, обставинах створення автопортрета, виробляють нову міжмистецьку техніку літературного портретування. Особливо ця тема цікава при розгляді автобіографічних художніх творів митців та мемуарів, які з подвійною оптикою – словесною та візуальною – представляють себе загалом (Мікеланджело, Марія Башкирцева, Адальберт Ерделі та ін.). Автопортрети в біографічних романах через згадки й

вербалізовані описи пропонують читачеві звернутися до твору мистецтва, зіставити з певним моментом життя митця, відчутти відповідну емоцію тощо. Автори белетризованих біографій вдаються до відтворення елементів композиції, рисунку, спроб передати палітру барв, особливість лінії та художніх деталей, фактури, а також ефект, який портрет справляє та реципієнта.

Автопортрет покладено в центр біографічної оповіді й винесено в назву романів Володимира Яворівського про художницю Катерину Білокур («Автопортрет з уяви») та Михайла Слабошпицького про Рафаеля Багаутдінова («Автопортрет художника в зрілості»), він є важливою художньою деталлю у романах Ірвінга Стоуна, Тойна де Фріса, Ральфа Дутлі, В. Домонтовича, Івана Голубовського, Єжи Єнджеєвича, Барбари Мухіки, Сильвії Зентек та ін.

### **Бібліографічні посилання**

1. Екфразис : вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
2. Клочко Д. Автопортрети тринадцяти українок. Київ : Комубук, 2023. 212 с.
3. Мочернюк Н. Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2018. 392 с.
4. Приходько І. Портретотворення в українській літературі. Харків : Вид. група «Основа», 2017. 216 с.
5. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст. : монографія / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : Наша культура і наука, 2010. 356 с.
6. Berger A. Ch. Das intermediale Gemäldezitat: Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio. Transcript Verlag, 2012. 264 s.
7. Portraits and Philosophy / ed H. Maes. New York : Routledge, 2020. 264 p.

**Луцій С. І.**

*доктор філологічних наук, старший науковий співробітник,  
завідувач відділу зарубіжної україністики  
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

### **ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІДЕЙ Ж.-П. САРТРА У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ**

1. Перш ніж розглянути питання рецепції творчості Ж.-П. Сартра в культурному просторі української діаспори, зокрема прозі письменників Нью-Йоркської групи, та причини їхнього зацікавлення спадщиною французького мислителя, варто згадати про письменника-філософа «розстріляного відродження» В. Підмогильного, який на багато років випередив європейських екзистенціалістів.

2. Загалом в українській літературі 1920–1930-х рр. дуже часто звучали роздуми про сенс людського буття, про кардинальну зміну морально-духовних цінностей, зумовлену більшовицькими політичними та соціально-економічними перетвореннями, про проблему особистого вибору та ін. Так, прозаїк М. Івченко 21 серпня 1925 року занотував у своєму щоденнику: «На сьогодні йде нова велика доба. Вона непомітно міняє всю духовну консистенцію людини. ...Маємо багато різних дисциплін із різних галузів знання, але самої головної не маємо – як треба жити, як цьому навчитися, як цього досягти. І література повинна цими справами займатись» [5, с.20].

3. Твори В. Підмогильного, розповідають про духовні пошуки письменника-інтелектуала, обізнаного з вітчизняною та світовою літературою і філософією. Недаремно на сторінках оповідань та романів згадуються імена багатьох філософів, зокрема Арістотеля, Гегеля, Епікура, К'еркегора, Лао-цзи, Платона, Руссо, Сократа, Сковороди, Шопенгауера. Перегук їхніх ідей, або ж полеміку з ними, знаходимо у прозі В. Підмогильного. Талановитий майстер слова був у центрі сучасних йому проблем, беручи приціл на філософське осмислення світу й вічних загальнолюдських питань. У центрі його гуманістичної творчості людина, яка потрапила у вир бурхливих соціальних перетворень (революція, громадянська війна, утвердження більшовицької влади). Художній світ В. Підмогильного відзначає широка типологія персонажів: герої практичні, оптимісти, самотні й соціально невлаштовані, песимісти, самозаглиблені інтелектуали, істоти раціональні та ірраціональні тощо.

4. Герой роману «Місто» Степан Радченко усвідомлює, що не склав життєвого іспиту на людяність і абсурд перемиг його. Однак він шукає порятунку у творчості. Роман закінчується такими рядками: «Тоді, в тиші лампи над столом, писав свою повість про людей» [7, с. 538]. Фінал роману Ж.-П. Сартра «Нудота» подібний. Головний герой – Антуан Рокантен – також письменник, який приходить до висновку, що саме творчість може стати сенсом його існування: «Настане така мить, коли книжку буде завершено, все буде позаду. І тоді трохи ясного світла проллється на минуле. І, може, в цьому світлі я дивитимуся на своє життя без відрази й огиди» [8, с. 324].

5. Зацікавлення митців української діаспори філософією екзистенціалізму, зокрема ідеями Ж.-П. Сартра, розпочалося в часи МУРу. Як слушно наголошувала С. Павличко, «у МУРівській періодиці тема екзистенціалізму зазвучала досить голосно» [6, с. 291].

6. На сторінках журналів вміщувалися розвідки про видатних європейських філософів, серед яких згадувалося й ім'я Ж.-П. Сартра. Ідеться насамперед про журнал «Арка» (1947–1948), який надрукував чимало статей, присвячених саме європейській літературі, мистецтву, філософії.

7. Інтерес українських письменників діаспори до філософії екзистенціалізму не випадковий. Есхатологічні настрої та трагічні інтонації екзистенціалізму були близькі тим, хто пережив тортури 1930-х років, страхіття Другої світової війни, нестабільну політичну ситуацію післявоєнного періоду.

8. У спогадах «Босоніж додому і назад» Ю. Тарнавський розповів про своє захоплення цим ученням іще під час перебування в Німеччині, а його творче осмислення продовжилося вже в Америці: «Шукання це вкінці привело мене до екзистенціалізму. В цей час висів він, так би мовити, в повітрі. Чув я напевно про нього ще в Німеччині, та не пригадую де. ...Одначе, посередньо, початок мого екзистенціалізму треба шукати таки в Німеччині. – Директор німецької гімназії, до якої я ходив в Ульмі (Kepler Oberschule), був католицький священник, др. Штекле...Читав лекції з релігії, для католицьких учнів, на які я вчашав» [10, с. 274]. «Відчував я в Сартрівській філософії щось близького собі. Було це, немов я відкрив свою батьківщину, якої досі не знав» [15, с. 276].

9. Як згадував Б. Бойчук, учасники Нью-Йоркської групи різною мірою перебували під впливом екзистенціалізму, зокрема поглядів Ж.-П. Сартра. Аналізуючи світоглядні засади найрадикальнішого члена групи – Ю. Тарнавського – він стверджував: «У підвалини своєї творчості Тарнавський поставив екзистенціалізм Жана Поля Сартра та сюрреалізм...» [3, с. 269].

10. Впливи сартрівського вчення прочитуються й у «великій прозі» письменника. Це власне засвідчив його роман «Шляхи», який вийшов 1961 року. Жанр цього твору письменник означив як «ein Bildungsroman».

11. У одному зі своїх інтерв'ю Ю. Тарнавський підтвердив думку про вплив на нього сартрівських ідей: «Я писав «Шляхи» тоді, коли був під сильним впливом Сартра, так що це програмово екзистенціалістичний твір. Я, мабуть, таки свідомо назвав його Шляхи, нав'язуючи до Сартра. Я майже певний, що мав на думці Сартрів цикл романів Шляхи до волі. Назвою цією хотілося мені показати, які труднощі лежать перед молодого людиною, що починає свій життєвий шлях і вже від перших кроків зустрічається з роздоріжжями» [9, с. 21].

12. Про те, що захоплення вченням Ж.-П. Сартра минуло, свідчить англomовний роман «Три блондинки і смерть». У другій частині роману, «Бетлегема», є розділ «М'ясо, ячмінь і гриби», де Ю. Тарнавський ставив під сумнів думку Ж.-П. Сартра про постійний вибір людини, про те, що буття передує сутності.

13. Письменник так прокоментував свої світоглядні позиції: «Я думаю, і підкреслюю це постійно в романі, що в нас все це вже запрограмовано в наших генах, в інстинктах, і що ми до великої міри не маємо вибору, що ми є нашими генами й інстинктами,...що для людини суть передує існуванню, і Сартр тут помиляється» [9, с. 22].

14. Зацікавлення ідеями Ж.-П. Сартра прочитується також у романі Е. Андiєвської «Герострати» (1971). Письменниця цілковито приймає згадувану філософську тезу про те, що «існування передує сутності», висловлюючи згоду з поглядами французького мислителя: «Молода людина – це тільки половина людини, сама передумова до людини, оболонка є, а людини ще нема, вона з'явиться далеко пізніше, є самі тельбухи, зовнішнє, людина наростає поволі, і то не в кожного, дехто так до смерті і не здолає стати людиною...» [1, с. 412].

15. Роман Е. Андіївської «Герострати», написаний у формі філософського трактату, містить чимало поглядів авторки та важливі морально-етичні та смисложиттєві проблеми. Тема геростратизму прозвучала уже в першій збірці «Подорож» (1955), зокрема в новелі «Демон»: «Наше століття, століття Геростратів. Гонитва за вічністю усіма способами. Тепер ви не знайдете жодної людини, що не слабувала б на цю хворобу...» [2, с. 75].

16. За задумом авторки, головний герой роману «Герострати» – Антиквар – символізує усе людство: «Наше століття – століття геростратів, які, втративши віру в Бога, однак не втративши гону до вічності, побачили перед собою тільки одне поле діяльності – серед людей... Бо що таке, зрештою, геростратизм? Вічність за всяку ціну, і все» [1, с. 97].

17. Образ Герострата з'явився і на сторінках повісті В. Вовк «Вітражі», написаної 1961 року. Під час дискусії один із героїв приходить до висновку: «Тільки Герострати думають про вічність. Велика Людина зрікається вічності в ім'я неповторної хвилини» [4, с. 178].

18. На сьогодні важливо окреслити основні тенденції дискурсу екзистенціалізму в літературі української діаспори другої половини ХХ століття, розглянути ідеї філософів-екзистенціалістів, зокрема Ж.-П. Сартра, в контексті українських літературно-філософських традицій. Матеріалом для дослідження може стати й інтелектуальна філософська романістика 1920–1930-х рр., і проза представників молодшого покоління письменників діаспори – Нью-Йоркської групи.

#### Бібліографічні посилання

1. Андіївська Е. Герострати. Мюнхен : Сучасність, 1971. 500 с. (*При цитуванні діаспорних видань залишаю правопис оригіналу*).
2. Андіївська Е. Подорож : Новелі. Мюнхен, 1955. 101 с.
3. Бойчук Б. Нью-Йоркська група у перспективі часу. *Кур'єр Кривбасу*. 2008. № 222–223. С. 266–275.
4. Вовк В. Проза. Київ : Родовід, 2001. 447 с.
5. Івченко М. Щоденник. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 109. Од. зб. 110. Арк. 20.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
7. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. Київ : Наукова думка, 1991. 800 с.
8. Сартр Ж.- П. Нудота. Мур. Слова. Київ : Основи, 1993. 464 с.
9. Світо-вид. Літературно-мистецький журнал. 1996. Число II (23). Київ–Нью-Йорк. 127 с.
10. Тарнавський Ю. Не знаю. Вибрана проза. Київ : Родовід, 2000. 431 с.

## **ДОСЛІДНИКИ ПРО ФІЛОСОФСЬКУ СПРЯМОВАНІСТЬ ПРОЗИ ЛОРЕНСА СТЕРНА**

Сприйняття «Трістрама Шенді» (1759–1767) та «Сентиментальної подорожі» (1768), що належать перу «англійського Рабле», через філософську домінанту в поезиці – тема дискусійна, яка має своїх прихильників і супротивників. Часом окремі дослідники заперечують філософську спрямованість творів Лоренса Стерна, інші – якщо й не відмовляють йому в зацікавленості у творах філософів-сучасників, з багатьма з яких Стерн зустрічався та підтримував дружні стосунки (Юм, Гольбах, Д'Аламбер, Дідро), проте дорікають письменникові в тому, що він або не створив послідовної системи філософських поглядів, або не відбувся як оригінальний мислитель (Дж. Ворк).

З плином часу лави літературних критиків, переконаних в органічності філософської проблематики для романів Стерна, розширюються (Е. Гедфілд, Дж. Гоулі, Ш. Ріген, П. Девіс, К. Лаптон). Фахівці стверджують, що якщо творчість Стерна дистанціювати від інтелектуального клімату епохи, то оцінки літературної діяльності митця будуть спрощені, і він залишиться «творцем для вузького кола ентузіастів» як «найвпливовіший нечитабельний літератор» (Ендрю Гедфілд). Мартін Баттестін, навпаки, у своїх знаменитих есеях, написаних у 1994 р., присвячених Стерну, – “A Sentimental Journey”: Sterne's “Work of Redemption”, “Sterne Among the Philosophes: Body and Soul in “A Sentimental Journey”, – наполягає на невіддільності романістики автора від провідних філософських тенденцій сторіччя.

На думку М. Баттестіна, у «Сентиментальній подорожі» Стерн дистанціюється від філософії Локка і звернеться до вчення про мораль Юма, де домінантною виявляється зосередженість на проблемі почуття та співчутливості до іншого. В одному з епізодів «Трістрама Шенді» оповідач схвально відгукується про великого Локка, не сумнівається в тому, що Локк «здобув собі славу очищенням світу від купи сміття, ... хибних помилкових думок». Водночас обурюється і викриває свого кумира в упередженості, будучи переконаним, що захист Локком розважливості та його випадки з приводу дотепників – необачний вчинок, який не личить філософу. Адже саме уява, дотепність і здатність відчувати допоможуть у подоланні прірви відчуження, що розділяє людей. І коли Трістрам закружлятиметься у веселому танці з милою поселянкою Нанеттою, про що Стерн згадає у VII томі «Життя і поглядів...», вихор теплих емоцій заволодіє серцем красуні з Лангедокської рівнини та мандрівного англійця, який потрапить під зачарування безневинної простоти минулого, оспіваної поетами. Солодкі мрії й кохання захоплять оповідача, сповнять його радістю і, підхопивши слова хороводної пісні “Viva la joie!”, Трістрам загадає, що він хотів би «танцювати, співати, творити молитви

й піднятися на небеса з цією темноволосою дівчиною». Миттєвості щастя, почуття єднання, любові до Нанетти, Бога – «праведного подавця радощів і прикрощів» – несуть на собі, на думку Баттестіна, спокутну силу виправдання шляху героя.

**Марінеско В. Ю.**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу  
Класичного приватного університету (Запоріжжя)*

### **«Я НА ВАШІЙ СЛУЖБІ ВСІ ЗУБИ РОЗГУБИВ»: ЯК ХУДОЖНЯ ШЕКСПІРІАНА ВИКОРИСТОВУЄ ДЕТАЛІ ДЛЯ (РЕ)КОНСТРУЮВАННЯ ПОСТАТІ ДРАМАТУРГА**

Біографічна шекспіріана рубежу ХХ–ХХІ ст. остаточно зруйнувала традицію бардоманії, одним із перших критиків якої виступив Б. Шоу. Письменники-біографи свідомо звели Шекспіра з недосяжно високого п'єдесталу «генія всіх часів і народів» на майстерно відтворений ґрунт ренесансної повсякденності та реконструйований з його текстів простір інтимної приватності. Це доповнило наші уявлення про Барда суто людськими характеристиками, серед яких звички, вади, риси, емоції, сексуальність, особливості мислення і креативності тощо. Завдяки художній шекспіріані відбулося увиразнення рис біографічного портрета Шекспіра.

Навидовижу цікавий і оригінальний образ Шекспіра вимальовується в романах сучасного англійського письменника Роберта Ная «Місіс Шекспір», написаного у формі мемуарів Енн Гетевей, і «Небіжчик пан Шекспір», де оповідачем виступає такий собі містер Піклхеррінг, актор із трупи «Глобуса». В обох романах біограф намагається доволі точно відтворити фактологічний аспект загальноновизнаного життєпису, відхиляючись від усталеної версії тільки у випадку художньої необхідності.

Самобутність роману «Місіс Шекспір» обумовлена неочікуваною зміною кута зору на стосунки Шекспіра з дружиною. Якщо більшість інтерпретацій підкреслюють холодність і ворожість Енн, спричинену постійною відсутністю чоловіка, то Р. Най, пропонує свіжий погляд на сімейне життя Барда як доволі гармонійний подружній союз, при чому подає його через призму світосприйняття земної, розсудливої жінки.

Р. Най дбайливо ставиться до деталей, вибудовуючи складний візерунок історичного контексту з безлічі дрібниць: від старанного опису тієї книги, у якій писала Енн («Дуже гарна книга, і красива, оправлена в пергамент палевого кольору з срібною застілкою на замку, і до нього срібний ключик» [1, с. 30]), і до вкраплених у текст згадок про ренесансні солодощі, які нібито так полюблив Шекспір і через які мав проблеми з зубами («Ці гнилі зуби стали в нього через те, що цукру смоктав надміру. Солодощі. Ну прямо любив їх. Імбирні пряники, марципани, хмиз» [1, с. 9]).

Роман «Небіжчик пан Шекспір» теж позначений самобутністю завдяки оригінальності мовленнєвої палітри і гетерогенності жанрової природи. Цей

твір – не просто черговий зразок біографічної белетристики, але і своєрідне творче переосмислення кліше та конвенцій таких різнопланових феноменів, як сучасна «жовта преса», журналістське розслідування та історичний анекдот. Такі культурні «інгредієнти», занурені в новий контекст – більш безпосередній і відвертий світ ренесансного Лондону – дають неочікуваний ефект: плітки, вигадки та казочки, зібрані до купи та стилістично бездоганно ограновані Р. Наєм, ненав'язливо і в той же час безапеляційно навіюють читачеві впевненість у тому, що саме актор зі Стретфорда Вільям Шекспір є автором шекспірівського канону: «Я пишу цю книгу не для того, щоб заявити, що мені нема чого сказати. Пишу, щоб розказати вам все, що знаю про покійного пана Шекспіра. Я добре його знав, тобто настільки добре, щоб розуміти, що не знаю нічого. Відомо мало, а розказати можна багато. Жодна жива душа не вміла так добре приховувати власні сліди як він. А краща маска – його п'єси» [2, с. 254].

На тлі тих фікціональних шекспірівських біографій, де наявна зміна нарративного фокусу та концептуально детерміноване забарвлення стилістичної тональності, «автобіографічний» роман К. Раша «Вілл» вирізняється доволі точним відтворенням історичних деталей. Сильова палітра твору характеризується широким використанням потоку свідомості, багатою метафорикою, частими каламбурами і метатекстуальними відступами, підкресленою тілесністю відвертих описів і сцен, а також щедрою інтертекстуальністю (алюзії та ремінісценції до текстів Шекспіра та про Шекспіра, графічно не виокремлене точне цитуванням п'єс і сонетів, а також впізнавані фрази шекспірівських героїв, модифіковані відповідно до нового – власне романного або металітературного – контексту). Втім, намагаючись міметично вловити іманентну сутність Шекспірового генія, К. Раш більшою мірою вхоплює його темну половину, пов'язану з образами смерті, занепаду, руйнації (над Шекспіровим Лондоном у К. Раша нависає «німб його щоденного пекла» [3, с. 162], а Темза схожа у нього на гідру, багатоголового монстра [3, с. 184]).

У романі Г. Тіффані «У мого батька була дочка. Історія Джудіт Шекспір» стихія фактографічності виявляється підпорядкованою не стільки логіці авантюрного сюжету (хоча інколи авторка відверто ігнорує історичну конкретику на догоду власному романічному задуму), скільки прагненню письменниці створити у свідомості читача певне емоційно-психологічне враження від «присутності» в елизаветинському театрі, в ренесансному Стретфорді, серед близького оточення геніального драматурга. Висновок, який робить дівчина, здається, стосується і самого шекспірівського дискурсу: «Ті спогади, що залишаються в нашому серці, більш реальні за речі, яких ми торкаємось» [4, с. 291]. Цей твір м'яко натякає на те, що наші почуття і відчуття є більш важливими за факти, документи і деталі.

Серед зразків біографічної белетристики окремо стоять твори, що вирізняються високим ступенем жанрової гібридизації, зокрема, «Щоденники Шекспіра. Фікційна автобіографія» Дж. П. Верінга та «Дев'ять життів Вільяма Шекспіра» Г. Голдернеса.

Роман Дж. П. Верінга став результатом більш ніж 20 років викладацької діяльності автора в Університеті Аризони. За його словами, студенти часто ставили складні питання, що стосувались особистості Барда та його приватного життя: «Про що говорили Бен Джонсон і Шекспір, коли випивали разом?», «Чи був його шлюб щасливим?», «Про що він думав, коли писав “Гамлета”?» [5, с. 6]. Очевидно, що відповіді на ці питання в рамках традиційної біографії було б неможливо, тому письменник вирішив удатись до жанру, який він сам називає «фактазією»: поєднанням факту і фантазії [5, с. 5]. Особливістю цього твору є те, що, обравши форму уявного щоденника, письменник спирається виключно на достеменно відомі факти, а до домислу і вимислу звертається здебільшого з метою реконструкції внутрішнього інтелектуально-духовного життя протагоніста, апелюючи при цьому і до красномовних деталей.

Найбільш насиченим суто спекулятивними елементами є «біографічний колаж» Г. Голдернеса, що складається з низки мікробіографій Шекспіра (Шекспір як письменник, актор, син м'ясника, бізнесмен, автор «Зимової казки», люблячий чоловік, людина, що розривається між коханням до Білявого Друга і Смаглявої Леді, католик, чоловік з портрету). Кожен із розділів включає в себе три підрозділи, що відповідають, на думку Г. Голдернеса, провідним струменям шекспірівського біографічного дискурсу: «факти», «традиції», «припущення». Тобто в кожному розділі автор подає загальновизнані відомості, їх традиційну інтерпретацію, а також ті сміливі гіпотези, які вибудовуються на цьому ґрунті. «Родзинкою» твору є те, що кожна з мікробіографій письменник доповнює фікційною історією, яка наочно розкриває той чи інший аспект Шекспірового життя.

У цілому, використання технік постмодерністського письма спричинює доволі цікаву жанрову гібридизацію творів, що належать до художньої шекспіріани. Притаманна біографістиці стихія документальності може реалізуватися через мемуарний чи щоденниковий, через модальність, характерну для освітньо-академічного дискурсу, але також через дбайливу (ре)конструкцію реальних або фікційних, але історично вивірених деталей. Водночас деякі автори активно використовують елементи поезики пригодницького чи любовно-психологічного романів, а також переосмислені кліше і конвенції «жовтої преси», журналістського розслідування та історичного анекдоту. При цьому відповідним чином змінюються і смислові акценти: наратив уже не є цілісним і послідовним, а при читанні складається враження, ніби промінь світла лише вихоплює з темряви часів ті чи інші епізоди, персоналії, настрої і деталі.

### **Бібліографічні посилання**

1. Най Р. Миссис Шекспир. Полное собрание сочинений / пер. с англ. Е. Суриц. Москва : Издательство «Текст», 2010. 252 с.
2. Най Р. Покойный г-н Шекспир / пер. с англ. А. Сафронова. Москва : Издательство «Эксмо», 2007. 512 с.
3. Rush C. Will. Woodstock & N. Y. : The Overlook Press, 2007. 460 p.

4. Tiffany G. My Father Had a Daughter. Judith Shakespeare's Tale. N.Y. : Berkley Books, 2003. 294 p.
5. Wearing J. P. The Shakespeare Diaries. Fictional Autobiography. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=DcuPBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

**Матасова Ю. Р.**

*кандидатка філологічних наук, доцентка, незалежна дослідниця,  
Київ, Україна*

### **«ВЕЛИКА» ЛІТЕРАТУРА ТА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА: ЕМАНСИПАТОРНІСТЬ «НЕПЕВНОГО» ПРЕДМЕТУ ВИВЧЕННЯ**

Ці тези підсумовують досвід роботи семінару з американської поетичної традиції та американської рок-поезії – вибіркового курсу, що коротко пропонувався студентству Шевченкового університету. Тези, отже, фіксують міркування у висліді «маргінальної» студентсько-викладацької активності, котрі видаються важливими для збереження. Розробка та викладання подібного курсу дорівнювали постійній тривозі за його долю, яка, попри жвавий аудиторний інтерес, за умовчанням мала би завершитися інституційною анігіляцією. Зрештою, коли годин на вивчення Шекспіра меншає, чи можна віддавати їх частину на розгляд «поезії» Патті Сміт? Прекарність курсу актуалізувала проблематику «малого» та «великого»; з цієї точки зору, курс розгортався у площині емансипаторного.

У тій же площині сталися такі події як нагородження Боба Ділана Нобелівською премією з літератури («за створення нової поетичної виразності у межах великої американської пісенної традиції» [10]), або отримання Кендріком Ламаром Пулітцерівської премії за видатний музичний твір (альбом *DAMN.* було визначено як «віртуозну колекцію пісень, поєднаних розмовною автентичністю та ритмічним динамізмом», котра хвилює схоплює складність афро-американського буття [9]). З одного боку, Ділан є автором-виконавцем, а не автором поетичних збірок, Ламар – репером, а не академічним композитором. З іншого, ці рішення поважних комітетів стали достеменним визнанням: «непевна» популярна культура давно продукує «серйозні» речі. Також ці «новаторські» рішення, свого роду вправи з міждисциплінарності, увиразнили ефективність інтермедіальності як творчої стратегії (котру навряд чи можна назвати новою).

Міждисциплінарна настанова семінару була натхненна Бен'ямінівською афірмативністю щодо популярного; курс також постав з опертя на міркування про академічну емансипацію, означені літературознавицею (й однією з найзначніших дослідниць деталі) Наомі Шор: “Aren't bad objects secretly good objects anyhow? [...] at any given time, within the carefully policed precincts of the academy, some critical objects are promoted to the status of good objects (say, not long ago, dead authors), while others are tabooed (say, in the old day, experience)” [8, с. xv]. Курс став спробою осягнення «непевного» предмету вивчення –

сучасної американської популярної культури у її стосунку до американської літературної традиції. Широко, у ньому поставало питання – чи можлива (а, радше, чому можливою є) повносправна розмова між Волтом Вітменом та Вуді Гатрі, Емілі Дікінсон та Торі Еймос, Джуді Гран та Ані ДіФранко, і як ми уявимо подібний діалог? Уявити його не так складно – з огляду на цілком реальну й плідну бесіду між ДіФранко та Гран, або ж зважаючи на екзистенційну тяглість, що позначає уявне перегукування між Ламаром та Гвендолін Брукс – першою афроамериканкою із поетичним Пулітцером (зрештою, гіп-гоп неабияк пов'язаний з її джазовою поезією). Іншими словами, чи «справжні» поетки та поети (а чи завжди вони були канонічно визнані?) прийняли б цих людей – авторок-виконавиць та авторів-виконавців, музиканток та музикантів – за «своїх»? (Позірна) «непевність» предмету підказала де-ієрархізуючу стратегію семінару та спонукала його внутрішню тактику – відслідковування «великого» до його «маргінальних» витоків, та увиразнення «високого» як контестованого та контестуючого через співвіднесення із роботою представниць та представників поп-культури, котрі в дійсності продовжують американську поетичну традицію.

Розглядаючи, серед інших, тексти Емілі Дікінсон та Торі Еймос, ми засвідчували збіги та накладання, впізнаючи своєрідне спільне поле. Йдеться, приміром, про неконвенційне потрактування / використання власних інструментів. Дікінсон вказує на неможливість висловлювання та / або неадекватність наявної мови численними тире; Еймос констатує: “I got something to say [...] but NOTHING comes” [4], та примудряється сказати УСЕ, послуговуючись виразно тілесною манерою гри на роялі, що зафіксована й у відео на цитовану пісню, й під час живих виступів. Спільною є й робота з підваження «високого» шляхом його зауваження у повсякденному та тілесному. Як і Дікінсон, Еймос знаходить «високе» у буденному, пропонуючи власне прочитання магістральних складових американського міфу та американської історії. У треці “Mrs. Jesus” нараторка представляє іронічну – через одомашнення – інтерпретацію конвенційного образу Христа: “[...] your walking on the water Bit / by far my favourite one, / But now it seems we're drowning / in a drop of water, Love [...]” [3]. У пісні “Marys of the Sea” – музичній розповіді про невизнану Христову апостолку Марію Магдалину, Еймос надає інституціоналізованій релігії ознак терористичного зловживання образом Христа: “[...] For now you have hijacked the son / Last time I checked he came to light the lamp for everyone” [2]. Подібних прикладів у доробку авторки-виконавиці – чимало, а про численні виклики, що їх кидає приписовій релігійності Дікінсон, годі говорити. Серед інших впливів, відчутних у творчості Еймос, слід згадати Енн Секстон та Сильвію Плат, звітуючи, що учасниць та учасників цієї уявної бесіди значно більше. Для Ані ДіФранко – музикантки та однієї з найобдарованіших американських поеток – надзвичайно важливою постаттю є Джуді Гран та її ідея комональності – багатоцентровості, у якій усі групи (центри) перетинаються не-ієрархічно (більше про це: [1]). Створювана з таких позицій поезія стає можливістю багатоголосності. Як музикантка, ДіФранко увиразнює свою щасливу можливість (поза

неадекватною мовою) скористатися інструментарієм, що містить голос, пісню, живий виступ – помічні як їй, так і іншим жінкам: “i sing what i wish i could say / and i hope somewhere / some woman hears my music / and it helps her through her day” [6]. Тяглість, неблаганність (спільних) зусиль, зусиль стомлюючих і невтомних – саме те, з чого складається постійне (багатоцентрове, співпадаюче, спільне) поставання; обидві авторки поділяють таке переконання. У треці “Grand Canyon” – потужному прикладі співаної поезії, ДіФранко інтерпретує «природний» ландшафт Америки як результат «культурних» досвідів, досвідів повсякдення: “[...] so many cunning sons and daughters / our foremothers and forefathers / came singing through slaughter / came through hell and high water / so that we could stand here / and behold breathlessly the sight / how a raging river of tears / cut a grand canyon of light” [5]. ДіФранко зауважує цей досвід – непомітний й непомічений – як повсякчас триваючий, адже у завершальному куплеті, що загалом повторює перший, з’являється наголос на триванні: “[...] so that we could stand here / and behold breathlessly the sight / how a raging river of tears / is cutting a grand canyon of light” [5].

Мимоволі окреслюючи у ході курсу спільне поле поетичної дії, ми коливалися, рухаючись від «низького» – популярної музики, до «високого» – літератури, й від «великого» до «малого» – усвідомлюючи, якими на початках межовими та викличними (по відношенню до канону) були визнані сьогодні поетки й поети. Цей рух був виправданим та органічним, адже вже добре досліджено та й зрозуміло, якими важливими були народна пісня для поезії Шевченка, популярне для Шекспіра, або ж текст Брукс “We Real Cool” (1959) для гіп-гопу. Не намагаючись вивчати поезію й музику як подібне, ми радше прагнули зосередитися на звільненні, що містилося у зверненні до «непевного» дослідницького предмету – літератури й поп-музики у їхній співдії, котра виявляє в конвенційно «високому» «низьке» й навпаки. Таке звільнення дало змогу відчитати й відслухати Нобелівську лекцію Ділана як приклад епічного, пересвідчитися, яких розмаїтих (звукових, візуальних тощо) форм набуває оповідання історій, дослідити приклади «високої» поетичної дії засобами «низької» поп-культури; зрештою, прийняти людське становище «нестачі» промовляння / розуміння, послуговуючись чуттєвим прочитанням рядків Джона Донна, запропонованим музикантом та володарем літературної Нобелівки в одній особі: “I don’t know what it means. But it sounds good” [7].

#### Бібліографічні посилання

1. Матасова Ю.Р. «Категорія “common woman” у творчій практиці Джуді Гран та Ані ДіФранко». *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1 (1). С. 366-373.
2. Amos T. “Marys of the Sea”. *The Beekeeper*. Epic Records, 2005.
3. Amos T. “Mrs. Jesus”. *Scarlet’s Walk*. Epic Records, 2002.
4. Amos T. “Silent All These Years”. *Little Earthquakes*. Atlantic Records, EastWest Records, 1992.

5. DiFranco A. "Grand Canyon". *Educated Guess*. Righteous Babe Records, 2004.
6. DiFranco A. "I'm No Heroine". *Imperfectly*. Righteous Babe Records, 1992.
7. Dylan B. "Nobel Lecture". <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>. (дата звернення: 19.01.2024)
8. Schor N. *Bad Objects: Essays Popular and Unpopular*. Durham, NC: Duke University Press, 1995. 232 p.
9. "The 2018 Pulitzer Prize Winner in Music". <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>. (дата звернення: 19.01.2024)
10. "The Nobel Prize in Literature 2016". NobelPrize.org. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>. (дата звернення: 19.01.2024)

**Михед П. В.**

*доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник  
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України*

### **МОТИВ ЛЕТАРГІЧНОГО СНУ У ТВОРАХ МИКОЛИ ГОГОЛЯ (МАТЕРІАЛИ ДО НАУКОВОГО КОМЕНТАРЯ)**

Як читацький загал, так і пересічних читачів Гоголя усіх часів особливо цікавили три теми: історія його стосунків з жінками, спалення письменником другого тому «Мертвих душ» і міфічні розповіді про поховання Гоголя, що буцімто сталося під час його перебування в летаргічному сні, а стало підтвердженим фактом при перепохованні на початку червня 1931 року, коли його труну перенесли з Данилового монастиря на Новодівичий цвинтар. Остання тема має велику наукову і мемуарну літературу, але її обсяг значно перевершують фантазії та здогадки різного гатунку, що, як це не парадоксально, мають реальне підґрунтя. Вкажемо на ті підстави, які сприяли розквіту фантазії прихильників готицизму Гоголя.

**Перше.** Привід для появи інтересу до цієї теми створив сам Гоголь, який у «Заповіті», вміщеному після «Передмови» у книзі «Вибрані місця із листування з друзями», зазначив, що викладе «тут свою останню волю». Письменник зазначає сім позицій (шоста з них незаповнена) заповіту, перша з яких у наказовій формі заповідає: «Завещаю тела моего не погребать по тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения. Упоминаю об этом потому, что уже во время самой болезни находили на меня минуты жизненного онемения, сердце и пульс переставали биться... Будучи в жизни своей свидетелем многих печальных событий от нашей неразумной торопливости во всех делах, даже и в таком, как погребение, я завещаю это здесь в самом начале моего завещания, в надежде, что, может быть, посмертный голос мой напомнит вообще об осмотрительности» [2, с. 219].

Гоголь вживає слово «летаргія» у похідних формах у статті «О преподавании истории» і двох листах – до Данилевського О.С. (від 5.06.

1839, т. XI, 235) та Плетньова П. О. (перша половина грудня, 1844, т. XII, 386, 387). У першому випадку це метафоричний масштабний образ руйнації давнього Риму: «Наконец на весь древний мир непостижимо находят летаргический сон, та страшная неподвижность, то ужасное онемение жизни, когда просвещение не двигается ни вперед, ни назад, сила и характер исчезают, всё обращается в мелкий, ничтожный этикет, жалкую, развратную бесхарактерность» [2, с. 32]. Стаття написана в 1832 році, коли письменник, ймовірно, вперше використав це слово, але переосмислення в метафоричний образ свідчить про те, що Гоголь знав його семантику.

**Друге.** Залишається непроясненим питання, коли і з яких джерел Гоголь дізнався про явище летаргії. Можливо, що таким джерелом слугувала праця Йогана Г. Д. Єлінзена (Еллинзен Иоганн Г. Д. «Врачебныя извѣстия о преждевременном погребении мертвых». СПб., 1801. 127 с.) – вельми популярна у читацького загалу початку ХІХ ст. Ця книга не зафіксована в каталозі бібліотеки Гімназії вищих наук, хоча медичні праці там є (напр., Говоров Я. Врачебныя наставленія для немощныхъ; или Руководство к благоразумному поведенію себя в болѣзнях и выбору для пользования оныхъ врача. СПб., 1821).

**Третє.** Що ж до інформативної бази про летаргію, то це містичне явище часто було предметом обговорення на сторінках періодики. Інтерес до нього активізувався в романтичну добу, в філософії і естетиці якої категорія смерті була однією із найбільш притягальних, а летаргічний стан, відповідно, розумівся як форма буття на межі життя і смерті. Маємо багато прикладів подій, пов'язаних з летаргією, які висвітлювалися у пресі. Ось деякі з них, що були надруковані в найпопулярнішому часописі «Библиотека для чтения»:

1) Роды в могиле // Библиотека для чтения. 1837. Т. XXI. Раздел VII. С. 78-80.

2) Заживо погребенный. Истинное событие // Библиотека для чтения. 1837. Т. XXIII. Раздел II. С. 87-92.

3) Смерть и оживление животного // Библиотека для чтения. 1840. Т. 41. Раздел "Смесь". С. 63.

4) Усыпление людей и животных на неопределенное время // Библиотека для чтения. 1844. Т. 67. С. 60.

Мотив летаргічних снів проникає і в поезію. Див.: Тимофеев А. В. Мертвый гость (баллада) // Литература для чтения. 1839. Т. 32. С. 14-16.

**Четверте.** Варто звернути увагу і на той факт, що в епістолярії і спогадах сучасників про Гоголя фігурує це поняття: «Было что-то соответственное между нашим медленным, ленивым путешествием и этой летаргической жизнью, которая не заботится о времени, не бежит за ним с судорожной страстию, как остальная Европа, и равнодушно дает ему течь мимо себя...» [Див.: 1, с. 423].

**П'яте.** Нарешті наведемо свідчення, які часто найчастіше слугують для верифікації на противагу чисельним фантазіям. Вони належать Рамазанову М. О., відомому скульптору, автору посмертної маски Гоголя: «В

минуту вскипел самовар, был разведен алебастр и лицо Гоголя было им покрыто. Когда я ощупывал ладонью корку алебастра – достаточно ли он разогрелся и окреп, то невольно вспомнил завещание (в письмах к друзьям), где Гоголь говорит, чтобы не предавать тело его земле, пока не появятся в теле видимые признаки разложения, — после снятия маски можно было вполне убедиться, что опасения Гоголя были напрасны; он не оживет, это не летаргия, но вечный, непробудный сон!» (Н. А. Рамазанов – Н. В. Кукольнику. <21-22 февраля 1852. Москва>) [Див.: 1, с. 568].

І в іншому місці: «Когда я подошел к телу Гоголя, он не казался мне мертвым. Улыбка рта и не совсем закрытый правый глаз его породили во мне мысль о летаргическом сне, так что я не вдруг решился снять маску; но приготовленный гроб, в который должны были положить, в тот же вечер, его тело, наконец, беспрестанно прибывавшая толпа желавших проститься с дорогим покойником, заставили меня и моего старика, указывавшего на следы разрушения, поспешить снятием маски, после чего с слугою, мальчиком Гоголя, мы очистили лицо и волосы от алебастра и закрыли правый глаз, который, при всех наших усилиях, казалось, хотел еще глядеть на здешний мир, тогда как душа умершего была далеко от земли» (Н. А. Рамазанов. Московская городская хроника. Художественные известия). [Див.: 1, с. 571].

**Шосте.** Термін **летаргія** увійшов у мовний світ Гоголя, і в першій біографії письменника, написаній Пантелеймоном Кулішем, він функціонує як метафора, що спрямована пояснити природу творчого розвитку Гоголя в його надзвичайно важливій суті: «У однихъ самовоспитаніе совершается столь послѣдовательно и спокойно, что извнѣ почти незамѣтны признаки переворотовъ, совершающихся во внутреннемъ строеніи геніальной природы; другіе, напротивъ, подобно образующимся планетамъ, ясно обнаруживаютъ кажущійся беспорядокъ, или волненіе своихъ стихій, въ ихъ смутной для самого генія борьбѣ между собою; наконецъ, нѣкоторые впадаютъ, по видимому, въ летаргическое состояніе, относительно творчества, - отвращаютъ глаза отъ внѣшняго міра и живутъ долгое время внутри себя. По какимъ бы превращеніямъ ни подвергалась геніальная натура, въ какія бы отступленія отъ общихъ, извѣстныхъ каждому законовъ жизни ни впадала она, путь ея всё одинъ и тотъ же, дѣло ея всё одно и то же, какъ говоритъ о себѣ Гоголь» [3, с. 336].

Сьогодні термін «летаргія» функціонує у вокабулярі гоголезнавців здебільшого у метафоричній формі, маркуючи його значимість у художньому дискурсі Гоголя – митця і людини. Незбагненна природа летаргії як уявного сну, що межує зі смертю, утримує потужний трансцендентний потенціал, що наснажує фантазійні творіння сучасних adeptів Гоголя-містика.

### Бібліографічні посилання

1. Виноградов И.А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание. В трех томах. М., 2013. – Т. 3.
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937-1952. – Т. 8.
3. Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. В двух томах / П. А. Кулиш. – СПб, 1856. – Т.1.

**Михед Т. В.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури  
Інституту філології Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка*

### **АМЕРИКАНСЬКИЙ РОМАН ХХІ СТОЛІТТЯ: ТРАВМАТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ КАТАСТРОФИ 9/11 – БЕЗПОСЕРЕДНЯ РЕАКЦІЯ І ДОВГОТРИВАЛЕ ВІДЛУННЯ**

**Постановка проблеми.** Література «пост-9/11», що виникла як суб'єктивна емоційна реакція, первісно здебільшого втілена в автобіографічних рефлексіях та есеях 2001-2002 рр., і яка, за словами англійського письменника Ієна Мак'юєна засвідчила, що «світ уже ніколи не буде таким, як раніше – він стане гіршим» [3, с.2], до сьогодні відлунне в американській прозі, визначивши новий кут погляду на проблему тероризму як травми не лише індивідуальної, а й колективної, а також спонукавши інтелектуалів вкотре замислитися щодо позиції митця як свідка загальнонаціональної катастрофи. Традиційну для американської прози проблему балансу між фактуальним і фікційним події 9/11 ускладнили моральним аспектом – як повинен реагувати письменник на національну трагедію – відгукнутися миттєво і розділити з читачами біль травми чи, уникаючи звинувачень у спекуляції та маніпулятивності, дистанціюватися, залишитися безстороннім спостерігачем, відтермінувавши власну художню рефлексію у невизначене майбутнє. У 2005-2010 рр. вийшла ціла низка творів про події 9/11. Серед них нині уже культові романи Ієна Мак'юєна «Субота» (Saturday, 2005), Джонатана Сафрана Фоеера «Страшенно голосно і неймовірно близько» (Extremely Loud and Incredibly Close, 2005), Джона Апдайка «Терорист» (Terrorist, 2006), Дона Делілло «Той, що падає» (Falling Man, 2007) та ін. Відлуння подій 9/11 відрефлексували у своїх творах Пол Остер («Бруклінські дурощі» / The Brooklyn Follies, 2005), Філіп Рот («Звичайна людина» / Everyman, 2006), Джонатан Франзен («Свобода» / Freedom, 2010) та ін. Ці та чимало менш відомих творів зафіксували тенденцію, яка потребує категоризації та осмислення, зокрема, наступних питань – 1) література 9/11 покликана відобразити лише певний період в історії США чи

має ширший ракурс; 2) це новий прозовий жанр чи жанровий інваріант роману; 3) а може, це окремий художній напрям?

**Актуальність дослідження** визначила потреба літературознавчої рефлексії проявів російського тероризму та агресії, що нині стали об'єктом художнього і документального зображення у вітчизняній літературі, а відтак актуалізують ті морально-естетичні проблеми, з яким американські митці зіткнулися на початку століття.

**Аналіз останніх досліджень.** Існує величезна дослідницька база про американську літературу 9/11, оскільки перші ґрунтовні розвідки з'явилися доволі швидко: «Literature After 9/11» (2008) за редакцією Ann Keniston і Jeanne Follansbee Quinn, а також написана Kristiaan Versluys «Out of the Blue: September 11 and the Novel» (2009), які й окреслили «літературу 9/11» як провідний напрям у національному літературному процесі, водночас маркувавши романи Делілло і Фоера як «гіперканонічні». Названих дослідників об'єднує й спільність аналізованої проблеми – чи обов'язкова присутність / згадка / ремінісценція / алюзія на події 9/11 в американській прозі XXI століття? Чи потребує цього національна пам'ять і література як її архів, так само, як і імплікований/уявний читач? Пост-колоніальне підґрунтя тероризму і зсув оптики американського трагедійного виміру проаналізував через десятиліття після трагедії Richard Gray «After the Fall» (2011). Для нього Америка XXI ст. – це «транскультурний простір, де взаємодіють і взаємо впливають, ворогують і бризкають кров'ю одна на одну різні культури», чим він і пояснює кризовий стан США доби глобалізації, вважаючи, що не варто перебільшувати вплив подій 9/11 на сучасність [2, с. 55]. Так формується ще одна когнітивна проблема, ініційована саме цією трагедією, і яка прямо корелює з нашою літературою часів повномасштабного вторгнення – як, якими засобами ретранслювати правдиву, але завжди суб'єктивну версію реальності у слова, бо це «наша» спільна реальність і правда – байдуже у формі фікшн чи нон-фікшн.

**Основний зміст.** Які б фільтри не уживати при групуванні та селекції згаданих романів, не всі вони безпосередньо пов'язані з подіями 9/11. Так, Дон Делілло у своєму творі зображує фікційного персонажа, наративізуючи вірогідний досвід і емоції людини, яка врятувалася після атаки на вежі Всесвітнього торгового центру («Той, що падає»). Джонатан Сафран Фоер обирає інтерпретацію подій крізь сприйняття 9-літнього хлопчика, який того страшного дня втратив батька («Страшенно голосно і неймовірно близько»). «Терорист» Апдайк фіксує потік думок народженого в Америці мусульманина, який планує підірвати тунель Лінкольна – підводний автомобільний тунель, який з'єднує нью-йоркський Мангеттен і місто Вігокен у Нью-Джерсі.

Твори, які тематично безпосередньо пов'язані з 9/11, мають певні спільні ознаки. Перша – на рівні системи образів: завжди діють три покоління зазвичай білих представників середнього класу (дорослі – символ сучасної Америки, діти, які замислюються над своїм майбутнім і майбутнім країни, і старше покоління, з яким пов'язане історичне минуле і хибна політика уряду, яка й призвела до катастрофи). Друга – сумнів протагоністів у релевантності власної

реакції на трагічну подію. Найбільш показовий у цьому сенсі герой Фоера – підліток Оскар Шелл, який постійно вигадує/уявляє собі різні варіанти-сценарії смерті батька, і не може змусити себе припинити це робити (can't stop inventing) [1, с. 257]. Для Фоера це опосередковано означає виправдання власних творчих інтенцій, які у кризові часи набувають зцілюючої функції, що опосередковано виправдовує і пояснює позицію митця як творця фікшн. Апдайк у «Терористі» говорить про юного терориста, який планує власну серію атак, що мають збігтися у часі з річницею вересневої трагедії 2001 року. Його протагоніст Ахмад намарне шукає «присутність Всевишнього у світі невірних», наштотуючись натомість на недоладний галас медій, що дисонує з трагічним звучанням спогадів жертв та очевидців [4, с. 112].

У добу пост-постмодернізму або «пізнього пост-модернізму / late post-modernism», за терміном Jeremy Green, якому віддають перевагу американські літературознавці, художня література США, власне, спонукана, з одного боку, охопити якомога більший диверсивний мультикультурний простір країни, а з іншого – вичленувати, «дистилювати», увиразнити окремішність кожної культурно-етнічної форми, якою б дивною чи химерною, на погляд нащадків WASP, вона не здавалася. І «література 9/11», у амбітній репрезентації Франзена, Делілло, Пінчона чи Фоера, апеляцією до однієї з найбільших трагедій у національній історії претендує на роль «великого американського роману», вочевидь декларуючи принцип поліфонії як засадничий у продукуванні принципово нової романної форми, фрагментована структура якої, попри позірну й викличну хаотичність композиції, транслює заклик до єдності – на всіх інтелігібельних рівнях, а її меседж виходить за межі художньо відрефлексованого сегменту сучасності.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. London: Penguin, 2005, 326 p.
2. Gray, Richard. *After the Fall. American Literature Since 9/11*. Wiley-Blackwell, 2011, 240 p.
3. McEwan, Ian. 'Beyond Belief', *The Guardian*, G2 (12 September 2001).
4. В есеї для *The New Yorker* Джон Апдайк, який спостерігав за атакою терористів на башти-близнюки з 10 поверху свого помешкання у Брукліні, зауважив величезний візуальний ефект від нападу, перформативний характер якого спровокував бурхливий емоційний відгук у суспільстві. Див.: Glejzer, Richard. *Witnessing 9/11: Art Spiegelman and the Persistence of Trauma // Literature After 9/11*, ed. Ann Reniston and Jeanne Follansbee Quinn. London: Routledge, 2002.

**Москаленко Н. О.**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу  
Національного технічного університету «Дніпровська політехніка»

## ГРАМАТИЧНІ МАРКЕРИ ДИТЯЧОГО СВІТОВІДЧУТТЯ У ПОВІСТІ РОАЛЬДА ДАЛА «ВЕЛИКИЙ ДРУЖНІЙ ВЕЛЕТЕНЬ»

Феномен дитячого світогляду й сприйняття в невизначеності меж між відомим і невідомим, у гнучкості концептуального світу, у відчутті можливості чого завгодно. Безперечно, такий світогляд репрезентує Роальд Дал, твори якого визнані найкращими у ХХ столітті. Повість «BFG» («Великий Дружній Велетень» (переклад В.Морозова)) була написана в 1982 році, отримала безліч нагород, залишається на верхніх позиціях рейтингу популярності дотепер. Вона привертає увагу лінгвістів та літературознавців унікальністю ідіостилю письменника.

Р. Далу вдалося перетворити граматичні помилки в мовленні героїв у поетичний прийом, що не тільки актуалізує увагу читача, але й виконує функцію маркера мовленнєвої свідомості, відповідно, способи вербалізації уявлення про світ. Для Р.Дала ключовою в демонстрації, скажімо, іншого світу є спосіб предикації, тобто співвіднесення інформації з дійсністю. Тому найбільш виразним і частотним порушенням стає:

1) неузгодженість з підметом дієслова *to be* у функції дієслова-зв'язки складеного іменного присудку та допоміжного дієслова: "We is having an interesting babblement about the taste of the human bean.". "Giants is everywhere around!" "Meanings is not important." "You is trying to change the subject." "But as soon as you is waking up you is saying "Oh thank goodness it was "Was you happy there?" "Greeks is all full of uckyslush." "My ears is what told me you was watching me out of your window last night";

2) неузгодженість з підметом дієслова *to have* у функції смислового, модального та допоміжного дієслова: "All I has to do is reach in and grab myself a handful! English boys is tasting extra lickswishy!" "I has Her Majester's permission!" "I has great secrets to tell Your Majester," the BFG said. "I has never dared to go hide and sneaking around London in my life." "Ah, but that is only because you has SEEN me!" "I is guessing you has snitched away a human bean and brought it back to your bunghole as a pet!";

3) невинувачене вживання часих форм: "Secrets that nobody is ever hearing before." "No giant is eating Greeks, ever." "You is never going to understand about it." "Because you SAW me ," the Big Friendly Giant answered.

Доречно брати до уваги, що ця граматична помилка як неузгодженість предикати, перше, що помічає читач, що супроводжує мовлення велетнів як лейтмотив їхнього мовлення. Напевно, такий прийом граматичної помилки привертає увагу на поверхневому рівні сприйняття як елемент імітації дитячого мовлення, як всі інші порушення мовного узусу.

Але занурюючись у текст, читач помічає, що граматичні порушення контрастують з дотриманням граматичних правил узгодження. Тобто мовлення

велетнів наповнене і узгодженнями, і порушеннями. При цьому легко виокремлюються типи речень з порушеннями та типи речень без порушень граматичної узгодженості предиката. Мовлення, що презентує чарівний світ велетнів, насичене конструкціями типу: *Sth is Ving, Sth has*. Привертає увагу концентрація на формі третьої особи однини. Мовлення велетнів не є хаотично неправильним, у ньому є своя власна логіка, яку нескладно простежити на рівні граматичних порушень. Ця логіка відштовхується від тотального домінування саме третьої особи однини, незважаючи на форму суб'єкта дії (*I, you, they, we, he, she, it*). Відносно суб'єкта типу *he, she, it* помилок не виникає щодо узгодженості з формою предиката: *who is going to eat 'It is all depending, you see, on how big the human beans is. Japanese beans is very small 'The country which a giant visits is depending on how he is feeling. if it is a frostsy night and the giant is fridging with cold, he will probably point his nose.*

Так, можна виділити дві групи речень щодо критеріїв помилковості/безпомилковості: 1) майже завжди помилковими є синтаксичні структури із суб'єктом першої та другої особи множини й однини, та третьої особи множини; 2) завжди безпомилковими є синтаксичні структури із суб'єктом третьої особи однини. Така закономірність предикації настільки виразна, що не може бути випадковою у поетиці Р.Дала.

На рахунок інтерпретації феномену домінування певної граматичної структури в мовленні персонажів, вважаємо, варто диференціювати принаймні два аспекти: 1) рецептивний, якій може спиратися на припущення варіантів читацького сприйняття, виходячи з постулатів психолінгвістики, або філософії граматики, або прагмалінгвістики, де прослідковуються закономірності впливу на свідомість реципієнта певних мовленнєвих структур; 2) внутрішня логіка самого тексту Р. Дала, яка вимагає дослідження функціонально навантаження того чи іншого порушення мовного узусу, спираючись на вивчення поетики як єдності та взаємодії всіх елементів тексту, від авторської інтенції та концептуальної ідеї до стилістичних фігур та сюжетних мотивів.

У даному дослідженні представлено ці два аспекти інтерпретації лише частково, без претензій на вичерпаність можливих занурень у вертикальні контексти, що представлені в повісті як зв'язки з науковими постулатами когнітивістики, психолінгвістики, лінгвофілософії ХХ сторіччя. Але перспективу такого занурення можна вже окреслити, виокремлюючи домінуючі риси помилкового мовлення персонажів.

Як було зазначено, мовлення велетнів не є хаотичним у парадигмі граматичних порушень узгодження предикату із суб'єктом дії. Якби воно було таким, ми зустріли б невпорядковане вживання різних типів порушення узгодженості, наприклад, варіанти вживання дієслова *to be, to do, to have*, як допоміжних і самостійних. Але Р. Дал не створює конструкцій з формою цих дієслів у множини, жодне речення велетнів не має форми *are, don't, have, were*, поодинокую є форма *I am*. Ми не зустрінемо такої форми, як *he are, she have, it don't*. Цей факт доводить до припущення, що для письменника суттєвим було не стільки порушення узгодженості підмета з присудком, скільки зменшення

варіативності граматичних форм у мовленні велетнів, скажімо, демонстрація спрощеної граматики, де предикат не залежить від форми суб'єкта, де всі суб'єкти вербалізують власну присутність однаково. Спрощення граматичної системи мови велетнів щодо дієслівних форм *to be, to have, to do* відкриває різні шляхи до інтерпретацій. Один з них пов'язаний з психолінгвістичними закономірностями дитячого мовлення, у якому процес засвоєння граматичних форм відбувається за принципом поступового розширення варіативності вживання граматичних форм. Окрім того, відомий той факт, що дитина якийсь час говорить про себе як про об'єкт: *Марійка вже поїла, Дмитрик хоче гратися* – аж до того моменту, поки сформується у мовленнєвій свідомості поняття Я. Цей факт наближає до висновку про те, що Р. Дала імітує мовленнєву свідомість дитини віком приблизно 3-4 роки, створюючи мовлення фантастичних персонажів з граматичною системою, у якій відображається сприйняття об'єктів та суб'єктів дії в нероздільному стані.

Відсутність диференціації між суб'єктом та об'єктом, що вербалізується у формі третьої особи однини дієслів, пов'язана з концептуальною ідеєю Р. Дала щодо формування поетичної свідомості: шлях народження поета/письменника бере джерело в просторі дитячого сприйняття світу, де відсутні чіткі межі між суб'єктом та об'єктом. Актуальним для творчості Р. Дала є прагнення до зображення мовленнєвої свідомості у стані її початковості задля диференціації зі сталою, зафіксованою в мовному узусі, в конвенційних способах висловлювання мовленнєвою свідомістю так званого «правильного» світу дорослих. Той факт, що ВДВ навчається правильно говорити і завдяки цьому створює повість «ВДВ», свідчить про опанування «правильною» мовою як про перетворення мовленнєвої свідомості, як про зміну фокусу сприйняття, як про встановлення такого погляду, з якого можна створити художній текст, відновлюючи «неправильну» мову як естетичний елемент.

**Нікітюк Я. В.**

*аспірантка кафедри англійської філології  
Запорізького національного університету*

## **ТВОРЧЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ СТЕРЕОТИПІВ В ІТАЛІЙСЬКИХ ТВОРАХ ШЕКСПІРА ЯК МЕХАНІЗМ АКУЛЬТУРАЦІЇ**

Ставлення англійців до Італії в добу Відродження було доволі контроверсійним та амбівалентним: вони захоплювались італійцями, шанували їх літературу та мистецтво, та одночасно ставились до них з підозрою і упередженням критикуючи за надмірну розкутість та певні риси, що здавалися морально-етичними недоліками. Вплив Італії, колиски Ренесансу, відчувався в усіх царинах культури: літературі, театрі, образотворчому мистецтві, музиці, скульптурі та архітектурі. Американська дослідниця Морін Фокс пише: «Італія незалежно від того, як про неї думали – позитивно чи негативно – була популярною темою дискусій в елізаветинській літературі. Деякі елізаветинські

письменники імітували італійців та включали їхні ідеї у власні твори, тоді як інші - трансформували італійські літературні традиції та відкрито нападали на італійську мораль. Цей спектр позитивних і негативних настроїв щодо Італії в кінцевому рахунку вказує на існування «любові – ненависті» між Англією та італійським Відродженням, які знайшли відображення в елизаветинській літературі» [1, 2011]. Англіїці одночасно наслідували італійські зразки, використовуючи їх як еталон, та відштовхувались від них, прагнучи досягнути творчої автономності і оригінальності.

Шекспір в цьому відношенні займає позицію «золотої середини», адже він, незважаючи на зростання пуританських настроїв в Єлизаветинському соціумі та його упереджене ставлення до «фривольної» Італії, зміг у своїх творах інтегрувати італійську культуру у англійський контекст, зберігаючи при цьому власну національну ідентичність. Зробити це у багатьох випадках йому допомогло саме використання художньої деталі.

Уважне прочитання Шекспірових творів демонструє, що Шекспір був толерантною людиною, яка позитивно сприймала іншокультурний досвід. Водночас, варто сказати і про те, що Шекспір спромігся відбити у своїх творах і той культурний шок, який відчували пересічні англійці при зіткненні з італійцями, і який пояснювався відмінностями культури, історії та менталітету англійців та італійців. Так, приміром, англійців збентежувала запальна вдача італійців. Завдяки моді на усе італійське, зокрема предмети побуту, розваги, вбрання в Єлизаветинській Англії популярними стали і певні культурні практики, зокрема дуелі поступово стали популярними у елизаветинській Англії. Це призвело до загибелі багатьох благородних молодих людей, що не могло не засмутити англійську еліту. Шекспір звертає увагу на імпульсивність італійського менталітету і навіть включає її як характерологічну прикмету багатьох персонажів «Ромео і Джульєтти».

Як красномовні деталі у цьому контексті можна розглядати італійські терміни. Коли Меркуціо описує стиль бою Тибальта, він використовує їх на позначення маневрів, приміром, «*the immortal passado, the punto reverso, the hay!*» [2, 2020b]. Ці терміни Шекспір міг дізнатися з книги Вінсентіо Савіоло, італійського майстра фехтування, який прославився в Лондоні. Савіоло сприяв зростанню популярності в Англії італійської традиції поєдинків. Так, дуель стала доволі частою причиною смерті в шекспірівській Англії. Тож, використання італійських термінів в п'єсі «Ромео і Джульєтта» має на меті ще раз підкреслити, наскільки небезпечною та абсурдною є надмірне захоплення фехтувальними поєдинками. Меркуціо і Тибальт використовують термінологію Савіоло і обидва гинуть у безглузких сутичках.

Меркуціо з іронією називає Бенволіо «одним з найгарячіших задирак в Італії» [2, 1986с]: «як зачепиш тебе, ти починаєш лютувати, а як розлютуєшся, чіпляєшся до всіх [2, 1986с]. Імпульсивна вдача італійців пов'язується у творі з географічним положенням та кліматом країни: «Бо в дні жаркі кипить шалено кров» каже Бенволіо [2, 1986с]). Тобто, локація, на тлі якої розгортаються події трагедії, органічно поєднана з її сюжетом. З цього приводу О. Алексеєнко

пише: «Кохання героїв ... не можливе поза всією високою культурою кохання, створеною Ренесансом. Не випадково діалог героїв на балу перетворюється в сонет, прощання – в альбу, в словах закоханого Ромео лунають рими Петрарки. Саме тут особливого значення набуває італійський фон трагедії: умовний, але водночас єдино можливий» [4, 1986с]. Таким чином, через деталі у трагедії В. Шекспіра італійський локус семантизується на багатьох рівнях, виконуючи цілу низку функцій, в тому числі функцію акультураційну.

Іншим аспектом італійського менталітету, що викликав «культурний шок» у сучасників В. Шекспіра, була загальновідома репутація італійців як палких коханців. Так, приміром, у «Отелло» бачимо імпліцитне засудження цієї риси італійського менталітету (яка у «Венеціанському купці» була зображена з теплим гумором та іронією): «...чи не побували часом ваші інструменти в Неаполі, що вони так гугнявлять?» [3, 1986b]. На думку О. Алексеєнко, ця репліка може бути натяком на «неаполітанську хворобу», як у ті часи називали сифіліс [5, 1986b]. При цьому, об'єктом культурної стереотипізації стали не тільки чоловіки, але й жінки. Так, прикладом слугує відкритість Джульєтти для розмов про кохання та її чуттєвість, а також натяки і жарти годувальниці Джульєтти. Усі ці елементи відображають англійські стереотипи щодо італійських жінок, які, як вважалося, були менш цнотливими.

Так, через деталі Шекспір вдало віддзеркалює різні аспекти того імагологічного образу італійця, який був популярним серед його сучасників. Драматург одночасно репрезентує критичний погляд на італійський менталітет і створює надзвичайно привабливі й магнетичні портрети італійців. Тим самим, він сприяє більш повній акультурації італійських реалій у англійському культурному просторі.

### Бібліографічні посилання

1. Fox M. The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature. *International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta Honor Society of International Scholars*. Volume 1, Issue 1 Fall 2011. URL: <http://www.phibetadelta.org/index.php/publications/onlinejournalsirr/316-current-issue.html>. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1150070.pdf> (дата звернення: 14.10.2020).
2. Шекспір В. Ромео і Джульєтта. *В. Шекспір. Зібрання творів у 6-ти томах*. Том 2. К.: Дніпро, 1986. С. 311-413. URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare\\_romeo\\_and\\_juliet\\_ua.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_romeo_and_juliet_ua.htm) (дата звернення: 11.09.2020).
3. Шекспір В. Отелло. *В. Шекспір. Твори в шести томах*: Том 5. К.: Дніпро, 1986. С. 119-234. URL: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/shakespeare\\_othello\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_othello_ua.htm) (дата звернення: 11.10.2020).
4. Алексеєнко О. Примітки до «Ромео і Джульєтти». *В. Шекспір. Зібрання творів у 6-ти томах*. Том 2. Київ: Дніпро, 1986. URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare\\_romeo\\_and\\_juliet\\_ua.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_romeo_and_juliet_ua.htm) (дата звернення: 15.10.2020).

5. Алексєєнко О. Примітки до «Отелло». В. Шекспір. Твори в шести томах: Том 5. Київ: Дніпро, 1986. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/venecianskij-kupec-2/> (дата звернення: 15.10.2020).

**Novikova O. V.**

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Department of English Language for Non-Philological Specialities,  
Oles Honchar Dnipro National University*

## **METAPHORICAL REPRESENTATION OF THE EMOTIONAL CONCEPT LOVE IN THE ARTISTIC PICTURE OF THE WORLD BY W.S. MAUGHAM**

One of the priority areas of modern linguistics is cognitive linguistics. It studies the processes of thinking, structure and functioning of human knowledge about the world. Language within the framework of cognitive linguistics is considered as a cognitive mechanism, which is the main means of receiving, processing, storing and transmitting information, as well as a means of expressing thoughts. The most important objects of research in cognitive linguistics are concepts.

The object of our research is the emotional concept LOVE. It is based on the emotion «love». Emotions are mental phenomena of a person and, as an analysis of scientific literature has shown, they have a complex conceptual structure. The means of representation of a concept, including an emotional concept, is language. The description of the conceptual structure of emotions is based, as a rule, on the analysis of linguistic means used by native speakers to designate them.

In modern linguistics, there are two approaches to describing emotions: semantic and metaphorical. The semantic approach involves describing emotions within the framework of a prototypical situation in which they appear. The essence of the metaphorical approach comes down to describing emotions through conceptual metaphors. Due to the fact that emotions belong to abstract entities, they are not amenable to direct observation and are expressed in language, likening some simple observable environment.

The emotional and semantic component of language acts as the organizing center of a work of art. Emotions are a reflection of the hero's experiences, his worldview, and attitude towards other people. In addition, they represent a tool for coordinating the emotional world of the writer and the reader. Any text of fiction from an emotional point of view is the emotional world of the writer and the heroes of his work. In a work of art, emotional states are usually nominated through conceptual metaphors.

The research material was the works of art by W. S. Maugham, such as: «Mrs. Craddock», «The Hero», «The Theatre» and «Of Human Bondage».

A quantitative analysis of the nominees for the emotional concept LOVE in the works of W. S. Maugham showed a high frequency of their metaphorical using. The author productively uses natural phenomena as a source area for metaphorization,

which made it possible to identify a natural-morphic metaphorical model. This model included the following metaphors, representing the emotional concept of LOVE: LOVE IS WATER and LOVE IS FIRE.

The author associates love with a huge stream of water that breaks through the sluices and floods a person: «*The love that he had held banked up for so many years would burst its sluices like a great torrent in a flood overwhelms her* [3]; Love is a wave that covers a rock: *Her love was like the tide covering a barren rock* [4].

Love is likened to a sea in which you can drown: *Love was a great sea into which she boldly plunged whether she would swim or sink* [3]. W. S. Maugham presents in his works as a liquid that fills and overwhelms a person: *He went home with a heart overflowing with love* [4]; *She overflowed with love and pity for her fellow-creatures* [3]; *She thought of the November afternoon when she had stood at the same window considering the dreariness of the winter, but her heart full of hope and love; Her eyes now were liquid with love, languorous with the shade of long lashes; and her full, sensual mouth was half open with a smile* [3]. W. S. Maugham actively uses fire metaphors to conceptualize emotional states. Thus, love in his works appears in the form of a flaring fire, a flame: *Love to her was a burning fire, a flame that absorbed the rest of life*.

Love produces an effect on a person's soul similar to the effect produced by illness on a person's body. This fact made it possible to establish a sensory metaphorical model, within which the following metaphors were identified: LOVE IS ILLNESS, LOVE IS PAIN and LOVE IS MADNESS. W. S. Maugham associates love with illness: «*I have been sick with love for you ever since I saw you*»; *He had thought of love as a rapture which seized one so that all the world seemed spring-like, he had looked forward to an ecstatic happiness; but this was not happiness; it was a hunger of the soul, it was a painful yearning, it was a bitter anguish, he had never known before* [4].

Thus, the study of the emotional concept LOVE in the artistic picture of the world by W. S. Maugham allows us to conclude that the emotion «love» is filled with individual authorial content, which is realized metaphorically. The presented analysis made it possible to establish metaphorical models and metaphors that objectify the emotion «love». The representation of the emotional concept LOVE is realized in the works of W. S. Maugham through metaphors within the framework of a natural-morphic metaphorical model: LOVE IS WATER, LOVE IS FIRE; metaphors within the framework of the sensory metaphorical model: LOVE IS ILLNESS, LOVE IS PAIN, LOVE IS MADNESS.

### References

1. Воробйова О. П. Концептологія в Україні: здобутки, проблеми, прорахунки // *Вісник КНЛУ. Сер. Філологія*. Київ, 2011. Т.14. № 2. С. 53–64.
2. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
3. Maugham W. S. Mrs. Craddock. London: Penguin Classics, 2008. 304 p.

4. Maugham W. S. Of Human Bondage. Great Britain: Bantam Classics, 2006. 730 p.
5. Maugham W. S. The Hero. London: Hutchinson and Co, 1991. 278 p.
6. Maugham W. S. The Theatre. Moscow: Manager, 2002. 304 p.

**Пацан В. О. (Євлогій, архієпископ Новомосковський)**  
 кандидат богослов'я, кандидат філософських наук, доцент,  
 доцент кафедри міжнародних відносин та соціально-гуманітарних дисциплін  
 Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ

## ШЛЯХИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СИНЕРГЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ ПЕРЕКЛАДУ СВЯЩЕННОГО ПИСАННЯ У PHILOSOPHIA CHRISTI ЕРАЗМА РОТТЕРДАМСЬКОГО

При ренесансному переосмисленні, на підґрунті християнської антропології, закладеному Святими Отцями на переході від античності до середньовіччя [2], античного концепту *humanitas* – «людяність», сформованого у відстороненні від Божественного Одкровення Ціцероном, щоб охопити повноту людської природи, і нововідкритому на зорі Відродження Данте Аліг'єрі, щоб осягнути шляхи ствердження християнських цінностей, прокладені до приходу Спасителя, відбулося новоусвідомлення відкритої Словом Божим невіддільності і духовного вдосконалення, й інтелектуального зростання від міжособистісного спілкування, що була прихована у західній гілці християнства при розмежуванні «істини знання» й «істини віри», здійсненому в Середні віки схоластикою в руслі обґрунтування доктрини католицизму.

Ранньоренесансна *Studia humanitatis* зосередилася на інтерсуб'єктній горизонталі комунікації і, наснажившись дантівським баченням поетичного творення як способу подолання обмеженості ресурсу раціонального пізнання, визнала головним осередком становлення досконалої людини – *uomo completo* художню словесність, а основним модусом особистісного саморозкриття в ній – формування самотніх «образів істинного», охоплюваного в цілому лише художньо-словесною творчістю, в ході наслідування, у народномовних творах, зразків поезії і прози Давньої Греції і Риму, яке ініціювалося «першим гуманістом» Франческо Петраркою, надихалося сприйняттям естетично виражених світоглядних позицій поетів і риторів античності, не долучених до благої вісті про Христа, як співвіднесених із християнськими цінностями, передбачало оволодіння і древніми мовами, і мистецтвом перекладу, і несло в собі потенціал переростання у власне змагання з обраними античними взірцями.

У своєму подальшому – знаменному для «високого» Відродження – оформленні гуманізм на власному шляху «до витоків» переорієнтувався, насамперед, завдяки зусиллям Еразма Роттердамського та його послідовників-англійців Джона Колета і Томаса Лінакра, на вертикаль богоспілкування і,

наблизившись до нововідкриття граничного комунікативного досвіду, що набувається людською особою в долученні до Самосущої Особистості Бога, як осердя особистісного самоусвідомлення, означив площину інтелектуально-творчої самореалізації «Я», де володіння словом, засноване на вивченні не лише латинської і давньогрецької мов, але і давньоєврейської мови та на опануванні арсеналу художнього висловлювання, виробленого поетикою і риторикою античності, спрямовується на забезпечення персонального доступу «Інших». сприйнятих як ближні, до Богоодкровенної істини через віднайдення індивідуального шляху її реконструктивно-нарративного вираження в ході перекладання Біблії.

Саме діапазоном ренесансно-гуманістичної рефлексії джерел *humanitas* визначилися грані співвіднесення духовності і раціональності в її руслі. З одного боку, на лініях наближення *ad fontes*, прокладених *Studia humanitatis*, відбулося новоусвідомлення перспективи інтелектуального зростання людини, заснованого на її духовному вдосконаленні, ініційованому визнанням теоцентричності міжособистісних відносин, – того шляху зцілення гріховно спотвореного людського розуму, який був відкритий античній – віддаленій від Богоодкровенної Істини – філософській думці християнством і ствердився в його східній традиції. З другого боку, осмисливши прагнення філософії античності пізнати істинне і намагання риторики тієї доби аргументувати істинність висловлюваного як спроби долучитися до буттєвого Першоначала, неосяжного без Надприродного Одкровення, ренесансний гуманізм сприйняв сформоване ними при визначенні «людяності» розуміння пізнавальної діяльності як способу набуття моральних чеснот і трансформував, на виявлених ним векторах руху «до джерел», це бачення потенціалу раціонального мислення у ствердження достатності ресурсу самого *ratio*, долученого до біблійного свідчення про створення людини «за образом і подобою Божою», для того, щоб людська особистість могла вдосконалюватися не лише інтелектуально, а і духовно, що створило ґрунт для раціоцентризму й антропоцентризму. Оформивши «контрапункт» діалогіки Ренесансу [1], така співвіднесеність теоцентричних і антропоцентричних орієнтацій самоусвідомлення людини задала магістральну тенденцію світоглядних трансформацій, розпочатих у добу традиціоналізму і визначальних для становлення посттрадиціоналістської свідомості, – відсторонення раціональності від Першоджерела духовності, яке відбулося при раціоналістичному відволіканні і самопізнання, і богопізнання від живого богоспілкування, що призвело до знеособлення і «Я» й «Іншого», і самої Першооснови буття, а надалі – і до надання автономного буттєвого статусу людському розуму, секуляристично відмежованому від власних духовних витоків.

Водночас конфігурація переходу від традиціоналізму до історизму, провіщена траєкторією ренесансно-гуманістичного «повернення до витоків», стала активним фоном для Реформації, націленої на те, щоб поновити міжособистісні стосунки людини і Творця, обмежені і схоластичною раціоналізацією пояснення християнської догматики, і самим устроєм Римокатолицької Церкви. Означений досвідами долучення людської особи до Слова

Божого, переданого мовами пророків та апостолів, напрям гуманістичного наближення *ad fontes*, наснажений прагненням «глибинного прочитання» Біблії, у полемічній співвіднесеності зі *Studia divinitatis* інспірував новоусвідомлення потреби особистісного доступу людини до Священного Писання і Священного Передання, а відтак, – і поновлення інтенціональності багатомовного висловлення Передвічно-істинного після століть її замовчування католицизмом, яке було порушене одним із попередників Церковної реформи в Англії – Джоном Вікліффом, католицьким священником, богословом, професором Оксфордського університету й ініціатором та основним виконавцем першого повного перекладу Богодухновенної Книги на англійську мову, що був здійснений у 1382 році з латиномовної *Vulgata Versio* блаженного Ієроніма Стридонського.

Нововиявлення інтенціональної співвіднесеності перекладання із граничністю комунікації, яке відбулось у рефлексивному полі гуманізму Відродження, ініціювалося критичним коментарем Ієронімового перекладацького відтворення біблійних наративів, що був наданий у середині XVI ст. Лоренцо Валлою на основі порівняльного аналізу латинського викладу Нового Завіту, канонізованого Римо-католицькою Церквою, та його доступних грецьких рукописних текстів, а Еразма Роттердамського спонукав до вивчення грекомовних Новозавітних манускриптів та творінь Святих Отців із застосуванням філологічних методів, вироблених *Studia humanitatis*. Наснажившись прикладом католицького священника і гуманіста, визнаного і в рідній для нього Італії, і за її межами знавцем давніх мов і авторитетним перекладачем античної літератури, священнослужитель Римо-католицької Церкви, уславлений як найвидатніший з-поміж фундаторів північноєвропейської ренесансно-гуманістичної думки, реконструював грецький текст Нового Завіту на основі візантійських рукописів XII ст., й, орієнтуючись на нього, відредагував латинський переклад Новозавітного наративу, включений у *Biblia Sacra Vulgata*. Ознаменувачи початок виявлення і втілення, на теренах Ренесансу, інтенцій на передавання Богоодкровенної Істини людськими мовами, ця унікальна – націлена і на поновлення оригіналу, і на вдосконалення його перекладацького відтворення – реконструктивна робота, виконана Еразмом Роттердамським, набула текстуального оформлення, яке ґрунтувалося на порядковому співвіднесенні, при детальному коментуванні, відредагованого перекладеного тексту із реконструйованим текстом-джерелом, і було покликане засвідчити і повноту збереження грекомовної текстуальності Нового Завіту в історії християнства, і точність латиномовного – визначального для його західної традиції – викладу Новозавітного Одкровення.

Метатекстуальною маніфестацією Еразмового задуму, втіленого у двомовному – греко-латинському – тексті, стали його первинна, заявлена при першому (1516) виданні, назва – *Novum Instrumentum omne* («Все Нове Вчення») – та її трансформація в заголовок *Novum Testamentum omne* («Весь Новий Завіт»), наданий при другому (1519) і збережений у всіх наступних – третьому (1522), четвертому (1527) та п'ятому (1535) виданнях, здійснених за

редакцією самого «князя гуманістів» Заходу і Півночі Європи. Свій шлях до поставленої мети Еразм Роттердамський означив у низці послань, де при висловленні прагнення поновити оригінальну текстуальність грекомовного новозавітного наративу в ході подолання похибок та спотворень «напівучених і напівсонних переписувачів» [3] виявив орієнтацію і на критерії «правдивості» та «вірогідності», обґрунтовані топологічною естетикою античності і відображені і в його власній риторичній концепції, викладеній у трактаті «Копія: основи рясного стилю» (*De Utraque Verborum ac Rerum Copia*, 1512), а при виказуванні намагання надати точний – вивірений справжністю тексту-джерела – латинський переклад Нового Завіту через коригування його перекладеного тексту, включеного у *Vulgata Versio*, діалогічно співвідніс стверджену блаженним Ієронімом модель міжмовної комунікації «речення-за-реченням» («фігура-за-фігурою») із відкинутою ним матрицею перекладання «слово-за-словом» [4]. Але означенням залучених раціонально обґрунтованих естетичних індикаторів «істинності» наративів та встановленням діалогіки сполучення традиційно-раціоналістичних підходів до їх іншомовного відтворення Еразмове «епістолярне» самовизначення у сфері інтерлінгвальної комунікативно-діалогічної взаємодії, спрямованої на забезпечення особистісного долучення до Передвічно-істинного, не було вичерпане: особистим досвідом осягнення синергетичної моделі перекладу Священного Писання, обґрунтованої в добу античності Філоном Олександрійським [5], фундатор християнського гуманізму засвідчив, що перекладацька діяльність, покликана передати Надприродну Богоодкровенну істину природними мовами, ґрунтується на синергії зусиль людини і Божої допомоги: «Мій розум настільки схвильований думкою про виправлення Ієронімового тексту, що я здаюся самому собі натхненним Богом» [3].

Таким поверненням до греко-латинської двомовності висловлення Новозавітного Одкровення, яка сформувалась у древній, ще єдиній – Східній і Західній Церкві, Еразм Роттердамський заклав підґрунтя ініціативи перекладання Богодухновенної Книги з мов пророків та апостолів на національні мови, виголосивши її у вступному слові до *Novum Instrumentum omne* і ствердивши у передмовах до всіх видань *Novum Testamentum omne*: «Я категорично не погоджуюся з тими, хто не бажає, щоб Священне Писання, перекладене на народні мови, читалося неосвіченими людьми, наче Христос викладав таке складне вчення, що ледве розуміється декількома богословами, або наче сила християнської релігії полягає в людському невігластві щодо неї. Таємниці королів, можливо, приховуються краще, але Христос хоче, щоб його таємниці були настільки оприлюднені, наскільки це можливо. Я б хотів, щоб навіть жінки найнижчого походження читали Євангелія і Послання апостола Павла. І я б хотів, щоб вони були перекладені на всі мови, щоб їх могли читати і розуміти не лише шотландці та ірландці, але й турки та сарацини» [4].

Еразмова конфігурація осмислення причетності людини до Бога, відкритої у граничності спілкування, виявленої біблійними наративами, передбачала «глибинне прочитання» текстів Священного Писання на оригінальних мовах і їх переклад на різні мови у співвіднесенні із вивченням

Священного Передання і святоотецьких творів і при усвідомленні синергетичного характеру міжмовної комунікації, націленої на те, щоб забезпечити доступ людської особи до безумовної Правди Слова Божого, висловленої схоластиком у метанаративно-обмеженій формі, заснованій на раціоналістичному відстороненні самопізнання і богопізнання від живого богоспілкування. Але новація, запроваджена, щоб зміцнити позиції католицизму нововідкриттям «живого образу» Христового розуму [3], створила ґрунт для перекладацької діяльності, покликаної підтримати Реформацію і відповідальної за раціоналізацію міжособистісної комунікативно-діалогічної взаємодії, спрямованої на багатомовне висловлення Богоодкровенної Істини та ствердження принципу *Solo Scriptum*.

### Бібліографічні посилання

1. Власенко Н. І. Риторичні витоки діалогічності роману: особливості проблематизації в жанровому метадискурсі / Н. І. Власенко // Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць, 2017. – Вип. XXI. – С.9 – 25.
2. Пацан В. О. (Євлогій, єпископ Новомосковський) Формування метаонтологічного виміру особистості у святоотецькій тріадології/ В. О. Пацан (Євлогій, єпископ Новомосковський) // Філософія і політологія в контексті сучасної культури: Науковий журнал:/ [ ред. колегія: О. С. Токовенко (гол. редактор) та ін.]. – Дніпропетровськ - Ніжин: «Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя», 2015. - Вип. 1(9). - С. 140 – 159.
3. Erasmus Desiderius. Collected Works of Erasmus/ Erasmus Desiderius. – Vol.2: Letters 142 to 445, 1501 – 1514 [tr. by R.A.B. Mynors and D.F.S. Thomson, annotated by James K. McConica]. – Toronto: University of Toronto Press, 1976. – 438 p.
4. Erasmus Desiderius. Novum Testamentum omne/ Erasmus Desiderius. – Basel, 1519.
5. Philo of Alexandria. A Treatise on the Life of Moses, that is to say, On the Theology and Prophetic Office of Moses, Book II/ Philo of Alexandria//The Works of Philo Judaeus [translated from Greek by Ch. D. Yonge]. – L.: G. Bell & Sons, 1854 – 1890. – Vol. III. – I (1) – XLIX. (270).

**Пічугіна Т. Є.**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

### ТЕМА БАТЬКІВЩИНИ В РОМАНІ РОБЕРТА ШНАЙДЕРА «СЕСТРА СЛУ»

«Unheimliche Heimat» [3] - таку назву має книга есе про австрійську літературу відомого німецького письменника й філолога В. Г. Зебальда. Досить умовно цю назву можна перекласти як «Жахлива батьківщина», але в контексті слова «Heimat» перша складова назви набуває додаткових значень: батьківщина

виявляється не тільки жахливою, але й лиховісною «не-домівкою», «чужиною». Тема «жахливої батьківщини» розглядається в книзі В. Г. Зебальда на прикладі творчості емігранта часів Меттерніха Чарлза Сілсфілда, майже забутого сьогодні співця австрійської провінції Л. Комперца, літератора кінця ХІХ ст. П. Альтенберга, емігранта міжвоєнних часів Й. Рота, трагічного містика Ф. Кафки, жертви Голокосту Жана Америкі та критиків повоєнної Австрії Г. Рота й П. Гандке. Цих письменників об'єднує те, що вони потерпали, або ж потерпають від «жахливості» батьківщини, і саме ці страждання стали передумовою нудьги за батьківщиною та поштовхом до писання.

«Жахливій батьківщині» передувала ще одна книга есе про австрійську літературу з симптоматичною назвою «Die Beschreibung des Unglücks» [2]. Звертаючись до творчості австрійських письменників від Штіфтера до Гандке, В. Г. Зебальд реконструює складний процес «вписування» автором у текст власної невдачі, декодує систему символів, за якою суб'єкт письма цю невдачу приховує.

Об'єктом своїх студій Зебальд обрав саме австрійську літературу не випадково: саме вона давала багатий матеріал для дослідження проблеми «безпритульності» - як у значенні вигнанництва, так і в значенні психологічної дезорієнтації. Тематичні комплекси, пов'язані, по-перше, з проблемами батьківщини, вигнання, еміграції («Unheimliche Heimat»), по-друге, психопатологією, меланхолією, невдачею («Die Beschreibung des Unglücks») презентовані в австрійській літературі надзвичайно яскраво, що обумовлено як специфікою австрійського менталітету, так і історичними обставинами.

Образ батьківщини, який склався в австрійській літературі ХХ століття, зумовлений історичними, ментальними та ідеологічними причинами. Австрії як «країні без властивостей» (Р. Менассе) завжди бракувало «причин для власного існування» (Р. Музіль), а тому ідеологія держави протягом ХІХ століття трималася на так званому Габсбурзькому міфі (К. Маґріс). Складовими цього міфу були насамперед уявлення про мультикультурність: Австрія бачила себе країною, в якій лагідно співіснують різні народи, запорукою цього мирного співіснування виступав батько-імператор. У літературі поступово складається образ Австрії як Богом благословенної країни із прекрасною природою та добродушними людьми (знаменитий монолог Оттокара фон Горнека з драми Грільпарцера, твори А. Штіфтера). Проте і в цих творах відчутними є теми вигнання, безпритульності та, як наслідок, психопатології.

Історія Австрії у ХХ столітті – це майже суцільна історія нещастя. Початок століття позначений поразкою у Першій світовій війні та розпадом монархії, потім, у тридцятих роках, громадянська війна, економічна криза та депресія. За цим сталася поразка у Другій світовій та відбудова зруйнованої країни. Після 1945 року Австрія намагається нарешті розпроцятися з ганебною історією, а тому тривалий час відмовляється взяти на себе відповідальність за скоєне за часів нацизму зло. Економічно Австрія залишалася сателітом Німеччини, однак без її обов'язків як країни-члена НАТО та економічного «тяглового коняки» Західної Європи. Натомість Австрія стає туристичною Меккою, «європейськими Гавайями» (Петер Турріні) з чудовим ландшафтом та

багатою культурною традицією, представленою барочною архітектурою, віденською музичною класикою, живописом Клімта та Шіле.

Австрійські письменники одразу ж вступають у конфронтацію з офіційним іміджем повоєнної Австрії, з бажанням австрійців забути про своє історичне минуле. Більшість значних творів розповідають про травматичні події до 1945 р., протагоністи цих романів – або люди, які нічого не навчилися з історії, або невинні нацисти, або ж люди, котрі не можуть упоратися з тим злом, яке скоїли нацисти, страждають на комплекс провини та тікають від себе в божевільня чи самогубство. Образ «затишної Австрії» перетворюється у творах Т. Бернгарда, П. Гандке, Г. Рота, Е. Єлінек на образ «моторошної Австрії». Відзначимо, що критика офіційного образу Австрії іноді набуває форми абсолютного заперечення як її культури, так і австрійців як народу.

Постмодерністський роман також полемізує з офіційним самовизначенням Австрії, однак ця критика здійснюється з певної дистанції – історичної, географічної тощо. Якщо Т. Бернгард та Е. Єлінек звертаються до сучасної їм Австрії та відверто руйнують міф про «прекрасну країну», то Р. Шнайдер та Р. Менасе зображають у своїх творах минуле, а критика міфу часто відбувається засобами інтертекстуальності.

У романі Р. Шнайдера «Сестра сну» („Schlafes Bruder“, 1992) деструється міф про прекрасну австрійську природу та музику. Богом благословенна Австрія редукована до селища Ешберга, де «Бог ніколи не хотів людей» [1, с. 15], де панує задушлива атмосфера страху, невігластва, убогства. У цій атмосфері будь-яка неординарність сприймається як прояв сатанинської сили. Бог мешканців Ешберга – це не люблячий Бог Нового Завіту, а караючий Бог Старого Завіту. Уже на початку роману він постає в цій іпостасі: протягом одного сторіччя він тричі спалює Ешберг, щоб показати, що він ніколи не хотів тут людей. Описи страждань ешбергців і на рівні змісту, і на рівні мови нагадують біблійні сцени апокаліпсису. Оповідач визначає Бога як брутального володаря, який використовує ешбергців, щоб здійснити свій «сатанинський план», та наголошує на тому, що розповідь про Еліаса – це «дорікання Богові». Еліасу від самого його народження судилося стати маргіналом, бо ж його надзвичайні здібності викликали лише ненависть, страх або заздрість. Р. Шнайдер здійснює критику міфу про Австрію через пародіювання стилю регіональної літератури бідермайєру. Вже з першої сторінки виникає таке враження, що мова тексту відповідає його історичній місцевості: інсценується її мелодійність, яка, напевне, черпається з глибин минулих сторіч. Схильність до забавних зменшувальних форм, таких як «лисичка», «фартушок» або «ручка» нагадує про бідермаєрівську ошатність та штіфтерівську лагідність. Мова, таким чином, контрастує з предметом зображення.

Смерть – головна тема роману. Геній, мистецтво, кохання – все це врешті-решт є лише засобом подолати смерть. Проте геніальна музика Еліаса Алдера, якою він спромігся висловити невимовне, не залишає по собі жодного сліду, адже Еліас не знав нотного ремесла, ніхто не записав його геніальних творінь. Проте, мабуть, не випадково Р. Шнайдер чітко визначив час дії роману.

Життя Еліаса Алдера тривало 22 роки. Він народився 1803 р., а в 1825 р. залишив цей світ у тяжких стражданнях. Цей період є важливим етапом в історії музики. У цей час з'являються твори Ф. Шуберта, знаменитий «Вільний стрілок» К. М. Вебера, симфонії Бетховена. Проте Йоганнес Еліас Алдер нічого не знає про новації романтиків, бо ж народився він у місцині, «що Бог ніколи не хотів там людей» [1, с. 15]. Р. Шнайдер ніби матеріалізує постмодерністську метафору сліду: від музики Еліаса залишається лише камінь у формі сліду, на якому він пережив «диво слуху» та зазнав мученицької смерті.

Виклик Богові набуває в романі рис не романтичної (згадаємо Каїна Байрона), не модерністської (Леверкюн Т. Манна), а скоріше постмодерністської проєкції. Еліас бачить у церкві Бога (це друга епіфанія, яку переживає герой), який постає перед ним в образі вдягнутого в лахміття дитинчати з перев'язаною головою. Дитинча було без пупка та бавилося молитовником. У цій сцені відчувається натяк на «Доктора Фаустуса»: Леверкюн усвідомлює жахливість диявольського плану, коли бачить страждання маленького Непомука – чарівної дитини, яка несе добро. Співчуття до дитини повертає Еліаса до Бога: «І Йоганнес Еліас Алдер упізнав дитину. Його невимовно вабило до тієї краси, яку випромінювали таємничі оченята, хотілося бодай доторкнутися до босих ніжок... Потім сили тілесні раптом залишили його й, змучений тугою, він знепритомнів» [1, с. 143–144]. Зовнішньою ознакою цієї містичної події стало повернення Еліасу природного кольору очей, внутрішньою – звільнення його від кохання до Ельзбет. Божа ласка знову обертається на страждання. Без кохання життя втрачає для Еліаса сенс, він прагне смерті. Мотив, який знов повертає нас до «Доктора Фаустуса». Проте, на відміну від Леверкюна, Еліас не хоче жертвувати коханням в ім'я мистецтва.

Постмодерністські риси «Сестри сну» найбільш яскраво виявляються саме в інтерпретації божественного начала. Шнайдер не прославляє бунт Люцифера, як це було властиве романтичній традиції, не оголошує Бога мертвим (Ніцше, Кафка, екзистенціалістська традиція), не оспівує Божу любов, яка може врятувати світ від зла (Т. Манн), він зображує Бога безпорадною дитиною, яка бавиться. Намагаючись виправити «помилку», Бог звільняє Еліаса від кохання, проте це призводить до нових страждань, бо ж люди не відають, чого прагнуть, здається, не відає цього й Господь. «Будь-яка надія позбавлена сенсу. Хай жодній людині не спадає на думку ідея виконати свої мрії. Навпаки, вона має усвідомити абсурдність будь-яких сподівань» [1, с. 132], - такий невтішний висновок цього твору.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Шнайдер Р. Сестра сну / Роберт Шнайдер; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2002. – 240 с.
2. Sebald W.G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke Winfried G. Sebald. – Salzburg, Wien: Residenz Verlag. – 1985. – 200 S.

3. Sebald W.G. Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur Winfried G. Sebald. – Salzburg, Wien: Residenz Verlag. – 1991. – 195 S.
4. Schneider R. Schlafes Bruder / Robert Schneider. – Stuttgart : Reclam Taschenbuchverlag, 1992. – 204 S.

**Попович Ю. П.**

*магістр кафедри зарубіжної літератури Інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,*

**Михед Т. В.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури  
Інституту філології Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка*

### **СМИСЛОВА РЕДУКЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ «УТРАЧЕНОГО РАЮ» ДЖОНА МІЛТОНА (НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОЇ КНИГИ)**

**Постановка проблеми.** Зіставляються оригінальний текст героїчної поеми «Утрачений рай» (Paradise Lost, 1667) Джона Мілтона (John Milton, 1608–1674) та переклад Олександра Жомніра (1927-2018) задля визначення семантичних втрат у перекладі.

**Актуальність розвідки** зумовлена необхідністю структурувати мілтонознавство в дискурсі сучасного українського літературознавства, що, з одного боку, дозволить застосовувати результати дослідження під час вивчення питань Добра і Зла чи біблійного міфу в цілому, а з іншого – придасться у подальших наукових студіях у сфері перекладознавства й теології.

**Аналіз останніх досліджень.** Український переклад «Утраченого раю» вийшов друком у 2020 р., що пояснює практичну відсутність компаративних досліджень цієї поеми у царині перекладу чи літературознавства. За винятком править змістовна рецензія вітчизняного перекладознавця Тараса Шмігера на видання українського перекладу поеми видавництвом Жупанського, опублікована у польському шоквартальнику «Slavia Orientalis» у 2020 році.

**Наукова новизна.** Представлена розвідка є одним із перших досліджень адекватності перекладу Олександром Жомніром «Утраченого раю» з огляду на багатосаровість та багатогранність вихідного тексту поеми.

**Основний зміст.** Переклад поезії, зокрема й героїчних поем, передбачає велику кількість перешкод, з якими доводиться стикатися перекладачу, серед яких і граматичні розбіжності, і відсутність певного культурного поняття у цільовому тексті, і семантичні невідповідності двох мов. Тому-то цілком зрозумілим є той факт, що під час поетичного перекладу перекладачеві доведеться вдаватися до чималої кількості перетворень багатьох аспектів вихідного тексту [1, с. 249]. Олександр Жомнір, працюючи над перекладом «Утраченого раю» Джона Мілтона, безумовно розумів, що робота такого обсягу – як сторінкового, так і смислового – навряд чи зможе стати прикладом

зразкового перекладу, якщо серед поетичного перекладу такий узагалі існує. Попри те, що майстерність перекладача допомогла йому наблизити українських читачів до геніального тексту XVII століття, вітчизняний переклад зазнав втрат, які ми вважаємо суттєвими для рецепції «Утраченого раю».

Переклад не здатен відтворити ідентичну копію вихідного тексту, тому завдання перекладача полягає в тому, аби синтезувати текст, який матиме максимально наближений до оригіналу ефект з точки зору семантики, структури та потенційного впливу на реципієнта мови перекладу [3 с. 103]. Натомість у перекладі Олександра Жомніра були виявлені відмінності від першотексту, які змінюють ракурс прочитання твору. Перш за все, перекладач доволі вибірково ставиться до перекладу янгольських титулів. Прокинувшись після падіння, Сатана звертається до Вельзевула: «Fallen Cherub, to be weak is miserable» [5, с. 4]. Український переклад не містить слова «херувим», і ця репліка виглядає наступним чином: «Що є найжалюгідніше – це кволість» [4, с. 15]. Номінальність у поемі є важливою, адже функціонує для вибудови чіткої ієрархії між скинутими янголами та подальшого розуміння взаємозв'язків між ними. Олександр Жомнір, перекладаючи янгольські чини, або вдало знаходить український відповідник, або пропускає цей ієрархічний компонент. Ще одним прикладом такої стратегії можна вважати опис Азазеля: «That proud honour claimed Azazel as his right, a Cherub tall» [5, с. 12]. Дескрипція оригінального тексту знову містить чин херувима, тоді як вітчизняний переклад опускає цю деталь: «Прапорносець-велет Азазель» [4, с. 28]. Уникаючи надмірної кількості чинів і теонімів, як, наприклад, Гор, Асторет, Серапіс, Жомнір спрощує текст для читача, проте водночас збіднює й розмаїтий культурний контекст, яким багата поема Джона Мілтона.

Серед парадигми перекладацьких трансформацій Олександр Жомнір найчастіше вдається до лексико-семантичних, з-поміж яких можна виділити конкретизацію та генералізацію [2, с. 370]. Текст Мілтона наповнений посиленнями на велику кількість міфічних і біблійних постатей, проте згадуються вони опосередковано – найчастіше через схему батько-син. Так, в «Утраченому раї» наявна алюзія на Мойсея, єврейського пророка Старого Завіту: «As when the potent rod Of Amram's son» [5, с. 8]. Амрам був батьком Мойсея, й Мілтон згадує його задля опосередкованого посилення на пророка, однак в українському перекладі цю згадку уточнено: «За помахом Мойсеєвого жезла» [4, с. 21]. Наявні також інші приклади такої конкретизації, зокрема стосовно міфічної постаті Короля Артура: «In fable or romance of Uther's son» [5, с. 13]. Знавцям кельтського фольклору ім'я Утера відоме, проте Олександр Жомнір, вочевидь, вважав конкретизацію більш доцільною задля прочитання пересічним читачем: «І воїнство прославлене Артура» [4, с. 29]. Така трансформація, хоч і спрощує сам текст, однак позбавляє читачів і дослідників можливості проводити паралель із Сатаною-Єговою-Христом. Повстання Люцифера можна розглядати як повстання старшого сина проти свого батька через те, що останній обрав молодшого нащадка за спадкоємця. Мілтон свідомо посилався саме на батьків згаданих нами постатей задля акцентуації важливості

компоненту сімейних взаємозв'язків між батьком та сином, значимості постаті батька, зокрема Бога-Отця, та демонстрації згубності руйнації влади патріарха.

Крім конкретизації, Олександр Жомнір послуговувався й генералізацією, яка також вплинула на зміщення семантики певних фрагментів поеми. Мілтон згадує про те, що імена скинутих янголів більше не промовляють на небесах, й сини Єви їх більше не назвуть: «Nor had they yet among the sons of Eve» [5, с. 9]. Натомість український переклад узагальнює цю частину: «розтлити Нашадків Єви» [4, с. 23]. Звісно, біблійний міф оповідає про те, що праматір породила як синів, так і доньок, від яких пішло все людство. Проте логічність узагальнення несе меншу значущість, ніж символіка першотексту. Синами Єви були Каїн та Авель, й останній загинув від руки першого, що знову ж таки дає можливість провести паралель між тоді ще Люцифером та новим месією Єгови – Христом. Саме історія синів Єви стала тлом для написання драми «Каїн» (Cain, 1821) відомим англійським поетом Джорджем Байроном (George Noel Gordon Byron, 1788-1824), який також послуговувався Мілтоновим потрактуванням Люцифера. Зрештою «Каїн» і міг вказати на важливість збереження цього фрагменту тексту-джерела у перекладі, проте трансформація генералізації звузила інтертекстуальний потенціал першої книги «Утраченого раю».

Окрім семантичних лакун, спричинених лексико-семантичними перекладацькими трансформаціями, в українському перекладі поеми також присутні смислові девіації через хибно підібрані еквіваленти. У першій книзі «Утраченого раю» Мілтон резюмує події, які передували пробудженню Сатани в Пеклі: «Had cast him out from Heaven, with all his host Of rebel Angels» [5, с. 2]. Прикметник «rebel» буквально означає «бунтівний», проте український переклад пропонує наступний варіант: «скинутий з Небес Із військом ангелів лихих» [4, с. 12]. Через такий підбір відповідника змінюється оптика оцінки дій Сатани та його соратників, адже складається враження, що вони не просто повстали проти Бога, а що вони підняли постання проти Бога через власну інфернальну натуру, що не є аксіоматичним умовиводом.

На основі аналізу першої книги «Утраченого раю» можна зробити висновок, що переклад Олександра Жомніра певною мірою призвів до звуження насиченого теонімічного контексту та редукції дискурсу Батька, а відтак патріархальної владності і авторитарності, на яких ґрунтується основний конфлікт поеми.

### Бібліографічні посилання

1. Адаменко М. В. Особливості перекладу сучасної англомовної поезії / М. В. Адаменко // Лінгвістичні дослідження. - 2012. - Вип. 34. - С. 248-253. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu\\_lingv\\_2012\\_34\\_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2012_34_45).
2. Лисенко Н. Особливості перекладу поезії. Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес: Матеріали міжнар. наук-теор. конференції студ. та аспір. 5 - 6 квітня 2017 року: - Харків: НТУ «ХП». <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/87f8bb29-d2de-442d-a202-377f1d85fb6b/content#page=370>

3. Лощенова І. Ф. Перекладацькі трансформації як ефективний засіб досягнення адекватності перекладу / І. Ф. Лощенова, В. В. Нікішина // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер.: Філологічні науки. - 2014. - Кн. 3. - С. 102-105. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn\\_2014\\_3\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2014_3_24)
4. Мілтон Дж. Утрачений рай. Київ: Жуп., 2020. 360 с.
5. Milton J. Paradise Lost and Paradise Regained. London: HarperCollins Publishers Inc, 2012. 415 p.

**Потніцева Т. М.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

## **БІОРОМАН ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Спалах інтересу до літературної біографії сьогодні суперечить минулим прогнозам літературознавців про те, що белетризована біографія не має майбутнього. Серед найвідоміших біографічних творів сьогодні – біографії П. Акройда, А. Байетт, Д. Лоджа, тощо. Вони сприяли тому, що жанр виходить зі свого периферійного положення, займаючи навіть статус сучасних бестселерів.

Безумовно, є своя специфіка у поєднанні факту і вигадки у різновидах біографічного жанру. У письменницькій – вигадка, уява домінує, природно поєднуючись з філологічністю та художністю оповіді, перетворюючи біографічне описання на біографічний роман з відповідною побудовою сюжету, відповідною проекцією погляду на людину – саме з тим сюжетом і саме з тією проекцією, яку потребує читач або глядач, який сьогодні відчув бажання дізнатися більше про нерозкрите у минули роки.

Біо-роман, біо-фікшн, як його визначають сьогодні, завдяки домінуванню у ньому авторської уяви легко мімікріє під бажання побачити щось нове і суто своє в об'єкті опису, в цьому піджанрі біографічної літератури трапляється розмивання онтологічних меж між фактом і фікціональністю – *authentic and invented*.

Одним із чинників популярності біороману сьогодні, на думку Д. Лоджа, є культурний, пов'язаний з занепадом віри у чисто фікціональний твір і тяжінням до факту, реального документу. У цьому переконує і зростання популярності біопіків (біографічного кіно – «Лінкольн», 2012, «Оппенгеймер», 2023, «Голда», 2023) як вираз потреби в оновленій інформації про людину та події. Другий чинник – моральний, втрата морального авторитету автора у час релятивізму, співіснування різних моральних систем (*coexistence of different ethical systems*). Звідси пошуки підтримки в історії іншого, в його творчості та особистому житті. Все це помічають у самого Лоджа в його біографії Г. Джеймса «Автор, Автор» («*Author, Author*» 2004), де йдеться переважно про людину, а не письменника, про його приватне життя, в якому автор шукає натхнення для власної творчості.

Біографія Г. Веллса, про яку йдеться в доповіді, написана Д. Лоджем у 2011, значною мірою відрізняється від того, що з'являлося в цьому жанрі про англійського письменника раніше. А це – цілий список робіт, які наводить на останніх сторінках своєї книги Д. Лодж.

П'ять частин його біороману про Веллса – це важливі епізоди життя письменника, пов'язані з емоційно-сексуальними відношеннями з відомими жінками його часу, які мали великий вплив на творче життя автора «Війни світів». Поштовхом до такої проєкції був, за визначенням самого Лоджа, вплив твору А. Байєтт «Дитяча Книга» (The Children's Book, 2009), в якому згадувалась історія однієї з помітних фігур початку ХХ століття Едіт Несбіт (Edith Nesbit 1858 – 1924), англійської письменниці, авторки численних книжок для дітей, засновниці Фабіанського товариства, яка надихала багатьох відомих персон часу і Г. Веллса у їх числі. Приватні стосунки Веллса з Е. Несбіт – цей факт/деталь/частина біографії англійського письменника настільки заінтригував Д. Лоджа, що викликав його бажання реставрувати цілісну картину приватного життя Веллса, у якому жінки, як виявилось, грали одну з провідних ролей. Про це Лодж ще раз нагадає у своїй спеціальній літературознавчій книзі «Життя в літературному описі» (Lives in Writing, 2014) – український переклад «Мешкає в письмі», де підтвердить своє враження від того, що він дізнався з книги А. Байєтт про стосунки Едіт Несбіт та Веллса. Безумовно, така проєкція базувалася скоріше на домислюванні фактів, які від того, що стосувалися інтимної сторони життя людини, не завжди були представлені у повному викладі або у відвертих спогадах свідків. Переважання авторського домислювання відчутно вже з перших рядків, з певного романного початку цього біографічного твору: він відкривається описом останніх днів у рік смерті письменника, його зануренням у минуле, яке простежується частіше у розмові-діалозі із самим собою.

Початок біографії Лоджа показує Веллса у колі найдорожчих для нього жінок, які в цей час були поряд з ним, – Ребекки Вест (Rebecca West, 1892-1983) – британської письменниці, журналістки, суффражистки, яка народила у 1914 році сина від нього, та Мури Будберг (Марії Ігнат'євни Бенкендорф-Будберг, 1892–1974) – секретарки і коханки М. Горького, як підозрюють, – міжнародної авантюристки, агентки ОГПУ та англійської й германської розвідки. Саме їй Горький присвятив роман «Життя Кліма Самгіна».

Знайомлючись зі всім «донжуанським списком» письменника, який з такою ретельністю наводить Лодж, погодимося, що для багатьох великих творчих осіб бажання оновлення почуттів, яке сприяло творчому натхненню, частіше всього знаходилося в оновленні сексуальних стосунків. Прикладів можна навести багато – Байрон, Шеллі, О. Вайльд і багато хто з сучасників Веллса. Думаю, такий же пафос є і у біографа, який, тим не менш, визнавав всі складнощі такого погляду у біографічному опису. Лодж ризикнув надати зі всією відвертістю інтимні, потаєнні «частини» життя знаменитого письменника, який при всьому своєму песимістичному погляді на світ і розчаруванні у минулих ідеалах так бажав вірити у досконалість природи

людини та в краще майбутнє людства, так вірив у вічне життя, відчуваючи наближення смерті.

При всій специфічності погляду і проекції свого біороману Д. Лодж не забуває, що Веллс всесвітньо відомий письменник. І тому його творчість є не тільки емоційний ілюстративний фон, а й значуща складова поетологічної та змістовної сутності біографії. Сповідь письменника на порозі смерті пронизана алюзіями на відоме оповідання «Двері у мурі» (“The Door in the Wall”, 1904), у якому йшлося про пошуки виходу від безвихіддя в іншу реальність. Мабуть, саме таким і був життєвий шлях автора цього оповідання. А також відсилка до останньої його книги «Розум на межі своїх можливостей» (“Mind at the end of its Tether”, 1945) – саме той стан, який Веллс, мабуть, відчував наприкінці свого життя, розчарувавшись у всьому, що здобув у ньому і у тому, чому він так вірив – науковим відкриттям, розвитку цивілізації, соціальному прогресові. Ось чому інтимна сторона буття письменника виявляється для біографа яскравою і специфічною формою вираження його загального тяжіння до свободи й незаангажованості у будь який проявах людського існування й творчості.

**Рогожа А. О.**

*аспірантка Харківського національного педагогічного університету  
імені Г. С. Сковороди*

## **ЖІНОЧА ОСВІТА В МУСУЛЬМАНСЬКІЙ СПІЛЬНОТІ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ М. М. КАЗЕМІ «ЖАХЛИВИЙ ТЕГЕРАН»**

Питання здобуття якісної освіти протягом багатьох віків залишається актуальним для багатьох народів і культур. Дослідниця Л. Кейзік акцентує увагу на тому, що зазвичай історія згадує філософів-чоловіків, а жінки, які були поневоленими і не мали власності, не мали можливості навчатися, а відтак – не могли брати участь у публічному житті [2, с. 206]. Той факт, що тяжке становище жінок у деяких культурах, з точки зору здобуття освіти, спостерігається донині, не може підлягати сумніву, і особливо це стосується мусульманських країн.

Ситуація ускладнюється тим, що деякі представниці жіночого населення таких країн, наприклад Ірану, виказують самотійне небажання отримувати освіту. Ми натрапили на статтю від *Iran International* за 2023 рік, яка привернула увагу своїм провокативним заголовком – «Перша леді Ірану вважає навчання та роботу “формою насильства над жінками”» [3]. «Перша леді Ірану Джаміле Аламолгода під час інтерв'ю венесуельському телеканалу Telesur назвала “формою насильства” те, що жінки працюють і навчаються» [3]. Жінка також наголошує на тому, що здобуття жіночим населенням освіти та питання працевлаштування прирівнює їх до чоловіків і категорично з цим не погоджується: «“Ми хочемо, щоб жінки залишалися жінками. Чому ми маємо бути, як чоловіки? Чому ми маємо вчитися, працювати й жити як чоловіки? Це форма насильства”, – заявила Аламолгода» [3].

Тема освіти поступово висвітлюється і в літературі. Привертає увагу питання жіночої освіти на територіях країн Сходу. Одним із найяскравіших представників перської літератури є письменник Сейєд Мортаза Мошфек Каземі (1904-1978), який виокремлюється серед багатьох інших іранських митців своїми поглядами на устрій та життя суспільства рідної країни; його сміливо можна назвати письменником-новатором за його модерне орієнтування на Європу та устрій життя людей в європейських країнах, що було висвітлено на рівні ідей і конфліктів у його літературних творах. Найвідомішим його твором визнано роман *Жахливий Тегеран* (1922 р.), який презентує увазі читача велику кількість нових для того часу ідей, конфліктів і проблем. Однією із центральних проблем роману є – поневолення жінки чоловіком та небажання суспільства визнавати її вільною особистістю.

Нами було здійснено декілька спроб дослідження головних жіночих образів роману з точки зору засад феміністичної критики, що передбачає виявлення в тексті твору наявності жіночого досвіду (чи будь-якого іншого). Треба зауважити, що проблеми / питання освіти письменник торкається лише опосередковано. Так, наприклад, зображуючи одну з головних героїнь Меїн-ханум письменник повністю опускає інформацію щодо отримання освіти героїнею; письменник зображує молоду дівчину, яка має навички писання і читання (цей факт привертає увагу, бо всі жінки, які оточували Меїн, включаючи її матір, були повністю безграмотними), але при цьому, в романі не приділено уваги саме процесу здобуття освіти дівчиною. Тобто, ми можемо зробити припущення, що освіту вона має, бо сама мала бажання навчатися (її не змушували), на відміну від інших жінок, які її оточують. А от у зображенні другої головної героїні Ефет-ханум, історія життя якої є головною паралеллю історії Меїн, М. М. Каземі навмисно підкреслює, що освіти дівчина не має, бо не має бажання її отримати: «Навіть тоді, коли мені було чотирнадцять років, я все ще не кидала ігор»; «Само собою зрозуміло, що дівчина, яка замість навчання цілими днями тільки і робить, що грає, повинна виявитися абсолютною дурую, і сліпою і глухою. ... Єдине що я вміла – це підкорюватися батькові та матері у всьому. Цьому навчила мене моя няня» (*переклад тут і далі А. О. Рогожа*) [5, с. 39]. Небажання Ефет мати освіту мало плідний вплив на її майбутнє та майже знищило її життя. Читач знайомиться з героїнею, коли вона є покинутою своїм чоловіком, який використав її як *ручну повію* для досягнення власних цілей, майже зламав їй життя, через що, вона опинилась у будинку розпусти. Обурення читача переростає в нерозуміння, а потім навіть у злість по відношенню до героїні, коли чоловік Алі-Ешреф-хан демонструє їй несправжній лист, який, за його словами, надіслали її батьки, зі словами про те, що відмовляються від такої недолугої доньки. Звичайно вона не мала змоги прочитати лист самостійно, бо не вміла читати – вона є неосвічена; крім цього Ефет не вживає ніяких заходів для того, щоб перевірити слова огидного тирана та дізнатись істини; тобто, через те, що Ефет не вміла читати і не мала змогу перевірити слова чоловіка, вона швидко повірила в його жорстокий обман.

Її вчинок такий же слабкий як і позиція, яку вона обрала по життю – вона неосвічена, дурна дівчина, яка займає позицію жертви і не відстоює себе. Але письменник *дарує* героїні шанс на щасливий фінал. Шлях трансформації та відродження героїні не було детально описано в романі, але друга частина твору знайомить нас з оновленою, освіченою та впевненою у собі дівчиною: «Вона так була занурена в читання, що не помічала нічого довкола себе. Великі її очі не відривалися від сторінок. Вона жадібно поглинала їх одну за одною, і часом на її сумному обличчі відбивалася співчуття» [5, с. 217]. Після великих потрясінь дівчина прийняла рішення змінити своє життя на краще, вона повністю поринула у навчання, жадібно читала та вивчала все, що раніше їй було не відомо. Як виокремив письменник «Тепер це була зовсім інша жінка» [5, с. 217]. Ефет сама доходить висновку, що хоче змінитися і змінити своє життя, і для цього потрібно почати саме з самоосвіти.

Тут доречно долучити концепцію французького психоаналітика Ж. Лакана, який зосереджує увагу на виокремленні понять «нестача» і «бажання», що було покладено у методологію досліджень психоаналітичної критики. Українська професорка С. К. Криворучко також звертає увагу на це питання: « [...] з'явився новий інструментарій аналізу тексту у філології другої половини ХХ століття: “бажання” і “нестача” у характерах героїв художніх творів. Я акцентую увагу на “бажанні” та “нестачі” героя, які є “ключами” до розуміння психіки чоловіків і жінок на межі 20-21 століть» [4, с. 62]. Повертаючись до прикладу героїні нашого роману, можна простежити процес формування бажання Ефет до зміни життя, її жагу до навчання, що було спровоковано «нестачею» благ життя; героїня хоче постати в очах коханого чоловіка освіченою, розумною і впевненою у собі жінкою, бо у першу їхню зустріч (коли він рятує її і забирає із будинку розпусти) вона вважає себе негідною цього розумного і доброго чоловіка.

Таким чином, можна також заявити про розкриття героїні у «фемінному» концепті (окрім «жіночого» який також простежується в романі). Як пояснює Т. Мой, «фемінний» концепт розкриває «набір визначених культурою характеристик» [1, с. 145]. П. Баррі підкреслює, що розкриття жінки саме в цьому концепті вичерпно окреслює можливі покликання й прагнення жінки.

Правила здобуття жінками освіти пройшли довгий шлях змін і трансформацій, на них вплинули безліч історичних подій. Звичайно, всі суспільні явища, що відбувались протягом не одного століття вплинули на те, що жінки отримали більшу свободу, їх допустили до чоловічого товариства (але не в кожній країні!), їм було надано права, про які вони раніше не мали змоги навіть мріяти. Але для деяких країн і культур це питання залишається відкритим і потребує значних змін. Проблема стає ще більш широкою через те, що іноді жінка не хоче займатись самоосвітою і розвитком, бо просто не бачить в цьому сенсу. Іноді нестача матеріальних благ та інших факторів для комфортного життя спричиняє бажання розвиватися, але у деяких випадках така стратегія не працює. Яким буде результат незацікавленості \ неможливості жінки отримувати освіту – залишається відкритим питанням, на який, напевно, людство зможе відповісти через кілька десятків років; головним завданням для

кожної культури і країни є – розуміння важливості і необхідності отримання освіти (жінкою і чоловіком) у сучасних реаліях.

### Бібліографічні посилання

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія; пер. з англ. О. Погинайко. Київ : «Смолоскип», 2008. 365 с.
2. Кейзік Л. Жінки і освіта (до питання про витоки навчання жінок). *Філософія освіти. Філософія статі та гендеру в освітньому контексті*. 2014. № 1(14). С. 208-217. (дата звернення 3.01.2024).
3. Перша леді Ірану вважає навчання та роботу “формою насильства над жінками”. *Zmina*. URL: <https://zmina.info/news/persha-ledi-iranu-vvazhaye-navchannya-ta-robotu-formoyu-nasyilstva-nad-zhinkamy/> (дата звернення 3.01.2024).
4. Kryvoruchko S. K. The Phenomenon of Power: Irvine Welsh *Filth*. *Astraea*, 2023, вур. 4(1). Р. 48-65. DOI: <https://doi.org/10.34142/astraea.2023.4.1.03> (дата звернення 3.01.2024).
5. ارزش ریپا ر اثار ناشر .مخوف تهر ان . شب ی ادک اری کت ک اظمی، مشد فق مرت ضی . تهران ۱۳۴۰.۲۹۰

**Senchuk I. A.**

*Ph.D., Associate Professor of the Department of World Literature  
Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine*

### SPATIAL MARKERS OF CULTURAL HYBRIDITY IN ZADIE SMITH’S NOVEL “WHITE TEETH”

Belonging to the second generation of immigrants from the British Commonwealth, so called “born-and-bred Londoners”, like Hanif Kureishi, Zadie Smith often explores postcolonial identification in her novels, converting her diverse cross-cultural experience into literary form, and challenges the notion of a fixed and singular English identity, articulating the problem of a “cultural hybrid” with the sense of in-betweenness. Most of Zadie Smith’s works are set in north-west London of her childhood and portray cultural hybridity in a multicultural context. Smith insists on the multiculturalism of Londoners and considers identity hybridisation to be the only possible strategy of cultural co-habitation in a metropolitan space, which is predominantly marked by cultural, social and ethno-religious pluralism.

Zadie Smith’s debut novel “White Teeth” (2000) also addresses life in contemporary multicultural London, which is seen as fluid and dynamic, and therefore risky and tense, being marked by the clash of various cultures, fundamentalisms and ideologies. The authoress deploys here the trope of spatial and social exploration of London, representing the city as the space of cross-cultural and cross-class encounters. “White Teeth” features hybrid characters of mixed cultural backgrounds, ethnic groups and religious beliefs, mainly, Anglo-Jamaican, Bangladeshi and Jewish, who often aspire to cross over to a better social and economic condition. The families of the Bangladeshi Samad Iqbal and the

Englishman Archie Jones, whose lives intertwine with the life of the white, middle-class Jewish-Catholic Chalfens serve as the epitome of hybridity and London's cultural diversity in "White Teeth".

Concerned with the everyday problems of these ethnically diverse families living in the north-west London area of Willesden Green, the space appropriated by the characters as their living environment mainly due to its liberalism ("*North London, north-west, where things were more liberal*"), the novel negotiates a common sense of "Englishness" and creates a new sense of belonging in the city of London, grounded in the notion of hybridity, which is realised not just as the intermingling of identities, but their mongrelisation. Late 20<sup>th</sup>-century London of "White Teeth" bears the existence of the 'cultural medley', as one reads in the novel: "*It is only this late in the day, and possibly only in Willesden, that you can find best friends Sita and Sharon, constantly mistaken for each other because Sita is white (her mother liked the name) and Sharon is Pakistani (her mother thought it best – less trouble). Yet, despite all the mixing up, despite the fact that we have finally slipped into each other's lives with reasonable comfort (like a man returning to his lover's bed after a midnight walk, despite all this, it is still hard to admit that there is no one more English than the Indian, no one more Indian than the English. There are still young white men who are angry about that; who will roll out at closing time into the poorly lit streets with a kitchen knife wrapped in a tight fist. But it makes an immigrant laugh to hear the fears of the nationalist, scared of infection, penetration, miscegenation, when this is small fry, peanuts, compared to what the immigrant fears – dissolution, disappearance*" [2, p. 327]. However, a generally optimistic view of multicultural London is overshadowed by Zadie Smith's mention of racist violence that still plagues Britain in the 1990s.

Besides, raising the problem of cultural identity in multicultural London, Zadie Smith addresses and simultaneously deconstructs the illusion cherished by the first-generation postcolonial diaspora, to which Bangladeshi immigrant Samad Iqbal belongs, that diasporas can take advantage of the material opportunities of the West, while still existing within an imagined cultural microcosm of "home" that they can transplant in their new surroundings. The character of certain places in London is influenced by its new inhabitants, still the city also appears to subvert their identity. Zadie Smith promotes the idea of identity as irreducible to "a single cultural essence" [1, p. 34]. Consequently, the London of "White Teeth" appears as transnational or global space, negotiating the traditional idea of a unitary relationship between place and culture. This fact is inscribed upon particular places of the urban landscape, like high road with different shops and cafés, and is recognised by characters themselves. Newly arrived in Willesden, Samad's wife, Alsana Iqbal, for example, notices "*Mali's Kebabs, Mr Cheungs, Raj's, Malkovich Bakeries*" [2, p. 63], which suggests the multi-ethnic landscape of her neighbourhood's high road.

Capturing London's contemporary milieu, Zadie Smith constructs in "White Teeth" a number of globalised sites that testify to the image of multicultural metropolis and cultural hybridity. One of them is the playground, which is represented as a site of increasingly complex ethnicities: "*This has been the century of strangers, brown, yellow and white. This has been the century of the great*

*immigrant experiment. It is only this late in the day that you can walk into a playground and find Isaac Leung by the fish pond, Danny Rahman in the football cage, Quang O'Rourke bouncing a basketball, and Irie Jones humming a tune. Children with first and last names on a direct collision course*" [2, p. 326]. The use of children to signify the global mix of London's ethnic landscape points to the fact that the process of cultural hybridisation (multi-ethnic mixings) continues, transforming the city into a fluid hybrid zone.

Another site frequently mentioned in the novel as the favourite place of Bangladeshi immigrant Samad Iqbal and white Londoner Archie Jones is O'Connell's Pool House, which confounds natural expectations by being "*neither Irish nor a pool house*" [2, p. 183]. In fact, it is a café owned by an Iraqi family. Its transnational character can also be attributed to its regular clientele: Samad, Archie, and two old Jamaican men. Moreover, its owners have hybrid names like Abdul-Colin and Abdul-Mickey. It was Abdul-Mickey's father Ali who purchased the pub and rebuilt it, though keeping its original name: "*So despite his Middle Eastern background and the fact that he is opening a café and not a pool house, Ali decides to keep the original Irish name*" [2, p. 246]. A more explicit hybridity of the place is proclaimed by "*an Irish flag and a map of the Arab Emirates knotted together and hung from wall to wall*" [2, p. 183], as well as by its signature dish, an English fry-up marked by the absence of pork on religious grounds. So, Zadie Smith rewrites the quintessentially English topos of the pub as a hybrid space with postcolonial implications (the "Thirdspace"), since being originally Irish it is now owned by an Iraqi family.

In her novel "White Teeth", Zadie Smith addresses the difficulties of negotiating cultural diversity and of constructing migrants' identity in a multicultural society. Still, focusing on a limited geographical area in north-west London, the area in which she was born and continues to reside, she articulates the idea that the social constructs of the local community (represented through the images of local pub or school playground in the novel) may serve as a model of possible transnational relations and cosmopolitan communication.

### References

1. Sell, Jonathan. P. A. Chance and Gesture in Zadie Smith's *White Teeth* and *The Autograph Man: A Model for Multicultural Identity?* *Journal of Commonwealth Literature*. Vol. 41(3), 2006. P. 27-44. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0021989406068733>
2. Smith, Zadie. *White Teeth*. London : Penguin Books, 2000. 560 p.

**Сидоренко О. В.**  
*кандидат філологічних наук, доцент*  
*кафедри культурології та українознавства*  
*Запорізького державного медичного університету*

## **МЕНТАЛЬНИЙ ТОПОС МІСТА Z В РОМАНІ В. РАФЄЄНКА «МОНДЕГРІН. ПІСНІ ПРО СМЕРТЬ ТА ЛЮБОВ»**

Відтворення топосу міста завжди є привабливим для дискурсу художнього твору, коли письменник прагне осмислити ментальність міста як соціального організму та його проекцію на соціокультурне буття городян. «Цивілізаційний локус міста формує систему гуманітарних цінностей, традицій, атрибутивних символів, ментальності мешканців міста» [1, с. 25].

Передати специфічну ментальність Донецька або ж міста Z в переддень його анексії прагне В. Рафєєнко в своєму романі «Мондегрін. Пісні про смерть та любов».

Достовірність картин онтологічно-сислової дійсності міста, обумовлена тим, що письменник є донеччанином. Усе його життя, усі визначальні етапи становлення його як особистості пов'язані з ним, він, як ніхто інший чує і відчуває це місто.

Деструктивні метаморфози, які почали відбуватися з містом Z у 2014 році, слід шукати в його глибокій радянській укоріненості, яка породила в місцевих мешканців бажання асимілюватися, асимілюватися на різних рівнях, позбутися маркеру унікальності на ментальних рівнях. Це стосується і українськомовної ідентичності, яка до останнього трактувалася як меншовартість, а сама українська мова сприймалася не то живою, не то мертвою.

Відсутність національної пам'яті пояснюється законсервованістю родової пам'яті, прагненням розірвати генетичний зв'язок із родовим минулим, не бажанням її відновлення навіть у часи незалежної України через страх.

Для таких, як головний герой роману, а це освічена людина, інтелектуал, порядунком стала «стратегія герметичного життя» і «катехізіс блаженного незнання»: «Не знати – це врешті-решт єдиний спосіб не мучитися, не вбиватися жалем і тугою, не кричати уві сні» [2, с. 98].

Тотальне нерозуміння дійсності, страх, розпач спровокували негативну реструктуризацію урбаністичного організму, породжували його самознищення. «Чужі люди, чужі розмови. ... А протягом ночі, довгої неспокійної ночі, зникали цілі райони, і рано-вранці на їхньому місці виникали зовсім нові, небачені, населені якимись іншими істотами [2, с. 112].

### **Бібліографічні посилання**

1. Боклах Д.Ю. *Цивілізаційні типи локусів міста у творчості Т.Шевченка: поетика художньої організації локальних елементів топосу*; Львівський філологічний часопис: науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності. 2019. № 6, 2019. С.18-26.

2. Рафеєнко В. Мондегрін. Пісні про смерть та любов. Чернівці: Meridian Czernowitz, 2019. 192 с.

**Стороха Б. В.**

*кандидат філологічних наук, завідувач кафедри романо-германської філології  
Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*

**GALIZIEN WAR DAS POLNISCHE PIEMONTE:  
АСПЕКТИ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ  
У ПОДОРОЖНІХ НОТАТКАХ АЛЬФРЕДА ДЕБЛІНА  
«ПОДОРОЖ ПОЛЬЩЕЮ» (1925)**

Це було б останнє місце, де можна було знайти Україну, однак саме у Польщі, Альфред Деблін знаходить найбільш правдивий спосіб побачити суперечливість «українського питання» і переконливість відповіді на нього. Із великою мірою умовності, читаючи його «Подорож Польщею», можна було б пригадати телесеріал Кшиштофа Кесльовського «Декалог», де десять епізодів, на думку Славоя Жижека, співвідносяться з десятьма заповідями. Аналогічним чином десять розділів книги Дебліна можна було б співвідносити з подібним структурним вирішенням – декалогу або серіалу – але в даному випадку це, радше, умовність, ніж можлива «точка входу» в текст.

Вісім центральних місць і міст історії могли бути впорядковані в іншу символічну систему, однак їх виявилось досить саме для десяти точок. Це стабільна виважена структура, яка однаковою мірою може тлумачитися і в релігійному ключі, зважаючи на ту роль, яку відіграє доля євреїв у цій книзі, і конструктивістськи – з огляду на раціональний підхід письменника.

Але ця раціональність не передбачає відмови від того, що може стати «матерією» сну, видіння, ілюзії, ілюзорності, галюцинації для суб'єкта, котрий досліджує новий для себе простір. Деблін-спостерігач дозволяє собі не лише судження і спостереження, здійснені оком, але і раптові сплески ірраціонального. Власне, це те, що письменник ідентифікує як спосіб «барочного життя» (*barock leben*) у цьому незвичному, але водночас знайомому йому світі. Це відбувається саме там, в Україні, котра за всіма ознаками для спостережливого авторського ока – Польща.

Розділ, присвячений Львову, Деблін починає не без створення романтичної атмосфери та частково галюцинаторних видінь. Він відкривається епіграфом, котрий висвітлюється всередині тексту. Епіграф тут виконує, радше, роль підсумовуючої тези: «Сучасні держави – це домовина народів. Держави – це колективні чудовиська» [1, с.169]. Те глибоке переплетення національної проблематики, політичного, етнічного і мовного, що представляє Деблін у «львівському розділі», корелює з тією «бестіальністю» сучасної політичної системи, на яку думка автора виходить у фіналі.

Весь вступ до «львівського розділу» [1, с.171-173] стає своєрідною літанією повернення до втраченої батьківщини. Деблін вибудовує це за допомогою трьох компонентів: денне світло – сутінки – ніч. Він наповнює їх

рустикальними образами, які зі своєї денної чіткості перетікають у сутінкову розмитість, де потрібно кілька разів повторювати собі одні і ті самі слова, щоб упевнитися в їхній наявності («У мене непереборна ілюзія: це – земля, це – земля, де є польська, русинська, німецька земля. Це насправді та земля, де я виріс» [1, с.172]). У цьому сутінковому стані розмиваються кордони раціональності, сновидча мова набуває ритму віршованого співаного коливання («Кольори всі, кольори всі загорнула сутінь вже» [1, с.172]). І це, зрештою, відділяє душу мандрівника від тіла, яке лежить на самоті у вагоні і виводить за стіни купе. Мандрівник бачить відображення світла ламп у склі, світло переміщується у темну просторінь ландшафту, що підступає близько до залізничних колій, і потім у темряві Деблін бачить своє обличчя, котре виявляється тінню серед лісу за потягом («А зараз, піднявшись, я бачу, як зовні з'являється страхітлива тінь з головою і в шапці. Це я. Я ще раз.» [1, с.173] ) і розчиняється в нічних тінях («Тінь лежить зовні на стежках, рвучко перелітає через мости. Я у поїзді і я назовні.» [1, с.173]). Від «сонячного світла» погляд мандрівника через «темряву» переходить до «мороку». Без світла погляд Дебліна фіксує іскри, що вилітають з-під коліс потяга. «Як потяг мчить крізь морок» [1, с.173], пише Деблін, описуючи потяг, але насправді він описує галюцинацію, мару, видіння ночі, втіленої у стукоті копит велетенського коня, який висікає з мороку іскри. Погляд, направлений на царство ночі, не бачить реального світу, тому у фіналі прелюдії до Львову присутність Перемишля автор розпізнає лише по тремтінню вогнів у темряві, але не бачить самого міста. Для нього – це тільки «крапочки світла, зорі, що тремтять» [1, с.173].

Львів, який починається для Дебліна з пам'ятника Міцкевичу ніяк не асоційований із «величчю»: перш за все автор бачить янгола, котрий під вагою вінка опускається з колони. Символічний «спуск» польського у Львові підсилюється думкою про те, що «Галичина була польським П'ємонтом» [1, с.174]. Під яскравим світлом Деблін бачить поєднання українського, польського, німецького, австрійського факторів і уводить до цієї конструкції італійський референс. «Італійські» топографічні асоціації – достатньо стандартний хід для німецького конструювання світу уявного, що на прикладі Тоскани, наприклад, було розглянуто Вільфрідом Крінгсом. Проте у випадку Дебліна йдеться радше про той прихований потенціал, котрий перетворює світ бажаного на світ реалізованого, враховуючи роль П'ємонту і Сардинського королівства у Рісорджименто. Деблін пише, що «серце відкривається» і що це «сподівана зустріч» - на противагу до брудного і бідного Любліна. У Львові він бачить культуру, перш за все – німецьку, з німецькими газетами і книгами, але також із найактуальнішими музичними шлягерами, наприклад «Звідкіль у тебе ці блакитні очі» [1, с.174], оригінально – недиференційовано-німецьким текстом, адже був опублікований видавництвом «Богема» (Відень – Берлін – Нью-Йорк).

Вечірній Львів для Дебліна так само асоційований зі світлом, він пише про «надзвичайну потужність світла» [1, с.174] і дещо пізніше вказує на «таємничі електричні сили» 1, с. [177], що породжують світло, серед якого «тваринолюди» (Menschentiere) дихають і помирають. Захоплений картинами

вечірньої вулиці Легіонів і кафе, Деблін радше ставиться до них як до певного суперечливого парадоксу, де первісність життя і тваринних стосунків поєднуються з результатами цивілізаційної роботи, котра витрачається дарма. Спостереження за персонажами міста підводить його до парадоксальних висновків про «образ» міста. Він має виразно чоловіче обличчя. У той час, як польські міста для Дебліна асоціювалися з жінками (кішками), Львів перетворюється на місто чоловіків (півнів), що змагаються у своїй красі і ведуть із оточенням еротичну гру. У цю ж структуру вбудовується образ стриманої і непомітної слов'янської жінки, якій протиставляється її яскрава австрійська антагоністка, котра – «дика тварина», за яку чоловіки ведуть боротьбу. І разом це перетворюється на оперету чи водевіль (*«Комедія – праворуч і ліворуч, дивним чином обернена гра»* [1, с.175]), котрі Деблін тлумачить із максимальною універсалізацією.

Але це стає для нього своєрідним «порогом», за яким він пізнає всю умовність того, що на позір становить блиск і яскравість місця і події. Спостерігаючи за відвідувачами у кафе, він фіксує, як жодна з можливостей життя не дає нікому задоволення, їжа не стає радістю. І після відчуття до людей навколо відрази Деблін звертається до себе: *«Ти, ти в мені, що постійно зникаєш і зринаєш, ти – що тобі тут потрібно? Яке ж позбавлене честі для тебе це місце. Навіщо ти стільки блукаєш, дурне і закуте Я, котре вже віддавна про все здогадувалося, все знало – і попри це робило все неправильно?»* [1, с.178]. Після цього тема споживання тілесної їжі для Дебліна виглядає закритою. Він згадує лише австрійський ресторан, де їжа – це *«діловита годівля тварин з метою набивання черева»* [1, с.178] і більше не повертається до теми харчування. Він іде в цьому сенсі, певною мірою, за «Голодомайстром» Кафки з парадоксом голодування і потенційного об'їдання, якби знайшовся потрібний харч. І цей «харч» він отримує, адже після цього першого враження від міста, від захоплення його ілюзорністю і зовнішніми світловими ефектами Деблін переходить до фундаментальної цілі своєї мандрівки, до розкриття горизонту, до якого прикутий його погляд, до відкриття єврейської ідентичності через розкриття єврейської драми.

При цьому погляд автора не втрачає зв'язку з компонентами інших націй, постійно здійснюючи дистинктивну дію стосовно українців, поляків, гуцулів, Польщі, України під контролем радянської влади. Дослідження Львова виводять Дебліна на глибоко закорінену антагоністичність світів реального і уявного, класового і культурного, фізичного й інтелектуального, зрештою – європейського і американського, прямуючи орієнтовно тим самим шляхом, яким за шість років до цього пройшов навколо світу Герман Кайзерлінг у *«Нотатках мандрівного філософа»*.

### **Бібліографічні посилання**

1. Döbblin A. Reise in Polen. F.a.M. : Fischer Taschenbuch, 2016. 366 S.

**Suima I. P.**

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Department of English Language for Non-Philological Specialities,  
Oles Honchar Dnipro National University*

## **LITERARY TRANSLATION AS DIALOGUE OF CULTURES**

Literary translation is considered as one of the most difficult and interesting types of translation. To perform a high-quality literary translation, it is not enough to know a foreign language well, it is necessary to translate so that a person with a different mentality feels in his\her language exactly what the author of the literary work wanted to put into it. In the context of the study, we consider it necessary to dwell in more detail on the interpretation of the term literary translation. Literary translation is a rather complex process performed by a translator. It has its specificity both at the linguistic and stylistic level, since the choice of language means is usually determined at the subjective-psychological level, from the creative activity of the translator. It should be noted that each translator defines the essence of literary translation differently, guided by the most important, in his\her opinion, components of this process [5, p. 276]. The term "translation" is closely related to the concepts of "integration of ethnocultures", "intercultural communication", "dialogue of cultures". Integration of ethnoculture is a synthesis and assimilation of typological features and characteristics of different cultures. In particular, this is a phenomenon of interaction, when modern civilization, the vector of whose development is determined by the processes of globalization, is renewed and enriched through the knowledge of new principles of thinking, culture, that is, through the dialogue of cultures [2, c. 163]. The dialogue of cultures is one of the most important regulators of interaction in the international community, the main feature of the globalization of the third millennium [3, p. 164]. Literary translation is one of the best manifestations of interliterary (and therefore intercultural) interaction. In fact, this is an important part of the national literary process.

Literary translation has its own peculiarities. It involves the linguistic creativity of the translator, and this requires the appropriate talent. Literary translation can be considered an art, because the aesthetic effect of the translated text is achieved by creative work, which consists in the successful selection and accurate use of linguistic means. This type of translation reflects the translator's artistic taste, broad outlook, and excellent command of both foreign and native languages. Literary style is one of the most dynamic functional styles, which reflects the results of creative development of specific individuals on the way to new knowledge. Novelty and originality of expression become the key to successful communication within the artistic discourse. The author of the artistic text does not try to bring it into line with the "laws of the genre", but, on the contrary, resorts to such artistic techniques that would interest the reader and attract his attention [4, p. 20]. Artistic texts are significantly different from texts of other styles. Researchers pay attention to the way of describing reality, which is presented in the form of images in the artistic text, secondly, they note the special nature and method of information transmission, as it is characterized by imagery and

implicitness. One should not forget about the degree of activity of the reader: the artistic text involves a certain degree of "guessing", "co-creation" of the reader for its perception. The image of the author, his position, which ensures the internal unity of the artistic text, which is characterized by a high degree of national-cultural and temporal conditionality, as well as self-sufficiency, are important, since every literary work can be considered as a work of art [2, p. 165]. The modern understanding of the role of artistic translation also considers it as a special type of information activity [1], as a means of mastering the world's cultural and intellectual content. The three-dimensional connection between the author, the translator and the reader generates a multiplicity of interlinguistic and, as a result, intercultural contacts [1]. Translation is one of the important types of social communication, it is a socio-cultural multifunctional phenomenon.

The translator of literary works must comply with the following basic requirements: 1. Accuracy. The translator must convey to the reader all the thoughts expressed by the author. Taking care of the completeness of the content, the translator cannot add anything of his\her own, supplement and explain to the author, otherwise he will distort the original text. 2. Conciseness. The translator cannot be verbose, thoughts must be expressed clearly. 3. Clarity. Laconic and brevity of the translation language should not, however, cause vagueness of thought, its incomprehensibility. It is important to avoid complex and ambiguous statements that complicate perception. The opinion must be expressed in understandable language. 4. Literature. The translation must comply with the norms of the literary language. Each phrase should sound natural, without a hint of the syntactic constructions of the source text [1, p. 45]. Fiction is characterized by a special connection between the artistic image and the linguistic category on which it is built. Another property of the artistic text is its semantic ability, which is manifested in the writer's ability to say more than the meaning that follows from the meanings of connected words, in his ability to make the reader's imagination work. The problem of literary translation is the relationship between the author's context and the translator's context. Artistic translation is determined not only by objective, but also by subjective factors. No translation can be absolutely accurate, since the language system of the receiving literature, based on its objective data, cannot perfectly convey the content of the original, which inevitably leads to a partial loss of information. Much depends on the personality of the translator, on his desire/unwillingness to demonstrate all the features of the original, as well as to preserve all elements of the content.

Thus, it turns out that the translator has mutually exclusive requirements: 1. The translated text should be as close as possible to the original text. 2. The perception of a translation by a person of another culture should be slightly different from the perception of the original work by a person of the culture of the original text. Apparently, the ability to balance between these two extremes, the ability to preserve style and content and creative originality, and at the same time the ability to make the text interesting and accessible to future readers is the key to a successful translation. Works of art contrast with texts of other styles precisely because the artistic and aesthetic function prevails in them. The main goal of any literary work is

to achieve an aesthetic impact, to create an artistic image. This aesthetic orientation distinguishes artistic language from other acts of linguistic communication, the informativeness of which is primary, independent [2, p. 168].

Translation should always be preceded by very important preparatory work: semantic, stylistic and artistic analysis of the original text, that is, understanding its meaning, style and imagery. Translation correspondences can be literal or non-literal and depending on the degree of coincidence and divergence of the languages involved in the translation, but they must always be functionally equivalent, that is, correspond to the original in terms of content, style, artistry, comply with the norms of the language of translation, take into account extralinguistic factors.

Thus, a literary translation is a translation of artistic works, where the intention of the original author and the transmission of artistic images are prioritized, rather than a literal translation of the artistic text. When translating a text (or a work of art), the translator duplicates a stylistic technique used in the original language, or forms his own stylistic technique, which has similar functions and means of their verbalization. To a certain extent, this gives a certain freedom to the translator as a specialist: there is the possibility of transferring lexical means of language expressiveness by using a certain grammatical order of the sentence (so, for example, such a choice is made when transferring a zeugma) or removing a stylistic device of the original language in the absence of its equivalent in translation language. In translation practice, the following parameters of the transfer of means of linguistic expressiveness are adopted: – presentation of the semantics of the text by means of linguistic expressiveness of the language of translation; – expression of emotional and expressive coloring of the text; – adequacy of expressive information transmission; – adequacy of transfer of aesthetic information. It should be noted that the translation process must be approached taking into account the socio-cultural features of the original language and the translated language and the linguistic picture of the author's world in order to achieve the maximum adequacy of the text and preserve its features.

### References

1. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: «Нова книга», 2001. 448 с.
2. Некряч Т. Є. Перекладач і культура. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Випуск 104 (1). Кіровоград: РВВ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2012. С.163- 169.
3. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія : Філологічні науки*. 2013. Кн. 1. С. 164–168. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn\\_2013\\_1\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2013_1_33).
4. Bassnett S. *Culture and Translation. A Companion to Translation Studies*. Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2007. P. 13–23.
5. Berman A. *Translation and the Trials of the Foreign. The Translation Studies Reader*. Devon : Florence Production Ltd., 2004. P. 276–289.

## ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ВЗАЄМОДІЯ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Популярна пісня як соціокультурний феномен є комплексним літературним/народним/фольклорним/культурним/соціальним/медійним/ідеологічним/комунікативним/комерційним/ідентично-трансляторним явищем, яке доволі складно вкласти в «прокрустово ложе» чітких дефініцій. Поєднання таких антиномічних рис як легкість сприйняття та водночас комплексний характер, спрощеність тексту та наявність певних культурних кодів, тенденція до комерціалізації/шлягерізації та пробудження етнічної свідомості, інтровертно гедоністична та екстравертно комунікативна функції – все це яскраво демонструє її феноменальний характер і пояснює певний когнітивний дисонанс між станом осмислення в науковому аспекті та фактором популярності серед аудиторії.

Війна між РФ та Україною, на жаль, сьогодні є реалією життя: кожен день українці відчувають її вплив на всі, без винятку, аспекти та смисли існування, тож цілком природньо, що пісенна творчість, зокрема спільні польсько-українські музичні проєкти воєнної тематики стали камертоном ідей та настроїв, своєрідним ідеологічним інструментом для підняття духу, акумулювали весь травматичний досвід непідкорених українців.

Аналіз пісень на тему російсько-української війни («Podaj rękę Ukrainie», «Hej, sokoły!», «O tobie myślę w zimną noc», «Mamę siebie», «Obejmij mnie» та ін.) переконливо демонструє, що в українському пісенному культурному просторі польська пісня відіграє доволі потужні функції такі як: ідеологічна, націєтворча, терапевтична та мотиваційна. В процесі інтенсифікації польсько-української пісенної взаємодії як соціокультурного явища кардинально змінилася функціональна парадигма, яку завжди виявляє масова культура: замість очікуваної розважальної функції, популярна польська пісня в складний для України період не розважає, а навпаки виконує найважливішу, а саме терапевтичну функцію. Пісенні тексти містять яскраві метафоричні образи (*путін-диявол, Україна-дім, Україна-жінка*), що призводять до своєрідного катарсису в душі слухача, мотивують музикантів до подальших творчих спільних польсько-українських колаборацій.

Варто підкреслити, що в піснях російсько-української війни відбулася певна зміна смислів. Якщо, приміром, дуже часто використані в польських піснях символи *дому, матері, солдата, безпеки, обіймів, світла, засобів транспорту, зокрема потягу або автобуса* до війни мали одну конотацію та викликали одні емоційні реакції, то під час війни ці символи сакралізувалися та стали нести зовсім інший смисл. Ключовими поняттями для українців стали

*безпека, перемога, воля, свобода та боротьба.* Саме ці лексеми наявні в польських піснях, крім того, часті повтори у приспівках мають дещо гіпнотично-флешмобну функцію.

Польсько-українські пісні цього періоду є не тільки фактом музичної колаборації, але й вони презентують безперервний культурний процес, в якому і більш успішні, і менш успішні музичні твори не стають точками розриву, а радше є точками перегину. Тож ці культурні практики, які носять масовий характер, є відзеркаленням сьогоденної соціокультурної ситуації та органічними частинами формування спільного польсько-українського пісенного простору, який в перспективі має бути осмисленим не тільки в філологічній царині.

Отже, аналіз польських пісень на тему російсько-української війни, що мають рекордні перегляди, демонструє вітальність польської пісні в українському культурному просторі, її здатність до асиміляції в українській культурі, не зважаючи на мовний фактор, а також схожість тем, ідей, образів, створення спільних польсько-українських пісенних проєктів, де навіть в рамках однієї пісні співіснують та вступають в органічну взаємодію польська та українська мови. Йдеться також про спільну ментальність із поляками, які настільки точно та навдивовижу майстерно відчули умонастрої, сподівання та мрії українців, що задум автора та очікування слухача співпали до максимального ступеня.

**Толкачова А. В.**

*аспірант кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

## **ІДЕЯ «НОВОЇ ЛЮДИНИ» У «ЗОРЯНОМУ КОРСАРІ» О. БЕРДНИКА**

Українська література ХХ століття зазнала значних змін: почали з'являтися нові жанри (експериментальний роман, література для юного читача, екзотична повість, ретродетектив) та нові теми (пригоди дітей і підлітків, психологію персонажів, науково-технічний прогрес тощо). Зокрема ваги набув жанр фантастичної літератури, де розкривалися теми суспільства, моралі, духовного та фізичного, охоплювала реальне та міжпросторове. Саме з цими категоріями пов'язана ідея «надлюдини», яка з'являється лейтмотивом у романі «Зоряний корсар» Олеся Бердника.

Олесь Бердник – один з найвідоміших авторів української фантастики, який приваблював читача своїми концепціями та ідеями, а особливої уваги приділяють його сприйняттю людини та сенсу життя. У способі життя та стилі його творів вбачається ідея надлюдини Ф. Ніцше, яка мала значний вплив на світову літературу та культуру ХХ століття. Роман О. Бердника «Зоряний корсар», що виходить у 1971 році, став найвидатнішою працею творчого доробку письменника. Чи є щось спільне між «хохломанією у космосі» Олеся Бердника та ідеєю надлюдини Фрідріха Ніцше? Метою статті є дослідження

найважливіших жанрових ознак роману та аналіз феномену «надлюдини» у контексті твору.

Роман «Зоряний корсар» поділено на дві окремі історії, які поєднані мотивом свободи людини у просторі та часі. Звернемося насамперед до книги першої «Чорний папірус». Сюжет першої книги містить у собі риси утопії: зображено суспільство майбутнього – земля, 82 рік XXI століття. Людство повністю втілило в дійсність ідею соціалізму: культурні, фізичні та моральні якості доведені до абсолюту. Дія розгортається, насамперед, у сьогоденні, де вчений Сергій Горениця працює над проблемою хроносу, про що ми дізнаємося з його щоденників. З перших сторінок одразу привертає увагу філософія антропоцентризму: «Дивовижне створіння – людина. Парадоксальне і нез'ясоване. Древні казали: вінець природи або творення. Квітка субстанції. А може, навпаки? Не квітка, а рана матерії? Її мука. Коли вона вилікується? Коли заживе?» [1, с. 8]. Автор одразу акцентує увагу на людині як епіцентрі його роздумів, що викликає асоціації з філософією Ніцше, де «людина – це те, що треба здолати» [3]. Здолати заради того, щоб стати надлюдиною, яка є суттю землі, адже «що для людини мавпа? Посміховище або нестерпний сором. І тим самим має бути людина для надлюдини – посміховищем або нестерпним соромом» [3]. Отже людина і вінець, як квінтесенція буття, і водночас посміховище для самого себе, коли досягає верхівки свого духовного, морального та фізичного розвитку. І далі Сергій Горениця поглиблюється у роздуми щодо часу і простору; бачить дивний сон, де він втікає від переслідування ворогів і «диво дивне. Я живий. Я не зник. Я народжуюсь новою істотою, ніби казковий птах з яйця. Я бачу себе ультрафіолетовим пташенням, відчуваю, що невимірна природа – моя кохана мати – дає мені нове буття. Віднині я дитя свободи» [1, с. 9]. Герой переживає переродження в щось більше, ніж просто людина; він втілює в собі природний код, досягає стану «я – у всьому. Все – в мені» [1, с. 10], подібно до перетворень, про які казав Заратустра: дух стає верблюдом, левом верблюдою і, дитиною лев, що означає випробувати та загартовувати свій дух, своє «я», де «дитина – це невинність і забуття, новий початок, гра, колесо, що крутиться само собою, перший порух, свята згода з усім» [3]. На перших сторінках роману філософія Бердника перегукується з ідеями Ніцше, яка є підґрунтям вільної в усіх сенсах людини. Пізнання часу та простору вимагає від дослідника неабияких зусиль фізичних та моральних; його духовні ідеали повинні бути гнучкі та водночас стійкі до нових невідомих таїнств. Ніцше підкреслює те, що все повинно розпочинатися з самої людини: з її здібності не механічно наслідувати мораль, що існує, а брати на себе відповідальність, контролювати своє тіло і дух, критично дивитися на світ.

Відповіді на складні філософські питання Горениці підказує Чорний Папірус, який вводить героя у своєрідний гіпноз, де Сергій починає мандрувати між двома різними потоками пізнання. В своїх баченнях він потрапляє у майбуття Землі – 82 рік XXI століття, де над усім панує Всепланетне Товариство Галактичних Зв'язків. Подолана демографічна криза та планується

переселення людей з Землі до далеких світів, аби дати початок сотням нових цивілізацій. Перша експедиція, у складі якої чотирнадцять переселенців (сім подружніх пар), стартує до планетної системи епсилон Ерідана. Метою цієї експедиції є «дослідження умов для розвитку людей, створення першої колонії, багатопланові експерименти з вивчення взаємовпливу земної і тамтешньої флори та фауни, встановлення постійного інформаційного каналу і транспортного мосту наступних переселень» [1, с. 41]. Людина – вже біологічно, духовно та морально подібна до бога, вона має усі засоби для самовідновлення, самоконтролю та самореалізації. Перед нами – надлюдина, яка досліджує міжпланетний та міжгалактичний простір. Космокрейсер, на якому екіпаж стартував у визначений день, має назву «Любов». Ця назва має особливе значення в контексті всієї першої книги, бо одразу підводить до кількох моментів. По-перше, назва космокрейсеру, який вирушає для заселення іншої планети, одразу свідчить про його наміри, але добрі чи злі? Мотив любові є домінантою твору, вона набуває позитивного, навіть, божественного змісту. Любов до ближнього є основою цього досконалого суспільства, про що Ніцше писав: «Наша любов до ближнього, чи не є вона прагненням до нового майна? А так само наша любов до знань, правди і взагалі всього того, що є прагненням до чогось нового?» [2, с. 42]. Тобто чи є ця любов щирою щодо інших людей, а в цьому випадку, до інших планет. Що хочуть принести люди на нові планети: свій устрій та мораль чи спробувати налагодити комунікацію з тими живими істотами, які вже існують там? Власне на це питання в повному обсязі ми не дізнаємось відповіді у першій книзі, адже експедиція не була завершена. По-друге, любов в частині «Чорний папірус» представлена як основа буття людини, як спосіб вдосконалення та виживання.

Ідея «надлюдини» в контексті цього роману, на наш погляд, набуває нового значення. Філософія Ніцше переконує людину у «богоподібності», тому що «Буває ж таке! Цей старець святий ще не чув у своєму лісі, що Бог помер!» [3], – саме про це говорить Заратустра, коли опиняється на самоті після розмови зі старцем під час своїх подорожей у пошуку сенсу життя. Якщо Бог помер, то людина має зайняти його місце, але для досягнення цієї мети потрібно докласти багато зусиль, про які власне йдеться у «Так казав Заратустра». У «Зоряному корсарі» тим, хто перевершує себе і стає «надлюдиною» є Урчик. Ніцше пише про це: «Я люблю того, хто живе задля пізнання і хто хоче пізнати, щоб жила колись надлюдина. Бо так той хоче своєї загибелі» [3]. Універсальній Робот у кінці першої книги виявляє бажання «своєї загибелі», щоб стати людиною: «Ти вже людина, – ніжно відповів Ігрек. – Хіба ти не бачив мільйони людиноподібних потвор на Аоді? Що з того, що вони мають людську подобу? Людина, мисляча істота визначається не формою і навіть не функцією. Це – творчий дух і розум еволюції. Ти – людина, Урчику, і матимеш живе, гаряче тіло» [1, с. 104]. Після вдалого завершення експедиції, УР, Ікс та Ігрек, а також Ісварі (єдина мешканка планети Аода) повертаються на Землю, де «чудеса людського генія» дарують штучному інтелекту людське тіло, а збережені УРом тіла екіпажа повертають до життя.

Ніцше наголошував, що все починається з самої людини, до подібного висновку доходить і Бердник: «Єдине просвітлення – метемпсихоз, ідея перевтілення. Ось ти гад, птах, корова, кажан. Тобі тяжко, ти повзаєш по землі, ти стаєш жертвою <...> Ти зможеш в майбутті народитися людиною. А пройшовши вдало шлях людини, можеш піднятися до царства девів-богів <...> І знову – через царство мінералів, рослин і тварин – до людської еволюції» [1, с. 17-18]. Також у контексті твору ми знаходимо основу для просвітлення та розвитку людини – любов, яку ніс космокрейсер «Любов» до іншої планети; яка стала головним «вчителем» Ікса та Ігрека; яка перетворила штучний інтелект в людину. Чи є то та сама любов, про яку говорив Ісус? І чи можливе ототожнення героїв роману з постаттю Христа, як надлюдей? Над цією проблемою в контексті нашої роботи багато розмірковували Ф. Достоевський (нова людина), Ф. Ніцше (надлюдина), Л. Шестов (надлюдина в образі Христа), брати Стругацькі (важко бути богом) тощо.

### **Бібліографічні посилання**

1. Бердник О. (2019) Зоряний корсар. Львів. Видавництво Terra Incognita. 376 с.
2. Ніцше Ф. (2020) Весела наука. Харків: Фоліо. 284 с.
3. Ніцше Ф. (1993) Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ Основи, Дніпро. 416 с.

**Торкут Н. М.**

*доктор філологічних наук, професор кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Запорізького національного університету, провідний науковий співробітник відділу зарубіжних та слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

## **МОДЕЛЮВАННЯ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ ПРО НАЦІОНАЛЬНОГО ГЕНІЯ: СТРЕТФОРДСЬКИЙ ДОСВІД КОММЕМОРАЦІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА**

Моделювання колективної пам'яті про Вільяма Шекспіра як національного генія, чия творчість долає часові й просторові кордони, розпочалося невдовзі по смерті митця. У вірші-присвяті до Першого Фоліо (1623) Бен Джонсон, друг і колега Шекспіра по письменницькому цеху, називає солодкоголосого лебедя Ейвона «душею століття» й «чудом сцени», та сталячи в один ряд із Еврипідом, Софоклом і Плавтом, передрікає його творам безсмертну славу. Симптоматичним був вже сам факт публікації театральних п'єс (жанру, що мав не дуже улесливу репутацію в елизаветинському соціумі) у форматі фоліо, який здебільшого призначався для книг релігійних (Святе Письмо, богослужбні тексти) чи історичних (хроніки, генеалогії відомих родів, геральдичні компендіуми) та для високої поезії.

На думку К. Лаоутаріса, саме творці Першого Фоліо – актори Джон Гемінгз і Генрі Кондел, та шляхетні меценати – сер Вільям Герберт, граф

Пембрука, і сер Філіп Герберт, граф Монтгомері, запустили процес коммеморації Шекспіра [3, с. 15], який триває вже протягом чотирьох століть, реалізуючись у низці вельми дієвих культурних практик.

Першою з-поміж них за хронологією є традиція проведення шекспірівських парадів, біля витоків якої стоїть так званий Шекспірівський ювілей, проведений Девідом Гарріком у Стретфорді-на-Ейвоні 6–8 вересня 1769 року. Цим урочистостям передувало встановлення пам'ятника Шекспіру в Куточку поетів Вестмінстерського Абатства (1741) та будівництво шекспірівського храму на віллі Гарріка в Гемптоні (1756). Девід Гаррік, який був популярним в ті часи актором і успішним режисером, запланував помпезне дійство, яке включало церковні церемонії та світські публічні події. Однією з ключових складових святкування мала бути костюмована хода шекспірівських героїв вулицями міста, але через безперервний проливний дощ вона не відбулася.

Втім, інші заходи (урочиста хода шанувальників Барда вулицями міста під звуки церковних дзвонів, святковий обід за участі впливових політиків, митців, меценатів, відкриття пам'ятника Шекспіру біля міської ратуші та ін.) виявилися вельми успішними. Тож невдовзі Стретфорд-на-Ейвоні, де дбайливо зберігається і культивується пам'ять про найвідомішого уродженця, перетворилася на привабливу туристичну дестинацію для шанувальників Шекспірового таланту. За словами М. Добсона, саме з перших Стретфордських святкування розпочалося пересотворення Шекспіра як національного поета, як літературної і театральної ікони [2, с. 15].

Протягом наступних десятиліть сотні «культурних паломників» із різних континентів, в тому числі й відомі американські політики Джон Адамс і Томас Джефферсон, письменники Дж. Г. Байрон, В. Скотт, Т. Карлейл, Ч. Діккенс та ін., відвідали Стретфорд, щоб віддати шану геніальному британцю. У 1816 році у місті відбулися публічні вшанування двохсотріччя з дня смерті драматурга, а у 1824 році було створено Шекспірівський клуб, який проголосив своєю метою організацію та регулярне проведення у квітні щорічних меморіальних шекспірівських заходів. Згодом, у 1827 році, з'явився ще один осередок шанувальників Барда – Королівський Шекспірівський клуб, покровителем якого виступив сам король Георг IV. Завдяки його потужній фінансовій підтримці у Стретфорді було розпочато реставрацію «місць пам'яті» у Церкві Святої Трійці (могильні плити Шекспіра і членів його родини, пам'ятник) та інших локаціях міста, створено Шекспірівський меморіальний театр.

У 1847 році був заснований Траст місця народження Шекспіра (The Shakespeare Birthplace Trust), який і сьогодні виступає найпотужнішим промоутером шекспіроцентричної активності. Його багаторічна успішна діяльність кардинальним чином змінила культурне обличчя провінційного Стретфорда-на-Ейвоні, перетворивши його на Мекку шанувальників Барда. Завдяки діяльності цього Трасту сьогодні успішно функціонують музейні комплекси: двоповерховий фахверковий будинок Джона Шекспіра на Генлі-стріт, де відтворено атмосферу, в якій народився і виріс майбутній поет; котедж Енн Гетвей – сільська садиба, що належала родині його дружини; велика

меморіальна локація під назвою «Shakespeare's New Place» – реконструкція тієї території, де колись стояв будинок, придбаний драматургом для своєї родини; будинок шекспірового зятя доктора Голла, в якому відтворено побут і елементи медичних практик тогочасся, а також представлено багату колекцію ренесансних меблів.

Усі ці «місця пам'яті» не лише слугують «вихідними точками нових культурних спогадів» [1, с. 327–328], але й виконують вкрай важливу культуртрегерську функцію. Стимулюючи наукові пошуки шекспірознавців, істориків, археологів, краєзнавців, вони стоять біля витоків численних наративів (наукових, легендарно-міфологічних, фікційних) та конструюють у колективної пам'яті людства образ англійського генія як сина своєї епохи і уродження Стретфорда (що, безперечно, важливо в контексті перманентних нападок антистретфордівців). Крім того, у більшості з цих меморіальних локацій постійно організовуються різноманітні виставки, тематичні експозиції, наукові й культурні події, пов'язані не тільки з Шекспіром, але і з епохою Ренесансу чи англійською літературою в цілому.

З плином часу рідне місто Вільяма Шекспіра, де дбайливо зберігається все, що пов'язане з його постаттю і творами, перетворилося на медіум пам'яті, який є одночасно і матеріально-статичним за рахунок різноманітних слідів присутності біографічного автора в просторі реальної історії (будинки-музеї, сади і дерева, записи у приходських книгах та могильний комплекс у Церкві Святої Трійці, граматична школа й архіви), і динамічним. Його динаміка забезпечується активною діяльністю таких структур, як Шекспірівський інститут, який проводить велику дослідницьку роботу, Королівський Шекспірівський театр, де щороку відбуваються нові постановки, Траст місця народження Шекспіра, що інспірує й організовує різноманітну шекспіроцентричну активність (щорічні квітневі урочистості на честь Шекспіра, розкопки, реконструкції й реставрації, наукові, мультикультурні події й просвітницькі проєкти, публікація книг і рекламної продукції). Стретфорд-на-Ейвоні став навдивовижу популярним місцем культурного дозвілля і однією з обов'язкових destinations літературного туризму.

Важливу роль у проведенні коммеморативних заходів відіграють театральні діячі, науковці, влада Стретфорда-на-Ейвоні, політики та члени Британського Парламенту, представники церкви й меценати. Саме завдяки останнім, зокрема родині Прегнеллів, з 1990 році було започатковано традицію вручення щорічної Прегнеллівської нагороди (Pragnell Shakespeare Birthday Award). На ланчі на честь Вільяма Шекспіра, який став одним із найурочистіших компонентів квітневих Шекспірівських святкувань у Стретфорді, цією нагородою відзначаються найталановитіші актори і режисери, критики чи вчені, які зробили визначний внесок у світову театральну чи кіношекспіріану, або у шекспірознавчі дослідження.

Таким чином, завдяки поліаспектній коммеморації, яка включає сьогодні й ритуальні практики (парад від мерії до Церкви Святої Трійці, покладання квітів на могилу Барда, спеціальна церковна служба, присвячена його пам'яті), і

наукові події (симпозіуми, конференції, семінари), і культурно-мистецькі заходи (вистави Королівського Шекспірівського театру, експериментальні креативні проекти, шекспірівський ланч, нові виставки й музейні експозиції), та потужному розвитку літературного туризму і шекспірівської індустрії, в колективній пам'яті людства підтримується образ Вільяма Шекспіра як позачасового генія. Протягом останнього століття (значною мірою завдяки обраній стратегії коммеморації) було поступово подолано ідолізацію митця, яка сформувалася у попередні часи й спричинила таку собі «бардоманію» (“bardolatry”, неологізм Бернарда Шоу). Сьогодні Шекспір сприймається не як забронзовілий класик, а як людина з плоті й крові, як геніальний митець, цікавий нашим сучасникам, здатний надихати на творчі експерименти та відповідати на злободенні питання.

### **Бібліографічні посилання**

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Dobson M, The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769. Oxford : Oxford University Press, 1992. 276 p.
3. Laoutaris Ch. Shakespeare's Book. The Intertwined Lives Behind the First Folio. London : William Collins, 2023. 560 p.

**Федоряка Л. Д.**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри перекладу і слов'янської філології  
Криворізького державного педагогічного університету*

### **ГЛЮТОНІМИ ЯК ІНСТРУМЕНТ АВТОРСЬКОЇ КРИТИКИ (на прикладі памфлету Томаса Неша «Пірс Безгрошовий»)**

Творча постать елизаветинського письменника Томаса Неша (1567–1601?) у колі західноєвропейських літературознавців не настільки відома, як фігура його визначного сучасника Вільяма Шекспіра. Проте без урахування здобутків цього талановитого сатирика літературну картину пізнього англійського Ренесансу навряд чи можна назвати завершеною. Спадщина Неша є неоднозначною і багатоманітною у плані поетики і стилю, і саме цією широтою професійного діапазону і «несхожістю» на інших тогочасних літераторів він і привертає увагу дослідників уже друге століття поспіль. З кінця ХІХ ст. і до сьогодні вчені з різних країн вивчають специфіку його доробку і представляють незнайомі факти його біографії. Так, слід відзначити Р. Б. Маккерроу [16] та Дж. Б. Стіна [19], які упорядкували його твори, Дж. Хіббарда [15] та Л. Д. Федоряку [12], які центром уваги своїх досліджень обрали памфлети і сатиричну тональність у творчості письменника, а також Е. Бейкера [14], Ч. Ніколь [18], Л. П. Привалову [6], які сфокусували науковий пошук на єдиному романі Т. Неша «Нешасливий мандрівник» (1593).

Доволі репрезентативна «бібліотека» так званих «класичних» джерел наразі постає необхідним науковим фундаментом, на якому вибудовуються нові розвідки, присвячені творчості цього самобутнього літератора.

У сучасному вітчизняному нешезнавстві спостерігається, на наш погляд, дуже позитивна тенденція до виокремлення і потрактування тих аспектів, які не підлягали детальному вивченню під час «першого розгляду». «Відхилення» від магістрального тлумачення творів Т. Неша як сатиричних спроможне суттєво збагатити науковий простір новими висновками про художньо-естетичну цінність і стилістичний малюнок творів цього автора. Заглиблення в деталі поетики і манери письма неординарного елизаветинського письменника проливає світло на окремі морально-етичні і соціальні питання його творів «на злобу дня». Сьогодні це ті аспекти, що раніше знаходилися на периферії наукового дослідження, або ті, вивчення яких продиктоване сучасною соціокультурною і політичною ситуацією. Результатом взаємодії означених факторів стала актуалізація тем «другого ряду» і поява розвідок про інтерпретацію Нешем імагологічних проблем [7; 8], пандемійного дискурсу [9; 10], відображення у його творах інтертекстуальних мотивів [11]. Таким чином поступово заповнюються прогалини у дослідженні творчої персоналії Т. Неша. Втім, художня структура його творів настільки різнопланова, що досі залишається чимало невивчених компонентів, серед яких і художня деталь.

Навряд чи можна сказати, що її вивчення зараз на часі, але звернення до цієї теми варте уваги в сенсі її перспективних висновків про шляхи творення сатиричної поетики у творах Т. Неша: деталі будуть важливими для того, аби до корпусу уже відомих способів формування авторської критики додати інші дієві механізми, що сприятимуть поглибленому аналізу і систематизації структурування сатиричної картини пізньоренесансної дійсності у творчості цього письменника-сатирика.

Весь текстовий простір творів Т. Неша усіяний великою кількістю деталей, що допомагають авторові формулювати різнохарактерну наукоподібну інформацію (з царин географії і астрономії, математики і біології, зоології і медицини, військової справи і релігії, кулінарії, літератури і історії), а також відтворюють культурно-специфічні реалії суспільного життя Англії часів Єлизавети I.

Деталі соціально-побутового та науково-популярного характеру, які зустрічаються чи не на кожній сторінці Нешевих творів, різні за онтологічною і антропологічною сутністю, механізмами залучення до текстової площини. Але їхня внутрішня структура і призначення подібні: на загал, всі вони підпорядковані домінуючій сатиричній тональності творів, а тому виконують функції інтенсифікатора і інструмента авторської критики. Наприклад, до тексту роману «Нещасливий мандрівник» Неш включає оповідку «Про сидроторговельника», головний герой якої, власник таверни, уособлює носія такої морально-етичної вади як жадібність. Саме популярний у ті часи алкогольний напій постає необхідною деталлю, що дозволила авторові в

подробицях висміяти жадібного господаря пивної, який наживається на солдатській довірі.

Важливу роль у творах Т. Неша відіграють ті художні деталі, що, на перший погляд, не мають таких важелів впливу на читача, як численні вставні оповідки або потужна викривальна риторика. Але пильне і акцентоване прочитання будь-якого Нешевого твору уможливорює дійти протилежного висновку: деталі ретельно відібрані, по-різному «вписані» в текст і розраховані на суттєве підсилення критичного ефекту. Оскільки ця розвідка є першою у вивченні їхньої специфіки, то спробуємо прослідкувати використання деяких художніх деталей на прикладі найвідомішого соціально-побутового памфлету Т. Неша «Пірс Безгрошовий» (1592).

У цій роботі будемо спиратися на визначення і класифікацію художніх деталей, здійснених вітчизняними дослідниками. Художню деталь визначимо як «виразну подробицю, особливо значущий елемент художнього твору, що несе суттєве смислове та ідейно-емоційне навантаження» [5, с. 646]. Скористаємось для аналізу і класифікацією В. А. Кухаренко, яка пропонує типологізувати художні деталі «за функціональною ознакою і дистрибуцією в тексті на образотворчі, уточнюючі, характерологічні та імплікуючі [4, с. 115]. Із усього розмаїття подробиць, представлених у творчості Неша, у межах цієї статті зосередимо увагу на художніх деталях кулінарного або гастрономічного характеру з памфлету «Пірс Безгрошовий», з'ясуємо їхні сутнісні чинники і призначення у поезії сатиричного твору.

Для цього нам потрібно усвідомлювати смисл поняття «глутонічний дискурс». Ним називають специфічний тип інформації, який репрезентує культурні, мовні, етнічні й ідеологічні вподобання певної лінгвокультурної спільноти і характеризує всю систему харчового процесу, що складається з таких стадій: обробку харчової продукції, підготовку її до приготування, процес приготування та споживання їжі. Для позначення художньої деталі у сфері кулінарії та гастрономії у контексті цієї роботи вважаємо за доцільне услід за І Державецькою використовувати поняття «глутонім» [1, с. 70], яке є репрезентантом глутонічного дискурсу і об'єднує в собі вказані вище практики (кулінарну і гастрономічну). Глутонім або глутонічна лексика у нашому дослідженні буде маніфестувати концептосферу, до складу якої входять такі елементи як «їжа», «продукти харчування», «приготування їжі», «споживання їжі», «харчові відходи», «кухонне начиння».

Ретельне прочитання памфлету «Пірс Безгрошовий» продемонструвало, що Т. Неш активно використовує в ньому глутонічну лексику. З метою формування сатиричної візії морально-етичних вад, які він вважає смертними гріхами (гординю, жадібність, грів, переїдання та ін.), Неш послуговується і різними глутонімами, які найчастіше зустрічаються у масштабних конкретизованих описах.

Так, критику гордині Т. Неш починає з опису цієї вади і шляхів її прояву у характері «молодого марнотратного господаря»: «Молодий спадкоємець або кокні, або мамій, що набрався розпусти десь серед суддів або на околицях Лондона, якщо ні його студентської стипендії, ні інших грошей уже не вистачає

на утримання численних повій, нарікає на долю через те, що не став королем Індії і присягає, що ніколи такий селянин, як його батько чи брат, не буде його контролювати. ... І тоді він такий – з діркою в кишені, хворий на цингу, а від його вишуканих страв залишився звичайний бенкет із собак і котів, і з *тріскою сушеною або солоною*, але, що найбільш плачевно, *без гірчиці*» [17, с. 11].

У цьому фрагменті знайшлося місце глютонімам *«тріска з гірчицею»*, які мають контекстуальну значущість і глибокий імпліцитний сенс. У елизаветинській Англії тріска була популярним морепродуктом, з якої готували різні страви і дуже часто споживали з гірчицею. Але наприкінці XVI ст. почали з'являтися гурмани, які не уявляли, що цей звичайний «англійський» продукт можна їсти без гірчиці.

На думку ж автора памфлету, це були не гурмани, а надто гордовиті молодики – «вискочні» («upstarts»), які виявляли зарозумілість, демонструючи «витончені» кулінарні смаки. Причиною подібного нахабства була соціокультурна ситуація: прокрутивши якісь сумнівні справи, молоді ділки із простих сімей швидко «злетіли» на верхівку соціальної драбини і ще швидше призвичаїлися до її благ, сповна користувалися своїм новим статусом і дозволяли собі всілякі забаганки. А коли гроші у таких парубків закінчувались, то вони продовжували показувати свій смаковий норів і відмовлялися їсти просту рибу.

На переконання Неша, саме гірчиця в цьому випадку є індикатором гордині, на яку «захворіли» новоспечені молоді багатії. Вони вели себе так, «наче найбільшою мукою на світі було їсти тріску без гірчиці» [17, с. 12], тому що риба, а тим більше без цієї приправи вже сприймалася ними як їжа для бідних. Тож глютонім «гірчиця» слугує авторові памфлету у першу чергу засобом імпліцитного засудження гордині забезпечених молодих англійців. Цей глютонім у якості підсилювача власних сатиричних імперативів Неш використовує і тоді, коли жартома обіцяє читачам «ніколи не споживати тріски», а також цитує «вискочня», який волає подати йому тріску «тільки з гірчицею, боже, тільки з нею!» [17, с. 12]. Зважаючи на означені контекстуальні властивості, сполучення глютонімів «тріска з гірчицею» можна вважати характерологічною художньою деталлю.

На нашу думку, функціональне призначення цієї деталі ширше – вона є значущою у макроконтексті всього «Звинувачення в Гордині», в якому розміщена оповідка «Марнотратний молодий господар», і у розрізі загальної поетики памфлету. «Гірчиця» як інтенсифікатор критики цих молодих господарів дозволяє авторові порушити проблему соціальної мобільності у елизаветинській Англії, яка виражалася у появі так званих «вискочнів», які ще вчора знаходилися на нижньому щаблі суспільної ієрархії, але стрімко збагатилися різними (а найчастіше нечесними) шляхами, опинилися на верхівці соціального айсберга і сьогодні вже показово хизуються своїм нинішнім становищем та гребують тим прошарком населення, до якого недавно належали. На цьому ґрунті, як вважав Неш, у характері молодих багатіїв і

зароджується гординя і зарозумілість, яка визначає навіть їхню гастрономічну поведінку.

У іншому фрагменті памфлету Т. Неш розмірковує над тим, чим може бути викликана і як може проявлятися гординя у дружини купця. Автор присвячує їй такий опис: «... пані Мінкс, дружина купця, не їсть *вишень*, боже збав, але коли вони коштують двадцять шилінгів за фунт, то вона їсть – поважно, щоб не зашкодити репутації, і обережно, наче танцює канарку» [17, с. 12]. Неш використовує тут глутонім «вишня», який допомагає йому висловити критику на адресу забезпечених дружин купців, які, як і молоді вискочні, співвідносили свої смаки з фінансовою спроможністю: споживали тільки ті фрукти, що коштували дорого, а дешевими нехтували. Між рядків цього епізоду закодована авторська відраза до таких жіночок, які «піднялися» завдяки багатству своїх чоловіків, а тепер загордилися і гидуєть дешевою їжею простих людей.

Інші фрагменти памфлету «Пірс Безгрошовий» теж містять чимало значущих глутонімів. Приміром, у «Звинуваченні в Жадібності» Неш описує Голод «закутанним у *цибулеве лушпиння...*» [17, с. 9]. Глутонім, що позначає їстівні відходи, спрямований на підсилення авторських критичних інтенцій щодо скнар, які свідомо морять себе голодом, одягаються у лахміття, і через це перетворюють своє життя на існування, а себе – на обірваних волоцюг. Пані Ніггардіс Неш змальовує як таку, що «...на голові в неї була *каструля для пудингу*, що дісталась від старої баби», і таку, що «... сиділа і не наважилася плюнути, коли треба було, бо так струсила би півдюжини *вівсяної каші*, що прилипла на рукаві біля ліктя» [17, с. 9].

Слід наголосити, що для опису пані Т. Неш залучає вже не харчі, приправи і відходи, а національні англійські страви – пудинг і вівсянку. За допомогою цих глутонімів Неш критикує тих жадібних співвітчизників, які зберігають не лише речі, яких уже давно треба позбутися, але і продукти. Пані Ніггардіс, яка про запас тримає прилиплі до рукава вівсяні кульки, є унікальною творчою знахідкою Неша-сатирика, а сама вівсянка є глутонімом, бридким і жалюгідним символом жадібності. Також варто відзначити авторську згадку про елемент кухонного начиння – каstrулю, «інструментатив», який експліцитно породжує ситуативний гумористичний ефект, а імпліцитно конкретизує і підсилює роль глутоніма «пудинг».

Треба зазначити, що вибір відомих національних страв у якості глутонімів був вмотивований не лише соціокультурною ситуацією у елизаветинській Англії та креативними здібностями і точними рефлексіями Неша, але і суто художнім авторським задумом і урахуванням під час написання памфлету «Пірс Безгрошовий» рецепції потенційних читачів. Одним із ключових завдань автора була рельєфна і яскрава репрезентація наслідків жадібності задля переконання пересічної читацької аудиторії боротися з цією вадою за допомогою зрозумілих їй прикладів – знайомих страв і кухонного прибору широкого вжитку. Вся глутонія – вівсянка, пудинг, каstrуля – у форматі підрозділу «Звинувачення в Жадібності» приймає участь у реалізації просвітницько-виховної місії автора і формуванні його експліцитної критики.

Тож ретельно проаналізовані невеликі текстові уривки з памфлету «Пірс Безгрошовий» дають підстави зробити висновок про те, що автор-сатирик використовує всі рівні глютонічного дискурсу: від продуктів харчування (вишня, риба), до їжі, приготовленої з певних продуктів (гірчиця), страв національної кухні (пудинг і вівсянка), предметів, що використовуються для приготування їжі (каструля), і до харчових відходів (лушпиння цибулі). Різноманітні глютоніми залучені автором до тексту памфлету з метою сатиричного змалювання розповсюджених моральних дефектів, вони стають, за висловом Т. Черкашиної, «додатковим засобом характеристики персонажів» [13, с. 225], а також «додатковим засобом розкриття авторських інтенцій» [13, с. 228]. Спираючись на класифікацію художніх деталей В. А. Кухаренко, глютоніми з цього памфлету можна вважати характерологічними деталями, адже всі вони використані Т. Нешем у якості інтенсифікаторів експліцитної та ідентифікаторів імпліцитної репрезентації ганебних рис характеру у сучасників англійського письменника.

Ця невелика розвідка має всі шанси перерости у самостійне дослідження, присвячене глютонічному дискурсу аналізованого памфлету (вартим уваги є, приміром, функціонування специфічних глютонімів у підрозділі «Звинувачення в Пияцтві»), а також і решти Нешевих творів. Подібне ґрунтовне дослідження здатне спродувати глибокі і системні літературознавчі висновки про використання гастрономічних реалій як таких, що є «маркерами зображення ними часу і людини в ньому, національної специфіки народу, розкритті морально-етичних і естетичних смислів» [2, с. 64]. Окрім цього, таке дослідження суттєво би розширило лінгвокультурологічні уявлення сучасних фахівців і зацікавлених читачів про культурні, кулінарні смаки та гастрономічні уподобання англійців елизаветинської доби та сприяло розумінню їхнього відтворення на мовному рівні. На основі окреслених гуманітарних перспектив можна буде встановити кореляцію між національною кухнею і формуванням національного характеру, усвідомити пізньоренесансний «кухонно-кулінарний канон» і осмислити «харчовий код нації» [3, с. 22].

### Бібліографічні посилання

1. Державецька І. О. Глютонічний дискурс: лексикографічний аспект. *Одеський лінгвістичний вісник*: зб. наук. праць. Одеса: НУ «ОЮА». Вип.4, 2014. С. 69-72.
2. Заверталюк Н. І. Рецепція образів страв і напоїв у художньому тексті малої прози В. Даниленка. *Актуальні проблеми слов'янської філології*: міжвуз. зб. наук. праць. Вип. 26. Ч. 4. Бердянськ: БДПУ, 2012. С. 164-172.
3. Ковпик С. І. Поетика густативів (на матеріалі української прози ХІХ ст.): монографія. Київ: Айс Принт, 2014. 168 с.
4. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навчальний посібник для студентів старших курсів факультетів англійської мови. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 272 с.

5. Пасечник О. В. Основні підходи щодо класифікації художньої деталі. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «*Наука та суспільне життя України в епоху глобальних викликів людства у цифрову еру (з нагоди 30-тиріччя проголошення незалежності України та 25-тиріччя прийняття Конституції України)*». У 2 т. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 646-648.
6. Привалова Л. П. Основные жанровые особенности модификаций английского романа последней трети XVI века: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.01. МГУ им. М.В. Ломоносова. Днепропетровск, 1987. 214 с.
7. Торкут Н. М., Федоряка Л. Д. Італія та італійці в рецепції англійського ренесансного сатирика Томаса Неша: специфіка авторської імагопозиції. *Мова. Література. Фольклор.* №1, 2022. С. 109-116.
8. Торкут Н. М., Федоряка Л. Д. Поетикальні стратегії формування та аксіологічна семантика італійського простору в романі Томаса Неша «Нещасливий мандрівник» (1593). *Мова. Література. Фольклор.* №1, 2023. С. 120-129.
9. Федоряка Л. Д., Ревенко В. В. Художня репрезентація пандемії в романі Томаса Неша «Невдалий мандрівник». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* Випуск 1 (47), 2022. С. 114-123.
10. Федоряка Л. Д., Клименко І. М. Томас Неш – Не сатирик: образ «чорної смерті» в його поезіях. *Філологічні трактати.* Видавництво СумДУ. №2, Том 14, 2022. С. 126-140.
11. Федоряка Л. Д. Трансформація легенди про Геро і Леандра у творі «Пісна їжа»: від романтики К. Марло до бурлеску Т. Неша. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література як семіотичний ресурс культури» (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). Дніпро: ДНУ імені Олеса Гончара. 2023. С. 87- 91.
12. Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу: дис. ...канд. філол. наук.: 10.01.04. Запоріжжя, 2009. 238 с.
13. Черкашина Т. Ю., Белявська М. Ю., Сатановська Г. С. Гастрономічний дискурс сучасного франкомовного роману. *Закарпатські філологічні студії.* Вип. 28. Том.1, 2023. С. 224-229.
14. Baker E.A. The History of the English Novel: in 10 vol. London: Witherby, 1929. V.2: The Elizabethan Age and After. 1920. 305 p.
15. Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. L.: Routledge and Kegan Paul, 1962. 262 p.
16. McKerrow R. V. The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. Oxford: Basil Blackwell, 1958-1966.
17. Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil. *The Works of Thomas Nashe:* in 5 vol. Oxford: Basil Blackwell. Vol. 1. 1958. P. 3-111.
18. Nicholl Ch. A Cup of News: The Life of Th. Nash. London and Boston: Poutleadge and Kegan Paul, 1984. 342 p.

19. Stean J.B. The Unfortunate Traveller and other Works. L.: Penguin Books, 1985. 512 p.

**Федько О. Ю.**

*кандидат філологічних наук,  
ст. викладач кафедри культурології та українознавства  
Запорізького державного медико-фармацевтичного університету*

## **МІФОЛОГЕМА ПАСІКИ У РОМАНІСТИЦІ Л. ГОРЛАЧА**

...насіння міфів зберігають своє догматичне значення... Ретельно приховані у підземеллях літературної пам'яті, у коморах народних переказів, вони становлять собою свого роду дріжджі, на котрих сходить поезія.

Х. Ортега-і-Гасет

Оскільки міфи як віддзеркалення способу мислення, ключових елементів світобудови і цінностей того чи іншого народу на певному етапі розвитку пронизують усі тексти культури, вивченню їх функціонування присвячені праці багатьох вчених, зокрема й Р. Барта, Я. Голосовкера, Е. Кассіра, К. Леві-Строса, М. Моклиці, Я. Поліщука та ін. Релевантним для нашого дослідження є запропоноване Я. Поліщуком визначення міфу: «універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожному епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [6, с. 5–6]. Підкреслюючи повторюваність та циклічність функціонування міфів у текстах культури, М. Моклиця зазначає, що «міфи постійно живуть у свідомості людства, спочатку як універсальна модель світу, потім як подолане марновірство, далі як елемент культури» [5, с. 47]. Глибинне, закорінене у колективному несвідомому аксіологічне значення того чи іншого образу може бути навмисно використане митцем у художньому творі, а може й оприявнюватися незалежно від його інтенцій, тому міфи функціонують як у розгорнутому (міфологічні сюжети, образи), так і фрагментарному вигляді (міфологеми та міфеми).

Жанрова своєрідність ліро-епічних творів посилює роль кожної художньої деталі, що зумовлює актуальність вивчення функціонування міфологічних елементів у віршованих романах Л. Горлача. Предметом цієї розвідки є міфологема пасіки, а об'єктом – романи «Руїна», «Мамай» і «Чисте поле».

В українській культурософії локус пасіки уособлює плідну працю, спокій, рідну землю і навіть державність. Прикметним є використання М. Грушевським саме цього образу при описі передумов національно-визвольної боротьби під проводом Б. Хмельницького: «І тоді, каже старий літописець український, серед ріжних кривд, які українським людям робили ся, “натрапили на чоловіка одного, у которого відібрали пасіку, а та пасіка наробила лиха на всю

Польщу» [4, с. 54]. Продовжує цю «літописну» традицію і Л. Горлач, характеризуючи суспільно-політичну ситуацію вустами сторожа пасіки у романі «Руїна» («Нащо ж ви волите топтати / чужинцям пасіки й сади?!» [2, с. 78]). Локус пасіки «розмикається», охоплює усю державу, про яку має дбати гетьман, а мешканці порівнюються із бджолами. Як смерть мучеників зображена у романі «Руїна» загибель українців, замкнутих стрільцями у палаючій церкві, звідки навіть «бджола втекти на волю ... не могла» [2, с. 194], тобто жодна жива душа. Притаманні українському народу працелюбність та готовність ціною власного життя захищати рідну землю розкриваються у романі «Мамай» теж через цей образ («бути своїм у бджолинім рою, / носити до вулика спільний нектар» [1, с. 127]; «Не вмієте жити – учіться в бджоли, / щоб зібраний мед захистити могли» [1, с. 134]).

Загалом, сакральний зв'язок образу бджоли із потойбіччям найповніше розкривається в епілозі роману «Чисте поле», адже Іван Сірко, який згадує своє життя, перебуває у священному локусі – пасіці (місці світла, спокою, миру), а описуючи момент його смерті, письменник вдається до давньої християнської традиції, згідно з якою політ бджоли символізував перенесення до раю: «І бджола зумріла. / А потім, наморившись по трудах, / на сивий вус, немов на квітку, сіла» [3, с. 662]. При описі раю у романі «Мамай» бджола стає доміантним образом («рються бджоли понад цвітом, / літають в сонячній пилку, / зігріті щедро вічним літом / у вічному райському сповитку» [1, с. 113]), та й Макар, за словами святого Петра, «посеред бджіл і сам бджола» [1, с. 114]. Образ бджоли у творчості письменника виступає одним із засобів розкриття національних проблем і водночас символізує чистоту, святість, вітальність, спасіння, а, відповідно, місце перебування добрих душ (Царство Небесне) асоціюється з пасікою.

Отже, у віршованих романах Л. Горлача «Руїна», «Мамай», «Чисте поле» уповні реалізується глибоко закорінене у народну традицію і міфологію символічне значення локусу пасіки. Міфологема пасіки функціонує як місце спокою, відпочинку для людей з чистим сумлінням («Мамай», «Чисте поле»), як простір важкої роботи та територія, яку треба боронити і плекати («Руїна»), як символ держави з організованим і працюючим народом («Мамай», «Руїна»).

### Бібліографічні посилання

1. Горлач Л. Мамай. *Горлач Л. Мамай. Мазепа: Історичні романи у віршах*. Київ: Ярославів Вал, 2010. С. 7–142.
2. Горлач Л. Руїна (або життя і трагедія Івана Мазепи): іст. роман у віршах. Київ: В-во «Бібліотека українця», 2004. 256 с.
3. Горлач Л. Чисте поле. *Горлач Л. Слов'янський острів*. Київ: Дніпро, 2008. С. 477–662.
4. Грушевський М. Про старі часи на Україні. Коротка історія України (для першого початку). Відень: Дніпровський союз споживчих союзів України, 1919. 124 с. [електронний ресурс] URL: [http://shron2.chtyvo.org.ua/Hrushevskiy/Pro\\_stari\\_chasy\\_na\\_Ukraini\\_Korotka\\_istoriia\\_Ukrainy.pdf](http://shron2.chtyvo.org.ua/Hrushevskiy/Pro_stari_chasy_na_Ukraini_Korotka_istoriia_Ukrainy.pdf) (дата звернення 23.12.2023).

5. Моклиця М. Міфологічний аналіз. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2004. № 6. С. 47–48.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. 2-ге вид., допов. і переробл. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

**Khoma V. I.**

*PhD student at the Department of World Literature,  
Ivan Franko National University of Lviv*

## **MICHAEL ONDAATJE'S NOVELS THROUGH TRAUMA STUDIES**

The study of trauma in literature, known as literary trauma theory, came to prominence in the latter part of the 20th century, particularly gaining momentum during the 1980s and 1990s. Trauma encompasses a broad range of experiences, each leaving a profound impact on individuals and communities. Physical trauma involves bodily harm, emotional trauma results from overwhelming events, and psychological trauma manifests as lasting mental health effects. Childhood trauma, stemming from abuse or neglect, significantly shapes development. Interpersonal trauma, tied to abuse or violence, affects trust in relationships. Cultural trauma impacts entire communities due to historical events. Complex trauma results from prolonged exposure to multiple events, particularly in childhood, while vicarious trauma involves indirect exposure to others' traumatic experiences. Literary trauma theory deeply investigates the portrayal, interpretation, and handling of trauma within literature. The study of trauma in literature became more prominent as scholars started to explore how traumatic experiences were represented in literary texts. It scrutinizes how authors depict such experiences and explores their effects on characters and narratives. Literary trauma studies take an in-depth approach, which goes beyond merely presenting traumatic events; it also investigates how literature shapes readers' comprehension of trauma, memory, and the healing process influences readers' understanding of trauma, memory, and the journey towards healing.

Michael Ondaatje, a prominent contemporary Canadian author behind "The English Patient" and "Anil's Ghost," draws from his personal experiences of displacement and emigration in these novels. In "*Anil's Ghost*" (2000), Ondaatje deeply explores trauma, memory, identity, and the historical backdrop connected to dislocation and migration. Having moved to England at 11, leaving behind his native Sri Lanka, Ondaatje's encounters with displacement, migration, and managing varied cultural identities can be seen as a type of personal trauma. Anil's endeavor to understand the local trauma within the ongoing postcolonial civil war she is investigating, while being shaped by Western education and scientific perspectives, mirrors Ondaatje's own challenges in finding his place in a constantly evolving world. Anil's pursuit of meaning amidst shifting environments reflects Ondaatje's exploration of identity and connection in diverse cultural landscapes.

In "*The English Patient*" (1996), Michael Ondaatje explores trauma through its characters, notably the English patient, profoundly scarred and suffering from

amnesia due to severe burns. Ondaatje depicts how trauma alters perceptions, blurs identities, and disrupts relationships. In "The English Patient," characters grapple with diverse forms of trauma resulting from the devastations of war. The English patient embodies physical trauma through severe burns and memory loss after a plane crash. Hana copes with emotional trauma, mourning her father's death and the war's impact on her life. Caravaggio struggles with psychological trauma, haunted by wartime betrayals and past atrocities. Kip faces a crisis of identity and psychological distress as a result of cultural displacement and the horrors of war.

Dominick LaCapra, a respected historian and critical theorist, underscores the pivotal significance of historical context in understanding and portraying trauma in literature: "Trauma and its causes are indeed a prominent feature of history, which should not be airbrushed or denied". He emphasizes how historical settings profoundly shape both the encounter with trauma and its portrayal in literary works [1]. This perspective on historical context resonates in the novels "The English Patient" and "Anil's Ghost" by Michael Ondaatje, both exploring the enduring effects of war trauma on individuals amid the backdrop of conflict. The novels blur temporal boundaries, depicting how war trauma transcends time. In "The English Patient," the war-torn setting blurs past and present, echoing the characters' fragmented memories. Similarly, "Anil's Ghost" explores the persistent effects of the civil war, blurring temporal lines and revealing the far-reaching impact of past traumas. The characters in both novels experience lost identities due to war trauma. The English patient's amnesia and fragmented memories mirror the disjointedness caused by war experiences, while in "Anil's Ghost", characters like Anil struggle to reconcile their past with their present selves, highlighting the war's impact on their sense of self. The writer vividly portrays the individual challenges stemming from human suffering within the war-torn landscapes often referred to as the "killing fields or burial grounds" in developing nations [2, p. 172].

To conclude, in Ondaatje's works, including "The English Patient" and "Anil's Ghost," themes of displacement, cultural identity, and navigating multiple worlds often echo his own experiences. The characters' struggles with trauma, identity, and a sense of belonging draw parallels to Ondaatje's own challenges in adapting to new environments and reconciling different cultural identities. Moreover, there is a sense of hope and transformation as the characters confront their individual traumas and their nation's enduring wounds in times of war. They discover a way ahead while recognizing the immense impact of space and history on their lives.

### **References**

1. LaCapra, D. (2018). *Understanding Others: Peoples, Animals, Pasts*. New York: Cornell University Press. P. 81-114.
2. Ondaatje, M. (2000). *Anil's Ghost*. New York: Alfred A. Knopf.

**“I SHALL OBEY, MY LORD”: РОЛЬ ДЕТАЛІ  
У ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ОФЕЛІЇ  
(НА МАТЕРІАЛІ ІЛЮСТРАЦІЙ ВЛАДИСЛАВА ЄРКА)**

Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» – один із найпровокативніших текстів світової класики, що ставить перед реципієнтами десятки складних запитань, на які не існує однозначних відповідей. Акцент на смисловій непроясненості як джерелі дивовижного магнетизму шекспірівського шедедру став загальним місцем гамлетознавчих студій породивши цілу низку вельми промовистих когнітивних метафор щодо нього, на кшталт: «літературний сфінкс» (А. Шлегель), «лабіринт» (К. Фішер), «безпросвітне загадкове питання, що вабить, як море, як безодня, як чутлива тиша» (І. Анненський), «навмисно побудована головоломка» (Л. Виготський) (див. [2, с. 147-149]),

Одні реципієнти намагаються розгадати численні загадки цього тексту, пильно вчитуючись у кожний рядок і уважно придивляючись до найдрібніших деталей. Інші ж – серед яких здебільшого режисери, актори, художники, музиканти, перекладачі – прагнуть інтуїтивно осягнути глибини «сказаного і не сказаного» Шекспіром, виступаючи свого роду посередниками між ним і публікою, яку відділяють від ренесансного генія і час, і простір, і навіть сам характер сприйняття реальності.

Серед чисельних затемненостей «Гамлета», які інспірують полярні інтерпретації, особливе місце посідає так званий Офеліївський комплекс (аксіологічна семантика образу героїні, її стосунки з Гамлетом і почуття до нього, її загадкова смерть і поховання та ін.). Відправною точкою багатьох художніх версій виступає деталь, яка здатна запускати механізм креативної співтворчості інтерпретатора з автором прототексту.

Прикметно, що в процесі такого творчого діалогу проактивний реципієнт доволі часто долучає до власної «пояснювальної моделі» знакові елементи сучасних йому контекстів (персонального, історичного, політичного, культурного та ін.). Саме цим можна пояснити гендерні акценти в численних зразках жіночих текстів офеліївського дискурсу (Леся Українка, Анна Ахматова, Марина Цветаєва, Оксана Забужко, Емма Андіївська, Ліза Кляйн) або потужний екокритичний струмінь в поетичних репрезентаціях смерті нещасної потопельниці (Артур Рембо, Георг Гейм, Олег Зуєвський, Ірина Шувалова).

Оновлення поетикальних кодів, пов'язаних із Офелією, доволі часто спостерігається не лише в літературі, мистецтві слова чи кінематографі, але і в сучасній книжковій ілюстрації, інтермедіальний простір якої відкриває нові горизонти осягнення імпліцитних смислів і водночас актуалізує звучання мотивів хронологічно віддаленого твору.

Об'єктом уваги у цій доповіді обрано візуалізації образу Офелії, запропоновані Владиславом Єрком – ілюстратором «Гамлета» в перекладі Юрія Андруховича (видавництво А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008). Творчий почерк цього талановитого митця є унікальним і впізнаваним. Його ілюстрації до дитячих видань – «Снігова королева», «Казки Туманного Альбіону», серії книг про Гаррі Поттера – вражають суголосністю обраної художником палітри кольорів емоційній тональності конкретних фрагментів та національно-історичному колориту творів. Любов В. Єрка до деталей, кожна з яких цікава й сама по собі, і як елемент цілісного художнього світу, перетворює проілюстровані ним книжки на захоплюючі артефакти, розглядати які не менш цікаво, ніж читати.

Серед творів для дорослої аудиторії, проілюстрованих В. Єрком, – романи Пауло Коельо, Річарда Баха, а також три трагедії Вільяма Шекспіра у перекладі Юрія Андруховича («Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Король Лір»). Видання Шекспіра, виконані в одній стилістичній манері: чорно-білий візуальний супровід трагедій насичений інтригуючими символічними деталями, які відкривають широкий простір для розмислів як над тим, що в тексті здавалося цілком однозначним, так і над тим, що залишалося при читанні непроясненим.

Так, зокрема, зображення оголених тіл Клавдія і Гертруди, де замість сердець – зяючі порожнечі, ймовірно випалені вогнем пристрасті, а замість голів – брудні простирадла, візуалізують не тільки вкладену у уста Гамлета когнітивну метафору “incestuous sheets” (I, 2) [3], але й сюжетну лінію любовних стосунків цих персонажів. Тут ми бачимо, як перевернуті простирадла формують контури, що нагадують дві корони, а також бризки, що схожі чи-то на краплі поту, що розлітаються в різні боки, чи-то на вичавлені із забрудненої адюльтером брудної білизни краплі крові.

Прикметно, що ця ілюстрація подана на розвороті двох сторінок, на яких йдеться не про розмову Гамлета з матір'ю, а про фрагмент «Мишоловки», де актор-королева клянеться у вірності актору-королю, тобто власному чоловікові, з яким прожила у шлюбі щасливих тридцять років. Цьому діалогу передують обмін репліками між Гамлетом і Офелією про несталість жіночого кохання. Така вельми несподівана кореляція вербального і візуального, вочевидь, покликана створити ефект синергії між текстом і зображенням, які не обмежуються звичною традиційною схемою взаємодоповнення. Сам В. Єрко в одному із інтерв'ю так пояснив сутність свого підходу: «У п'єсах Шекспіра основні події відбуваються не в дії, а в паузах, характерах, роздумах героїв, в якихось іронічних репліках. Мені це набагато цікавіше, ніж просто ілюструвати дію. Я не люблю займатися кінематографом, хоча ілюстрація чимось схожа на екранізацію» [1].

Не менш цікавою є ілюстрація до розмови Полонія з Офелією, яка містить настанову батька донці не довіряти чоловікам, бо їхні замисли завжди гріховні й небезпечні (I, 3) [3]. Ця розмова завершується заборонаю зустрічей з принцом і виявом цілковитої покори з боку Офелії. В. Єрко пропонує читачам

візуалізацію стосунків між придворним і його донькою, яка розгортається у деталізовану символічну картину, що представлена на двох сторінках книжки.

Перша (ліва) частина – це зображення Полонія, груди якого розчехнуті, мов шухлядка в якій зберігаються ляльки й іграшкові ведмедики; на повернутому вліво обличчі царедворця ледь вловима тінь презирства, а його вуха закриті шорами. Права частина ілюстрації символічна і водночас ще більш загадкова: до шухлядки, яка містить замкову щілину, тягнеться чи-то якийсь коннектор із дерева й заліза, що нібито з'єднує сторінки старовинного фоліанту (уособлення кривих зв'язків між батьком і донькою, яку він має за ляльку і яка є його власністю), чи-то ключ верхньою частиною якого слугує голова Офелії, що нагадує фарфорову ляльку. І композиція ілюстрації, і знаковість окремих деталей алюзивно відсилають до Офелії у виконанні А. Вертинської (фільм «Гамлет» (1964), реж. Г. Козинцев), добре знайомого старшому поколінню читачів перекладу Ю. Андруховича.

Офелія у Владислава Єрко, яка за семантикою подібна до кінообразу ляльки, затиснутої у металевий корсет, також обмежена у своєму волевиявленні та є маріонеткою в чужих руках. Зображення на лівій і правій сторінках, узяті у сукупності як цілісна картина, створюють ефект смислової полівалентності, залишаючись відкритими для інтерпретації, як власне і сам текст шекспірового «Гамлета».

Не менш цікавими в плані візуальної привабливості й інтерпретативної провокативності постають і три наступні ілюстрації, на яких зображена Офелія. Кожна з них зберігає деталізовану стилістику, задану першою ілюстрацією, а взяті у сукупності вони формують цілісний невербальний наратив. У другому зображенні (II. 3) [3], театральнo-карнавальна семантика співіснує з танатологічними мотивами: карнавальна машкара є одночасно і маскою чумного лікаря, а порожнє плаття, яке очевидно належало Офелії, стає осердям тліні та праху й притулком для хробаків. На двох наступних ілюстраціях (IV. 6 та V. 1) [3], бачимо бездиханне мертве тіло Офелії, яке вже зазнало певного руйнування і стало частиною світу природи, безжальної до людської плоті. Сюрреалістична репрезентація тілесності, велика кількість дрібних деталей, похмурий колорит – все це створює внутрішню напругу, посилюючи драматизм вербальної репрезентації теми смерті.

Смислова полівалентність ілюстрацій В. Єрка, які своєю інтерпретативною відкритістю стимулюють уважне розглядання-розкодування, спонукає до перепрочитання Шекспірового шедеврy. В процесі рецепції тексту, ілюстрованого талановитим художником, читач отримує інтелектуально-естетичне задоволення та імпульс для подальших розмислів не лише над текстом геніального англійця, але й над вічними проблемами

### **Бібліографічні посилання**

1. Олих И. Художник-оформитель Владислав Ерко: «Все, что мне хочется делать, я воплощаю в иллюстрациях к книгам». 2015.

URL: [https://artchive.ru/publications/806~Khudozhnikoformitel\\_Vladislav\\_Erko\\_Vse\\_chno\\_mne\\_khochetsja\\_delat\\_ja\\_voploschaju\\_v\\_illjustratsijakh\\_k\\_knigam](https://artchive.ru/publications/806~Khudozhnikoformitel_Vladislav_Erko_Vse_chno_mne_khochetsja_delat_ja_voploschaju_v_illjustratsijakh_k_knigam).

2. Торкут Н. М. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2015. Вип. 23–24. С. 147–180.
3. Shakespeare W. Hamlet. *Folger Shakespeare Library*. 2023. URL: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/>.

**Чмут Д. В.**

*асистент кафедри зарубіжної літератури Інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

## **КНИГА ПРОТИ НАСИЛЛЯ: БІБЛІОТЕРАПЕВТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РОМАНУ ЕЛОЯ МОРЕНО «НЕЗРИМИЙ»**

**Постановка проблеми.** Аналізується потенціал бібліотерапії в роботі над проблемою булінгу в закладах середньої освіти на матеріалі роману Елоя Морено (Eloy Moreno, 1976) «Незримий» (Invisible, 2018).

**Актуальність розвідки** зумовлена зростаючими в суспільстві в ситуації жорстокої війни проявів насильства і, зокрема, цькування серед дітей та підлітків, що потребує втручання фахівців, бажано, без відвертого дидактизму.

**Аналіз останніх досліджень.** Роман «Незримий» став об'єктом вивчення кількох зарубіжних науковців, зокрема, Г. Санахуджа Бартолл (G. Sanahuja Bartoll) говорив про нього в модальності дидактичного програмування та лінгвокультурних стратегій удосконалення освіти, а Хема Гевара Рінкон (Gema Guevara Rincón) – в контексті фасилітації читання при вивченні різних типів інтелектів та емоцій. Серед дослідників бібліотерапії варто відзначити Е. Ендрю, В. Коні та М. Папароссі, які вивчають потенціал літератури в боротьбі з булінгом. Заслуговує на увагу дослідження Ф. М. Лубіс, В. О. Нур Айнун, М. Мунізу та А. Фаторман – у перспективі превенції негативної поведінки учнів старшої школи.

Можливість використання роману Елоя Морено «Незримий» в бібліотерапевтичному аспекті досі не розглядалася, що визначає **наукову новизну розвідки та її практичне спрямування** – у запобіганні булінгу в закладах середньої освіти, незалежно від соціальної ролі учнів.

### **Основний зміст.**

Сторітелінг історично мав практичну мету. Література в цій перспективі створювалась з пізнавальною, виховною та терапевтичною цілями задовго до виникнення дидактики, психології чи навіть філософії. Сучасний світ, через глобальну індивідуалізацію та ізоляцію, що руйнують природні ланцюжки передачі досвіду, все більше потребує повернення до вдумливого та чуттєвого читання, оскільки для багатьох сучасників такі явища як емпатія, самосприйняття та почуття сенсу стають доступними тільки завдяки книгам. Особливо це стосується дітей та підлітків, чиї почуття самотності та розгубленості можуть спробувати розвіяти шкільні вчителі літератури,

використовуючи належним чином підібрані твори, а також методики їхнього опрацювання в контексті бібліотерапевтичної інтервенції.

Роман Елоя Морена не тільки бачиться влучним прикладом для такого втручання, а й демонструє його на своїх сторінках. Сюжет розгортається навколо підлітка, якого цькування однокласників та байдужість оточуючих доводить до спроби самогубства. На противагу пасивній більшості спостерігачів письменник створює образ вчительки, яка втручається в ситуацію та різноманітними способами намагається припинити знущання над учнем. Одним із засобів, який обирає вчителька, слугує казка про байдужість, в якій кожен із учнів має можливість ідентифікувати себе із певним персонажем, що змушує їх замислитись над тим вибором, який вони роблять. Таке втручання направлене передусім на тих учасників цькування, яких Е. Ендрю, М. Папароссі та В. Коні називають активними чи пасивними помічниками (Assistant or Reinforcer) або сторонніми спостерігачами (Outsider), де перші є безпосередніми акторами знущання, але виступають в ролі прибічників, а не лідерів; другі – публікою, яка схвально приймає та підбурює цькування; а треті самоусуваються, ігноруючи проблему. Дослідники також виділяють такі ролі учасників як кривдник (Bully), жертва та захисник [3].

Відповідно до дослідження Гавен Райт [5], для успішності бібліотерапевтичного втручання необхідним першим кроком є ідентифікація читача з героями твору, що дає змогу рекомендувати роман Елоя Морена для прочитання учнями середніх класів закладів середньої освіти, серед яких, за даними ЮНІСЕФ, майже кожен другий так чи інакше стикався з булінгом [1].

Роман також дає матеріал для рефлексій над причинами появи та поширення знущань серед підлітків у школі, серед яких: сімейні обставини, академічні успіхи чи провали, стосунки з однолітками та оточенням, а також ментальне здоров'я [4]. Усвідомлення причин власної агресивної чи пасивної поведінки учнями, фасилітоване вчителем через методи бібліотерапевтичного втручання, може стати обнадійливою спробою у вирішенні проблеми булінгу та інших проблем, пов'язаних з низьким рівнем емпатії та самопізнання.

### **Бібліографічні посилання**

1. Булінг та кібербулінг у підлітковому середовищі / UNICEF Україна [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://www.unicef.org/ukraine/bullying-cyberbullying-teens-Ukraine>
2. Морено Е. Незримий / Елой Морено : [пер. з ісп. І. Ожинський]. – Х. : Віват, 2022. – 320с.
3. Andreou, E., Paparoussi, M., Gkouni, V. The effects of an anti-bullying bibliotherapy intervention on children's attitudes and behavior / Eleni Andreou , Maria Paparoussi, & Vassiliki Gkouni // Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences. – Vol.1, No.4. – P. 102-113. – European Centre for Research Training and Development UK : December 2013.
4. Lubis, F.M., Nur Ainun W.O., Munizu M., Fathurohman A. Use of bibliotherapy as an effort to prevent negative student behavior / Fatimah Malini

Lubis, Wa Ode Nur Ainun, Musran Munizu, Apit Fathurohman // JKPI: Jurnal Konseling Pendidikan Islam. – Vol.4, No. 2. – Juli 2023. – P. 279–286.

5. Wright, H. Art Bibliotherapy: An Integrative Approach to Art Therapy and Bibliotherapy / Haven Wright : [A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in the field of Art Therapy Counseling]. – Graduate School Southern Illinois University Edwardsville : May, 2023. – 64 p.

## ЗМІСТ

<b>Анхим О. І.</b>	Автор і читач у транснаціональній літературі	<b>3</b>
<b>Бандровська О. Т.</b>	Реалізм презентації: художня деталь у літературі	<b>6</b>
<b>Безродних І. Г.</b>	Semantic Changes in the Metaphorics of Corporality: from Shakespeare to Rochester	<b>8</b>
<b>Беценко Т. П.</b>	Поетична моводійсність – джерело інтелектуально-духовного зростання особистості	<b>11</b>
<b>Василина К. М.</b>	Міфологічна деталь у збірці оповідань “The Labours of Hercules” А. Крісті: специфіка художньої репрезентації та функції	<b>13</b>
<b>Ватченко С. А.</b>	Вергілій і Філдінг: поетика палімпсеста у романі «Амелія»	<b>16</b>
<b>Висоцька Н. О.</b>	(Нео)міфологічна «свідомість» штучного інтелекту в технократичній дистопії Кадзуо Ішігуро	<b>17</b>
<b>Власенко Н. І.</b>	Діалогіка реінтерпретації традиційної концептосфери художньо-словесного творення в ренесансній теорії роману як рефлексивна маніфестація жанрової діалогічності	<b>20</b>
<b>Волкова М. Ю.</b>	Вживання канадизмів у творчості Сірої Сови як репрезентація національної ментальності	<b>24</b>
<b>Vorova T. P.</b>	Literary Hermeneutics and its Features	<b>25</b>
<b>Гон О. М., Рожкова М. Г.</b>	Інтермедіальні виміри «подієвої повноти» М. Бахтіна	<b>27</b>
<b>Гусєв В. А.</b>	Сприйняття романної творчості М. Уельбека українськими читачами	<b>31</b>
<b>Гутарук Н. В.</b>	Ознаки демонічної тілесності в літературних версіях історії Річарда III та її кінопроекціях	<b>32</b>
<b>Дранніков А. О.</b>	«The Truly Weak Man»: переосмислення маскулітності в романах Крістофера Ішервуда	<b>35</b>
<b>Жлуктенко Н. Ю.</b>	Художня семантика просторових деталей в романі Кадзуо Ішігуро «Похований велетень»	<b>37</b>
<b>Жужгина- Аллахвердян Т. Н.</b>	Історично-тенденційний роман: правда факту і правда мистецтва	<b>40</b>
<b>Каліберда Н. В.</b>	Символіка садибного топосу у романі «Клариса» Семюела Річардсона	<b>43</b>
<b>Костенко Г. М.</b>	Міфопоетичний концепт України в романі А. Мельничука «What Is Told»	<b>44</b>
<b>Криворучко С. К.</b>	Екофемінізм як інструментарій для інтерпретації літературних творів (Д.-Г. Лоуренс «Згублена дівчина»)	<b>47</b>
<b>Лавриш І. М.</b>	Літературні цінності народно-діалогічних ігор в історично-мовному аспекті	<b>51</b>

<b>Левицька О. С.</b>	Словесний автопортрет: поетика портретування в біографістиці про художників	<b>54</b>
<b>Луцій С. І.</b>	Переосмислення ідей Ж.-П. Сартра у творах українських письменників	<b>55</b>
<b>Максютенко О. В.</b>	Дослідники про філософську спрямованість прози Лоренса Стерна	<b>59</b>
<b>Марінеско В. Ю.</b>	«Я на вашій службі всі зуби розгубив»: як художня шекспіріана використовує деталі для (ре)конструювання постаті драматурга	<b>60</b>
<b>Матасова Ю. Р.</b>	«Велика» література та популярна музика: емансипаторність «непевного» предмету вивчення	<b>63</b>
<b>Михед П. В.</b>	Мотив летаргічного сну у творах Миколи Гоголя (матеріали до наукового коментаря)	<b>66</b>
<b>Михед Т. В.</b>	Американський роман ХХІ століття: травматична рецепція катастрофи 9/11 – безпосередня реакція і довготривале відлуння	<b>69</b>
<b>Москаленко Н. О.</b>	Грамматичні маркери дитячого світовідчуття у повісті Роальда Дала «Великий дружній велетень»	<b>72</b>
<b>Нікітюк Я. В.</b>	Творче переосмислення культурних стереотипів в італійських творах Шекспіра як механізм акультурації	<b>74</b>
<b>Novikova O. V.</b>	Metaphorical Representation of the Emotional Concept Love in the Artistic Picture of the World by W. S. Maugham	<b>77</b>
<b>Пацан Василь Олексійович (Євлогій, архієпископ Новомосковський)</b>	Шляхи інтерпретації синергетичної моделі перекладу Священного Писання у Philosophia Christi Еразма Роттердамського	<b>79</b>
<b>Пічугіна Т. Є.</b>	Тема Батьківщини в романі Роберта Шнайдера «Сестра сну»	<b>83</b>
<b>Попович Ю. П., Михед Т. В.</b>	Смислова редукція в українському перекладі «Утраченого раю» Джона Мілтона (на прикладі першої книги)	<b>87</b>
<b>Потніцева Т. М.</b>	Біороман як феномен сучасної літератури	<b>90</b>
<b>Рогожа А. О.</b>	Жіноча освіта в мусульманській спільноті на прикладі роману М. М. Каземі «Жахливий Тегеран»	<b>92</b>
<b>Senchuk I. A.</b>	Spatial Markers of Cultural Hybridity in Zadie Smith's Novel "White Teeth"	<b>95</b>
<b>Сидоренко О. В.</b>	Ментальний топос міста Z в романі В. Рафєєнка «Мондегрін. Пісні про смерть та любов»	<b>98</b>

<b>Стороха Б. В.</b>	Galizien war das polnische Piemont: аспекти мультикультурності українських земель у подорожніх нотатках Альфреда Дебліна «Подорож Польщею»	<b>99</b>
<b>Suima I. P.</b>	Literary Translation as Dialogue of Cultures	<b>102</b>
<b>Тарасенко К. В.</b>	Польсько-українська пісенна взаємодія часів російсько-української війни як соціокультурний феномен	<b>105</b>
<b>Толкачова А. В.</b>	Ідея «нової людини» у «Зоряному корсарі» О. Бердника	<b>106</b>
<b>Торкут Н. М.</b>	Моделювання колективної пам'яті про національного генія: стретфордський досвід комеморації Вільяма Шекспіра	<b>109</b>
<b>Федоряка Л. Д.</b>	Глютоніми як інструмент авторської критики (на прикладі памфлету Томаса Неша «Пірс Безгрошовий»)	<b>112</b>
<b>Федько О. Ю.</b>	Міфологема пасіки у романістиці Л. Горлача	<b>119</b>
<b>Khoma V. I.</b>	Michael Ondaatje's Novels through Trauma Studies	<b>121</b>
<b>Черняк Ю. І.</b>	"I shall obey, my lord": роль деталі у візуалізації образу шекспірівської Офелії (на матеріалі ілюстрацій Владислава Єрка)	<b>123</b>
<b>Чмут Д. В.</b>	Книга проти насилля: бібліотерапевтичний потенціал роману Елоя Морено «Незримий»	<b>126</b>

*Наукове видання*

*Мова видання: українська, англійська*

**МАТЕРІАЛИ**

Всеукраїнської наукової конференції

«Література в деталях: культурологічний аспект»

(XXI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)

(Дніпро, 1–2 лютого 2024 р.)