

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

Всеукраїнська наукова конференція
«ІСТОРІЯ ЯК ЛІТЕРАТУРА»
XXIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер

МАТЕРІАЛИ

Дніпро
2026

УДК 80
ББК 80/84
М 34

*Друкується за рішенням вченої ради
факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(протокол № 7 від 24.03.2026 р.)*

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Історія як література» (XXIII 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 Велігіна Н. Г.

М 34

Історія як література. Всеукраїнська наукова конференція (XXIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. Дніпро, 2026. 132 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Історія як література» (XXIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглядаються актуальні проблеми співвідношення історичного контексту і літературних пошуків, достовірності та вигадки, індивідуальної пам'яті та колективного наративу.

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

ББК 80/84

Історія як літературний наратив

Бандровська О. Т.

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

ІСТОРІЯ ЯК ДИСКУРС ВЛАДИ В ТРИЛОГІЇ ГІЛАРИ МАНТЕЛ ПРО ТОМАСА КРОМВЕЛЯ

Наративне конструювання минулого з акцентом на механізмах влади, мовних практиках і культурних дискурсах становить одну з ключових засад нового історизму. В цьому теоретичному полі історія постає не як нейтральна реконструкція минулого, а як форма його інтелектуального моделювання, пов'язана з інтерпретацією та аналізом владних структур і культурних наративів. Показовим прикладом такого новоісторичного розуміння історії є творчість британської письменниці Гіларі Мантел. Як зауважує письменниця, «історик, біограф і письменник працюють у різних обмеженнях, але їхня діяльність є радше взаємодоповнювальною, ніж протилежною: ремесло романіста ніколи не зводиться лише до вигадкування, а робота історика – до простого накопичення фактів, адже навіть найбільш фактографічне дослідження містить елемент інтерпретації» [4]. Водночас вона наголошує, що сучасний історичний роман неминуче постає також історіографічним романом, який рефлексує власні способи конструювання минулого [4].

Мантел як представниця сучасного історіографічного роману відмовляється від традиційного уявлення про історію як лінійну послідовність подій і натомість прагне окреслити історичні періоди як складні системи владних відносин, у яких злети й падіння політичних діячів постають епізодами ширших дискурсивних процесів. Романний цикл письменниці про Томаса Кромвеля (*Wolf Hall*, 2009, *Bring Up the Bodies*, 2012, *The Mirror and the Light*, 2020) пропонує бачення минулого не як завершеного наративу, а як відкритого, множинного простору інтерпретацій. Центральною постаттю трилогії є Томас Кромвель – державний діяч Англії XVI століття, який у традиційній історіографії часто постає другорядною фігурою, проте в інтерпретації Мантел трансформується у складний суб'єкт, сформований на перетині політичних, юридичних, економічних і релігійних практик влади.

Методологічною основою дослідження є принципи нового історизму, сформульовані Стівеном Грінблатом. Учений окреслив низку «вихідних презумпцій», що визначили сучасне бачення взаємозв'язку літератури й історії. Згідно з цими положеннями, кожен літературний твір має історичне підґрунтя і постає результатом взаємодії численних соціальних та культурних сил. Водночас, література розглядається не як автономна естетична сфера, а як одна з форм репрезентації історії, що передбачає зміщення дослідницького фокусу від аналізу виключно художніх особливостей тексту до його прочитання як

простору перетину політичних, економічних і культурних інтересів та суперечностей [2].

Новий історизм значною мірою спирається на концепцію влади та дискурсу Мішеля Фуко, для якого влада функціонує як мережа багаторівневих відносин, що реалізуються через інституції, мовні практики й повсякденні соціальні механізми. У праці *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975) Фуко показує історичну трансформацію механізмів покарання і демонструє, як владні структури формують моделі поведінки, знання та суб'єктності [1]. У світлі цих ідей літературні тексти постають важливими свідченнями функціонування владних дискурсів, оскільки вони не лише відображають історичну реальність, а й беруть участь у її символічному конструюванні. Застосування методології нового історизму в поєднанні з фукіанським розумінням влади уможливило розуміння історичного роману як форми художнього дослідження історії, в якій стираються дисциплінарні межі між історіографією та літературою.

У трилогії Мантел владні відносини репрезентовано крізь систему центральних історичних постатей, що функціонують як взаємопов'язані центри політичної, релігійної та символічної влади. Передусім, йдеться про Томаса Кромвелля, Генріха VIII та представників королівського оточення, які формують складну конфігурацію владних взаємодій тюдорівської Англії.

Томас Кромвель постає в романах не лише як один з головних радників короля, а й як суб'єкт, якому належить інтерпретація текстів і законів, що відкриває йому можливість впливати на політичні рішення. Його влада не ґрунтується на титулі чи походженні, а формується через знання й уміння працювати з дискурсом. Таким чином, Мантел демонструє, що влада в ранньомодерній Англії реалізується через мову – переговори, документи, свідчення, риторичні стратегії.

В першому романі трилогії «Вовчий зал» входження Кромвелля в політичне середовище тюдорівського двору відтворено як поступове наближення до центру влади, що супроводжується зростанням політичного авторитету і водночас зростанням ризиків. Назва твору – *Wolf Hall* – якраз окреслює таку символічну модель простору влади.

У другому і третьому романах циклу символіка «вовчого залу» набуває дедалі виразнішого екзистенційного виміру. Кульмінацією другого роману трилогії (*Bring Up the Bodies*) стає страта Анни Болейн – головної політичної супротивниці Кромвелля і ключової фігури боротьби за владу при дворі Генріха VIII. Наприкінці роману Анна Болейн, яка колись заволоділа свідомістю і серцем короля, перетворилась на «тіло», яке заважає і яке потрібно видалити. Як зауважує письменниця, «вона не схожа на могутнього ворога Англії, але зовнішність може обманювати» [3, р. 395]. Падіння другої дружини Генріха VIII знаменує лише тимчасову перемогу Кромвелля як майстра політичної інтриги. У третьому романі трилогії (*The Mirror and the Light*) Кромвель, який визначав долі інших, опиняється перед тією самою каральною машиною історії і повторює долю своїх опонентів – Томаса Мора та Анни Болейн.

Отже, символічний образ «вовчого залу» в трилогії Мантел можна розглядати як метафору історії, в якій політична боротьба та контроль над дискурсом влади визначають долю як держав, так і окремих людей.

Постаті Генріха VIII у трилогії надано символічного виміру верховної влади, що потребує постійного підтвердження через ритуали, політичні союзи та публічні наративи. Водночас, король не постає єдиним центром влади: навколо нього функціонує складна система придворних, радників і політичних опонентів, серед яких кардинал Волсі, Томас Мор та інші історичні діячі. У взаємодії цих постатей влада розкривається як динамічний процес, що формується через конфлікти інтерпретацій, боротьбу за місце в політичній еліті та, як наслідок, контроль над політичним дискурсом.

На загал, художня стратегія Мантел у трилогії поєднує ретельну історичну реконструкцію із сучасними наративними практиками: романи вирізняються значною документальною насиченістю та увагою до культурних деталей епохи, що створює ефект присутності в історичному часі; одночасно, багатовимірні психологічні портрети історичних постатей письменниці розкривають їхню внутрішню мотивацію, страхи й амбіції як чинники політичних рішень. За Мантел, минуле є відкритим до інтерпретації, тому художня література не лише відтворює історію, а й конструює її, перетворюючись на форму критичного осмислення влади, пам'яті та людської суб'єктності.

Бібліографічні посилання

1. Foucault Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995. 333 p.
2. Greenblatt Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 332 p.
3. Mantel Hilary. *Bring Up the Bodies*. London: Fourth Estate, 2012. 411 p.
4. Mantel Hilary. Hilary Mantel: why I became a historical novelist // *The Guardian*. 2017. 6 March. URL: <https://www.theguardian.com>.

Висоцька Н. О.

*докторка філологічних наук, професорка
кафедри теорії та історії світової літератури
Київського національного лінгвістичного університету*

ЧИ СПРОМОЖНА ІСТОРІЯ ЗВІЛЬНИТИСЯ ВІД ДИКТАТУ НАРАТИВУ?

Від часів свого зародження у сивій дописемній давнині і протягом століть історія як практика фіксування та/або відтворення минулого була невід'ємна від оповіді, оскільки «будь-яка спроба винайти порядок, відмінний від суто хронологічного, вимагав звернення до мистецького порядку – прозового або драматичного наративу» [2, р. 247]. Історіографія тривалий час розглядалася у парадигмі відомих у певний історичний період літературних жанрів, чому

сприяло спільне підґрунтя історії та літератури – ідея мімезису, а також наголос обох на важливості риторики. У цю систему вписувалося й відоме аристотелівське розмежування між історією та поезією як опозиції між зображенням того, що сталося насправді, і того, що могло статися. Навіть після розрізнення сфер пізнання та мистецтва принципи конструювання літературних та історичних текстів залишалися багато в чому спільними, що й зумовило мету цієї доповіді – розглянути динаміку стосунків між історією та оповіддю.

Розходженню між історією та літературою у модерну добу сприяло, серед іншого, становлення естетики як окремої дисципліни у рамках філософії, пов'язане, своєю чергою, з політичними та економічними трансформаціями в європейських суспільствах. «Чиста» естетика виконувала функцію легітимізації ринкової економіки, надаючи буржуазії на додаток до матеріального капіталу ще й символічний «культурний капітал» (П'єр Бурдьє). В «Ідеології естетики» (1990) філософ-неомарксист Террі Іглтон обґрунтовує швидкий розвиток естетичної думки у Німеччині середини XVIII ст. політичною потребою включити раніше неконтрольований світ емоцій та відчуттів до зони дії Розуму. Естетика стає знаряддям поширення впливу раціонального на раніше недоступну область психіки і тим самим допомагає повніше підпорядкувати людину контролю з боку держави [докладніше див. 5].

У цих нових умовах попереднє, суто прагматичне розуміння «літератури» як вміння послідовно та чітко викладати свої думки поступається місцем її баченню як більш піднесеної духовної діяльності, тоді як «історія» починає тяжіти до позитивістської «науковості». Це, однак, не означає суцільного розриву між ними. Як констатує дослідник цієї проблематики Лайонел Госман, «хоча інколи здавалося, що історичні та літературні наративи рухалися у протилежних напрямках, обидва традиційно приймали присутні конвенції класичного наративу, функціонуючи в їхніх координатах» [2, р. 250]. Історикам, як і письменникам, йшлося, зокрема, про створення зв'язного тексту (щоправда, на підставі історичних даних), про обрамлення наративу та встановлення часу подій, що не збігався з часом оповіді про них (це часто досягалося використанням відповідних граматичних часів), про застосування риторичних тропів та варіацій стилю, тощо.

Одним із ключових питань підчас розгляду стосунків між історією та оповіддю є питання (не)можливості пізнання минулого. Якщо позитивістська традиція в історіографії наголошувала на обов'язку історика відтворювати події минулого «так, як вони дійсно відбулися», то сучасні науковці, відмовившись від цього наївного емпіризму, потрапляють у пастку наївного скепсису, стверджуючи абсолютну неможливість об'єктивності в історичному пошуку. Більш виважена точка зору має нюанси – наше сприйняття історичних подій «є результатом взаємодії між зовнішнім світом та способом бачення» [3, р. 61].

Саме на такій позиції перебуває авторитетний філософ історії Р. Дж. Колінгвуд. У своїй впливовій розвідці «Ідея історії» (1946) він, зокрема, висвітлює поняття історичної уяви у порівнянні з вільною, хоча й не довільною, уявою романіста. Виходячи з тези про те, що історія, на відміну від літератури,

претендує на істинність, науковець формулює низку ключових, на його думку, розбіжностей між фікціональним та історичним нарративами. По-перше, вважає вчений, опис, створений істориком, «має бути локалізований у просторі та часі», тоді як «чисто уявний світ» художньої прози не вимагає такої точності. По-друге, «всяка історія має узгоджуватися сама з собою», оскільки «існує лише один історичний світ» По-третє, «історикова картина має особливе відношення до того, що називається свідченням» [1, с. 324-325]. Всі ці пункти, однак, були піддані сумніву в результаті постмодерністського повороту.

У добу постмодернізму обидва типи нарративів відчули вплив епістемологічної невизначеності та відносності, яка поширилася й на минуле – якщо традиційно завданням історика вважалося його знайдення та реконструювання як об'єктивного феномену, то нові світоглядні підвалини постулювали відсутність єдиного універсального минулого, наголошуючи на множинності, суб'єктивності, фрагментарності, неузгодженості наших відомостей про нього. Через топоси «кінця великих нарративів» (Ж.-Ф. Ліотар), «постійного теперішнього» (Ф. Джеймісон), «кінця історії» (Ф. Фукуяма) заперечується можливість колективних історичних нарративів. Зіграли свою роль і зсуви у розумінні категорії часу, який нині сприймається не як гомогенне й нейтральне вмістище історичних подій, а як мінливий континуум, що набуває різних форм у залежності від розташованих у ньому подій та явищ. У результаті «центром історії стає не тяглість, а розривність, як це вже відбулося з літературою» [2, р. 252].

На мою думку, можна говорити про дві групи наслідків такого стану речей. З одного боку, низка історіографів кінця ХХ ст. на чолі з Гейденом Вайтом демонструють неминучу опосередкованість історичних нарративів «текстуальністю», тобто мовою. Він аналізує роботи відомих істориків з метою висвітлення складного конфлікту між нарративним дискурсом і історичною репрезентацією. Історіографія видається йому надзвичайно плідною основою для розгляду природи нарративності, оскільки саме тут наше бажання уявного, можливого змагається з імперативами реального і дійсного У своїй відомій «Метаісторії» (1973) Вайт вирізняє в історичній праці п'ять рівнів концептуалізації елементів «історичного поля», а саме, хроніку, історію, осюжетнення (emplotment), систему доказів та ідеологічний модус. Піднімаючись від рівня до рівня, історик «розміщує події хроніки згідно з ієрархією значень, надаючи подіям різних функцій як елементам історії у такий спосіб, щоб розкрити формальний зв'язок між низкою подій, які розглядаються як єдиний процес з помітним початком, серединою та завершенням» [6, р. 7]. Представники «нового історизму», своєю чергою, фокусують увагу на ролі історичного контексту в процесі інтерпретації художніх текстів та ролі літературної риторики в опосередкуванні історії, визначаючи свої ключові інтереси як «історичність текстів та текстуальність історії» [4, р. 20].

З іншого боку, бажання уникнути неминучої суб'єктивності спонукало істориків другої половини ХХ ст. до розробки не-нарративних підходів у своїй галузі, які відмовляються від лінійних оповідей, зосереджуючи увагу натомість

на структурах, аналізі баз даних, статистиці, математичних методах, використанні комп'ютерних технологій тощо. Вони можуть бути дуже несхожі (історики школи «Анналів» з їхнім наголосом на дослідженні довготермінових історичних процесів; прихильники мікроісторії; квантитативна історія і близька до неї кліометрія), але у кожному разі йдеться про спроби наближення історії до «твердіших» наук з метою відкрити її глибші закономірності та системи.

Натомість у наш час метамодернізм означає повернення до історичності на новому витку, що діалектично «знімає» її дискредитацію у постмодерністській картині світу. Адже запропонована Т. Вермейленом та Р. ван ден Аккером епістема передбачає коливання між постмодерністською недовірою до історичних наративів та ставленням до них з новою «щирістю всередині іронії» (ironesty). Тому, враховуючи фундаментальну людську потребу в символічному впорядкуванні світу за допомогою оповідей, мені видається, що історія продовжуватиме користуватися наративами як потужним (хоча й недосконалим) медіумом налагодження та підтримання зв'язків між різними темпоральними площинами.

Бібліографічні посилання

1. Колінгвуд Робін Дж. *Ідея історії* / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: Основи, 1996. 615 с.
2. Gossman Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. 412 p.
3. Lerner Laurence. *The Frontiers of Literature*. Oxford: Blackwell, 1988. 256 p.
4. Montrose Louis. *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*. *The New Historicism* / Ed. by H.A.Veeser. New York: Routledge, 1989. P.15-36.
5. Vysotska Natalia. *Multiculturalism as a Challenge to Aesthetic Theory*. *American Multiculturalism in Context: Views from At Home and Abroad* / Ed. by S. Ludwig. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2017. P.3-15.
6. White Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in 19th century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973. 464 p.

Калашнікова О. Л.

*доктор філологічних наук, завідувач кафедри
експертизи культурних цінностей та дизайну
Університету митної справи та фінансів*

ЛІТЕРАТУРНЕ БОЖЕВІЛЛЯ ЧИ ЗАКЛИК ДО МІЖЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО ДІАЛОГУ: НАРАТИВНІ НОВАЦІЇ Е. ШЕВІЯРА

Процеси «зіткнення цивілізацій», які сьогодні переживає людство, народжують новаторські форми художнього осмислення шляхів розв'язання проблем напруженої міжкультурної комунікації. Роман класика французького мінімалізму Е.Шевіяра “Oreille rouge” («Червоне вухо», 2005) демонструє подвійну логіку «опозиції та утвердження» літературних традицій як основу

художньої парадигми письменника, який прагне бути почутим представниками різних цивілізаційних світів.

Незвичайне ставлення до Е. Шев'яра французької критики, яка визнає інтелектуальну вагомість творчості письменника, але не може не бачити комерційного неуспіху його творів, пояснюється особливим жанровим мисленням Е.Шев'яра, його іронічно-знущальним ставленням до будь-якого канону і стереотипу, що ускладнює прийняття шев'ярівських текстів читачем, клішованому «горизонту очікувань» якого не відповідають розраховані на інтеракцію та роздуми романи письменника. Ця ж особливість поезики Шев'яра «приводить у відчай» літературну критику. Більшість критиків педалює думку про пародійну природу романів Шев'яра, «ненависть» письменника до роману (Д. Віар, О. Камю), який підпорядкований принципу реальності, «захищає і ілюструє існуючий порядок речей», перетворюючи романіста на «адміністратора з поточних справ» [2]. Іронічна природа світобачення письменника, його здатність розсмішити читача також стають «загальним місцем» у міркуваннях про творчість Шев'яра, якого називають «кузеном-інтелектуалом сім'ї «Мінюї», здатним спровокувати веселощі, залишаючись при цьому безпристрасним» (Б. Ліже). Проте, звужуючи поезику романів Шев'яра до рамок пародіювання різноманітних кліше, дослідники мимоволі спрощують її, залишаючи осторонь важливі аспекти письменницької стратегії.

Вже назва роману Шев'яра "Oreille rouge", яка за всіма канонами академічної критики є однією з апелятивних структур тексту, що включають механізм очікувань читача, моделює відразу кілька можливих очікувань, адресуючись одночасно до різних типів читача. Скромному споживачеві масового читива Шев'яр підкидає натяк на екзотику, залучаючи читача до розгадування ребуса про червоне вухо, асоціативно співвіднесеного з темою червоношкірих, а отже, з подорожами та пригодами європейських першовідкривачів та підкорювачів Америки. Інша конотація має виникнути у читача – знавця Африки, якому відомо, що «червоними вушками» малійці насмішувато називають усіх Білих. Освічений читач може побачити в такій назві і «медичний слід», натяк на так званий «синдром червоного вуха» – рідкісний, відкритий лише у 1994 р. різновид хвороби атрофічний поліхондрит, коли вухо людини без зрозумілих причин стає червоним та гарячим. Таким чином будь-який з очікуваних стереотипів виявляється не єдиним, а отже, не остаточним. Але кожен з них виділяє у «горизонті очікування» читача певний жанровий орієнтир: травелог, пригодницький роман, подорожні записки, науковий допис.

Ще одна банальна романна конвенція – герой роману – також піддана перегляду на перших сторінках твору, де підкреслено невизначеність імені героя: «Його могли звати Жуль або Альфонс. Його можна було б звати Жорж-Анрі <...> Його слід було б звати Жан-Леон» [1] (тут і далі переклад мій – О.К.), слідом героя навано Альбером Муандром (Albert Moindre) іменем так само умовним, але й насмішувато значущим – Альбер Найменший). У другій частині роману центральний персонаж нарешті отримує ім'я *Червоне вухо*, що,

здавалося б, відновлює роману традицію назви твору за іменем головного героя. Та ба! Автор дуже скоро пояснить читачеві, що для африканців «...удень всі Білі схожі. Tulo bilen-new, червоненькі вушка, так їх тут інколи називають, глумливо» [1]. Ім'я стає визначенням приналежності героя до класу «всіх Білих» (для чорних африканців – червоних, оскільки не чорних, а рожевих). Так в контексті веселої літературної гри починає позначатися головна тема роману Е. Шевіяра: умовність всіх імагологічних стереотипів, які є причиною всіх міжцивілізаційних конфліктів.

Кліше травелогу та роману пригод диктує вибір місця дії – якоїсь далекої екзотичної та небезпечної для мандрівника країни. І Шевіяр, насміхаючись, пропонує читачеві Африку, позначену у записках Альбера Муандра двома звичними для західної людини символами: слон та жираф (пізніше доповненими гіпопотамом та баобабом). Подані від третьої особи міркування Альбера, який з характерним для європейців прагматизмом не може знайти жирафу іншого застосування, як використовувати його як вішалку для капелюхів, сповнені гіркою іронією Шевіяра з приводу самовдоволеної впевненості Заходу у своїх знаннях та розумінні Африки, у щирих переконаннях європейців про винятковість їхньої цивілізації. Якщо не вигаданий, не стереотипний, а справжній «третій світ» «не може бути втіленим у слова, він повинен зникнути ... Нашому прагматизму залишилося тільки звільнитися від її (Африки – О.К.) дитячих казок. Африка давно залишилася позаду, стала давньою історією. Це був лише сон» [1].

У «Червоному вусі», здавалося б, відтворено і канонічну для роману подорожей структуру, підпорядковану знаковій для жанра ідеї виховальної подорожі, що докорінно змінює людину. Однак і сама Африка показана як симулякр у свідомості Червоного вуха, навіяний, скажімо, місцевою газетою, що повідомляє про напад гіпопотамів на людей, які плавали в річці, або медійними штампами, що увійшли до масової свідомості: «...чого варте життя без суворого досвіду Африки»; «Якщо ти хочеш пізнати себе, малюк, вирушай до Африки». Симулякром симулякрів є і «вдало» обрана героєм «оригінальна» назва для його майбутньої книги-поєми про Африку «Моє Малі». Переконаність героя у непогрішності та абсолютній новизні таких «відкриттів» Африки з явною іронією підкреслена Шевіяром через курсивне виділення такого тексту.

Екзотичні звичаї, слова, поняття, скільки їх не пояснюй у коментарях, залишаються незрозумілими для європейців, які, намагаючись побачити «чуже» через призму «свого», завжди віддають перевагу останньому. Зроблена героєм фотографія грандіозної річки Нігер отримує назву «Венеція» і має такий коментар: «Рибалка розгортає свою сітку, наче скатертину для пікніка. Сьогодні в меню риба» [1]. Білий герой роману завжди думає не про те, як зрозуміти Африку, а лише про те, «як би пристосувати» її «для літературної творчості». Але Африка не дається герою роману, вона «воліє залишатися у своєму бубу і пов'язці на стегнах і швидше піде в чому мати народила, ніж дозволить одягнути себе в розкіш його фраз. Вона ще не дійшла до того, щоб

віддатися за кілька пишномовних компліментів, почерпнутих з творів красною письменства» [1]. На тлі прекраснодушних романтичних ілюзій європейців щодо екзотичного колориту Африки різким дисонансом звучать емпіричні зарисовки справжнього життя африканців, що переходять у відкриту інвективу від автора роману

Гантінгтонова думка про прийдешнє «зіткнення цивілізацій» позначена через констатацію фактів тої непоправної шкоди, якої завдали європейці самобутній африканській культурі, і численними викриттями справжнього, гидливо-знущального ставлення Червоного вуха до країни, яку він нібито хоче оспівати у своїй великій поемі про Африку. Однак і Африка зовсім не ідеалізується Шевіярром. Симптоматично, що до роману включено три мікроновели з однаковою назвою “Citation à comparaître” («Повістка до суду»), що представляють собою гарячий заклик до Африки врятувати себе, відродити свою природну силу.

Колористична парадигма роману мінімалізована і зумовлена також антистереотипним мисленням письменника. Замість яскравої картини екзотичної Африки, на яку очікує читач і яку обіцяє показати Червоне вуха, автор пропонує майже монохромне зображення, в якому акцентовано лише три кольори: червоний, чорний та білий (можливо, це певні метафоричні визначення трьох рас людства?). Така мінімалізація колористики чорної Африки, показаної очима білих європейців, які так і не спромоглися побачити та зрозуміти «інше», позастереотипне, відмінне від «свого» сприйняття світу, фокусує увагу читача на головних причинах зіткнення цивілізацій. Однозначність, а, отже, обмеженість всіх расових стереотипів винесена в назву роману свідомо: адже чим відрізняється іронічне прізвисько *червоне вуха*, що африканці дали Білим, від такого ж зневажливого визначення *червоношкірі*, яке Білі дали індіанцям? Колір шкіри не визначає суті людини, а будь-які стереотипи несправедливі. Саме цю ідею підкреслює назва шевіярівського твору.

І все ж-таки роман Е. Шевіяра не так про нерозмивну межу між цивілізаціями, як про те, що, можливо, і не треба розмивати ці кордони, і, залишаючись собою, не рядяться у чужий одяг, прагнучи стати «своїм» серед «чужих» (як це намагається робити Червоне вуха), просто приймати «іншого», не такого, як ти, чути «інших» і допомагати один одному. І в цьому гуманістичний пафос роману, який звучить в унісон із «Онічею» Ле Клезіо. Парадоксальна сентенція автора, яка майже завершує розповідь про Африку: «А якщо Білі це мертві Чорні?», лише, на перший погляд, парадоксальна. Вона про те, що ми – людство, яке не має зразкових чи непотрібних, що амбіції будь-якої цивілізації на виняткове володіння правом диктувати іншим свої правила та закони безпідставні, бо для планети важливі та необхідні всі раси та всі цивілізації. Симптоматично, що у фіналі роману з'являються міркування автора про традиціоналізм африканської культури, що посилюють цю головну ідею роману.

Спрямована на руйнування роману зсередини, «ненависть» до жанру, що як стратегію Шевіяра визначає більшість критиків, виявляється уявною. Програмне зіткнення канонічних кліше різних жанрів (роману, тревелогу, подорожніх записок, autofiction), акцентована мінімалізація колористичної парадигми «Червоного вуха» не вичерпують декларованої як антироманна наративної стратегії Шевіяра, а скоріше відкривають нові можливості романної форми, що, зберігаючи класичні традиції формування світогляду читача художніми засобами, демонструє невичерпний потенціал народження наративних новацій та зростаючу роль роману у сучасній літературі. Об'єктом іронічної дезавуації в «Червоному вусі» насправді є не лише умовні романні конвенції, а стереотипність мислення у цілому, яка звужує та деформує розуміння картини неоднозначного сьогоденного світу та стає причиною цивілізаційних конфліктів. Зіткнення імагологічних, ментальних, світоглядних, жанрових стереотипів, яке Шевіяр здійснює, залучаючи читача до інтерактивної літературної гри, підсилює гуманістичний пафос роману і спрямоване не лише на естетичне виховання смаків читача, а й на формування у нього всепланетарної моралі. Адресований представникам різних цивілізаційних систем роман стає закликком уникнути всіх «ізмів» та протиріч, не ховатися від них у літературних забавках з оповідальними формами, а спробувати усвідомити право кожного на «своє» і не поділяти світ на «перший», «другий» чи «третій», «білий», «червоний» чи «чорний».

Бібліографічні посилання

1. Chevillard É. Oreille rouge. LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique. www.leseditionsdeminuit.fr, 2012 .URL: <https://ua1lib.org/book/4148512/3b4dfb>
2. Chevillard É. Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes. R de réel. 2001. Vol. 1, sept.-oct. URL: <http://rdereel.free.fr/vol/JZ1.html>

Маценка С. П.

*доктор філологічних наук, професор кафедри німецької філології
Львівського національного університету імені Івана Франка*

МОВНЕ КОНСТРУЮВАННЯ ІСТОРІЇ: ДОСВІДНІ СВІТИ ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПРАКТИКИ ЖІНОК У РОМАНІ «УРАЖЕНІ» УЛЬРІКЕ ДРЕЗНЕР

Виходячи із проблематики тісної взаємодії фікційного і фактичного в історичній літературі, дослідники сьогодні переконаються у перевагах саме романної оповіді історії, констатуючи, що вона чи не найближче підходить до фактичного, позаяк воно – не об'єктивна даність, а теж конструкт. Сучасні автобіографічні поколінневі історії, спрямовані, з одного боку, на реконструкцію далекого минулого, а з іншого, – на саму реконструювальну діяльність, проваджену в сучасності (про яку теж часто розповідається),

засвідчують і вивчають напругу між історико-референційною й автореференційною оповідями. Посилений інтерес до реальних подій і пережитого поєднується із непевністю пригадування, труднощами біографічної реконструкції, неможливістю відтворення минулого, неухильною перспективністю будь-якої оповіді про історію, сконструйованістю ідентичностей та нестабільністю заякорення себе у світі. Ще однією особливістю новітньої романної оповіді історії вважають появу високохудожніх, комплексних у своїй мовній організації художніх творів, в яких історія підкреслено конструюється засобами і техніками мови. Так досягається єдність слова і події, безпосередність пережитого, сценічна образність, динаміка представленого, тривалість потрясіння, перформативність напластованого. Література у такий спосіб передає внутрішній огляд людської перспективи і пов'язаний із нею досвідний вимір усередині плину подій, порушуючи питання, як відчувається переживання певної історії. Лейтмотивом ХХ століття зокрема є криза досвіду, що зумовлено його травматичною історією. У центр уваги потрапляють порушення сприйняття і переживання, викликані неймовірно загрозливими подіями, які руйнують навіть форми самого опрацювання досвіду. Історичні екстремальні досвіди є справжнім викликом щодо зразків культурних форм оповіді і зображення. Проте вони також засвідчують, що історія – це не минуле, історія – це теперішнє.

Із такими історичними викликами майстерно працює сучасна німецька письменниця Ульріке Дрезнер (Ulrike Draesner, р.н. 1962), для якої історія – це «історії в русі», втілені в романній формі, вони є «перформативним напластуванням» у поколіннєвому дискурсі [2, с. 57]. Дійсність письменниці нерозривно пов'язує із дієвістю, яка досягається завдяки мові чи багатомовності. Розмірковуючи про свою поетику, німецька письменниця характеризує прозу як «рухливу», як таку, що уможливорює рухливість: «проза перетягує минуле у теперішнє, перетворює його на теперішнє» [с. 87]. Саме цим моментом, роман, який займається історією, цікавить авторку. «Не як прославлення чи нове інсценування минулого, а як погашення часу – як засіб, в якому пізнавана Ейнштейнова відносність часопростору в її мовній формі. Наслідки такого часово-просторового зміщення найвідчутніші для письменниці в мовній структурі роману й у концепції її (прмовляючих) фігур. Усунення часу породжує наступне значення: розчиняються індивідуальні межі, і як наслідок – важко розпізнати, де мати, а де її донька. Дієвим для Ульріке Дрезнер є поняття «postmemoгу», «чужого пригадування» як взаємозв'язку покоління народжених пізніше з особистими, колективними і культурними травмами, яких зазнали батьки і батьки батьків. Німецька письменниця «перекладає» це поняття у «нарративну напругу», у можливість нашаровувати події. Тож для неї написання роману з історичним підґрунтям означає опитування мови щодо меж часу та індивідуальності, дослідження того, як емоційне, тілесне і раціональне знання переплетені між собою, як протікає подорож між людьми, «внутрішньо замішаними одне в одного, наче тісто» [2, с. 97]. Саме «примарна оповідь» робить чутним те, що не має голосу, що не

можна приручити у поняттях, що пролітає через наші сітки і граматику мови. Вона багатоголоса і помітно часто виростає із травмованого сімейного простору.

Роман «Уражені» («Die Verwandelten», 2023) є третьою частиною романної трилогії про досвід насильства в історії ХХ століття (2014 року з'явився друком роман «Сім стрибків із краю світу», 2020 року – «Швіттерс»), який охоплює війну, загрози, втечі, примусове виселення, міграцію, переслідування, руйнування, насильство, розриви. Особливістю роману «Уражені» є те, що історія тут представлена із погляду жінок і через їхні досвідні світи та культурно-історичні практики. Мовиться про складне життя трьох поколінь жінок, яке засвідчує, що не існує жодного генеалогічного *після*, що травматична історія не завершується в удаваному повоєнному часі. За формулюванням літературознавиці Ульріке Штаєрвальд, в романі мовиться про мовчання та розмови поміж дочками і матерями, а також про жіночу ідентичність, однак тільки, якщо розуміти її не як ідентичнісні приписи, власні та з боку інших» [3, с. 70]. Паралельні сімейні історії розгортаються через поліфонічну оповідну структуру, в якій різні голоси з різних перспектив висвітлюють складний досвід війни, повоєння, вигнання, міграції, втрати та зміни ідентичності.

Протагоністка роману Аліса Шюкінг – одна із більш ніж 1400 немовлят, які з'явилися на світ у закладі «Гохлянд» за програмою Лебенсборн у Штайнґорінгу поблизу Мюнхена. У фашистській Німеччині тут народжували «арійських» немовлят для відданих ідеології батьків, які виявили бажання виховувати дітей, і могли їх усиновити. Розшукуючи свою біологічну матір, Аліса вже у старшому віці з'ясовує поширену в бургерських сім'ях констеяцію: її матір, Аделе, у 1930-х роках працювала куховаркою в сім'ї Валеріусів в Бреслау. Вона завагітніла в результаті домагань господаря дому, директора театру, одруженого чоловіка і батька доньки Ренати. Аделе народжує у Штайнґорінгу 1937 чи 1938 року дівчинку, до п'ятирічного віку Алісса живе у сім'ї Валеріусів, 1943 року господиня дому Ельза відвозить її назад у притулок, звідки її удочеряють Герда і Герд Шюкінги, давши їй нове ім'я Гергільд. Надзвичайно драматичною виявляється історія її сестри по батькові Ренати (Рені) Валеріус, дитини війни, яку разом з її матір'ю під час втечі з Бреслау наприкінці війни гвалтують радянські солдати. Перервавши втечу і повернувшись у Бреслау, вона як німка уникає примусового виселення, і перетворює себе, взявши ім'я Валерія, у польку. Історія матерів продовжується в історіях їхніх дочок і внучок, утворюючи складне плетиво, метафора, яка відіграє в романі особливу роль.

Покликаючись на поетологію Ульріке Дрезнер, слід відзначити, що говорити про історію в романі «Уражені» означає говорити про певну структуру й організацію оповідного матеріалу. Тож одним із структурних принципів, за яким письменниця у своєму творі концептуалізує історію ХХ століття, є плетиво чи плетіння, зрозуміле як жіноче ремесло, а водночас як увиразнення текстури роману. На форзаці книги розміщено фрагмент тканини,

частково залатаної, помережаної чорними паралельними і перехресними лініями та силуетами людей, яка слугує тлом для нашитого червоною ниткою візерунку, котрий відображає констеляцію поколіннєвих зв'язків («тканинну діаграму відносин», за Ульріке Штаєрвальд). Проте паратекстуальні елементи в романі вказують і на інші зв'язки між поколіннями, статтями і генеалогією: у першій із трьох частин роману, яка має назву «21 століття почуввається ні в сих, ні в тих, як наче в сливах» («Das 21. Jahrhundert schaut aus der Wäsche»), зустрічаються двоє так званих «дітей туману», адвокатка Кінга, мати-одиначка, спадкоємниця, і Дорота (яку називають Доро, неочікувана родичка, народжена у Польщі, логопед). Століття, якому на сьогоднішній день уже понад двадцять років, постає як усе ще заскочене своїми кризами, епідеміями, страхами, радикалізаціями та війнами, які представлено як симптоми позірного «зламу часів». У такій сучасності обидві кузини знайомляться і вирушають на пошуки своїх спільних сімейних зв'язків у німецькій і польській історіях: «20 століття обвішує себе славою і вагається» («Das 20. Jahrhundert behängt sich mit Glorie und schwankt») і «20 століття показує свій живіт» («Das 20. Jahrhundert zeigt seinen Bauch») – так називаються друга і третя частини роману.

Отже, різнорівневий комплексний полімовний віддзеркалювальний динамічний конструкт історії в романі «Уражені» Ульріке Дрезнер відображає історію насильства ХХ століття через жіночі досвідні світи. Йдеться про досвід пригнічення, зради, насильства, який супроводжується витісненням, замовчуванням, розривами. Своєрідністю передавання такого досвіду в романі є специфічно жіночі ремісничо-креативна практика плетіння, результатом чого стає засноване на міфологічній канві текстоплетиво з особливими знаками і слідами, відчитування яких можливе у проміжному історичних нашарувань.

Бібліографічні посилання

1. Draesner U. Die Verwandelten. München: Penguin Verlag, 2023. 600 S.
2. Draesner U. Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen. Ditzingen: Philipp Reclam jun. Verlag, 2018. 199 S.
3. Steierwald U. Schichten – Formationen – Form. Zu Ulrike Draesners Erkundungen. *Gegenwart aufnehmen. Zum Werk und Wirken von Ulrike Dresner* / Hrsg. von Monika Wolting, Oliver Ruf. Paderborn: Brill, 2024. S. 63–80.

Потніцева Т. М.

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

ІСТОРІЯ НА ПЕРЕХРЕСТІ ЛІТЕРАТУР (В. ВОРДСВОРТ – Р. ОЛДІНГТОН)

Пропонується дослідження несподіваної зустрічі двох великих історичних подій європейського життя – Великої французької революції та Першої світової війни на просторі маловідомого і ще не перекладеного українською мовою роману Р. Олдінгтона «Справжній рай» (1937). Ці події, як відомо, визначили з особливою силою травматичне світовідчуття людини, її роздуми про сутність будь-якої війни та будь-яких радикально-революційних змін соціального устрою. Р. Олдінгтон обирає епіграфом до свого роману рядки з однієї з перших поем Вордсворта про Французьку революцію, яка ще наповнена його революційним ентузіазмом, що зникне через два роки. І тому цей контраст поглядів англійського поета-романтика у динаміці є підтекстом для розуміння задуму власної історії Олдінгтона про молоду людину на межі Першої і Другої світових війн, яка відчуває наближення нової Катастрофи і розуміє всю ілюзорність й лицемірства того, про що їй говорять і говорили ті з «втраченого покоління», хто є ще переповненими військовим пафосом і віри в краще післявоєнне життя, яке не відбулося. Збіг поглядів В. Вордсворта на сутність і наслідки революції у Франції з поглядами героя роману Олдінгтона Кріса Хейліна на сутність і наслідки Великої війни є символічними та актуальними у будь-який час, тому що стосується екзистенційних проблем у позиції людини під час «великих битв країн та народів», а особливо після них.

Звертання Олдінгтона саме до цієї поеми Вордсворта як камертону до розуміння роману, зрозуміло, не є випадковим. В епіграфі, який контрастує історичному фону роману про наслідки Першої світової війни і про екзистенціальні роздуми молодої людини у просторі між двома Катастрофами, (Bliss was it in that dawn to be alive, / But to be young was very heaven! «Зоря така – щастя для живих / Для молодості дійсний рай»), закладено ту гірку іронію, яка супроводжує всю оповідь про Крістофера Хейліна і самого автора, які проходять важкий шлях розуміння щось важливого і про суспільство, і про самого себе, думки людини, яка переживає наслідки кардинальних історичних змін. “Motley fool” (строкатий дурень) Олдінгтона намагається розібратися у тому, що було, а головне, що буде в цьому житті і з цим життям. Його «безглуздість», дивовижність у тому, що, з одного боку, він не приймає «сучасне суспільство як добу варварства, вульгарності, спотворення мрій про перебудову суспільства, у якому перемагає комерційний дух, але з іншого відкидає і «чисту образність», красу мистецтва як хибний орієнтир. Від такої суперечливості поглядів Кріс постійно у діалозі- спорі «старого» й «нового», в опозиції до покоління батьків. В такий же опозиції і Олдінгтон, про що свідчить вже сама гірко-іронічна назва роману Very Heaven – посилення на вірш «Тіарі

Таїті» Р. Брука, поета, який, хоча і був образом-символом Першої світової війни, по-справжньому не взяв у ній участь. Цей вірш він написав після перебування на Таїті на шляху до ланів битв, де молодий поет загине з причин хвороби.

Завершення роману при всьому печальному висновку про історичний розвиток суспільства, про марність зусиль людини щось зрозуміти і виправити, не позбавляє читача від надії на оптимістичну перспективу для людства. Вже на порозі акту самогубства Кріс приходить до висновку, що цим вчинком він зраджує саму ідею життя і програє тим, хто його до цього підштовхує. Ні. Він вирішує все ж таки жити і боротися, «щоб життя продовжувалося, тому що вони стоять у кінця, а я на початку... (“It is for them to perish, for they are lifeless; it is for me to live and to struggle that life may live on. They stand at an end, I at a beginning” [1, p. 368]. Як, мабуть, і ми стоїмо на початку своєї нової історії.

Бібліографічні посилання

1. Aldington R. Very Heaven / Publisher: William Heinemann. London; 2021. Collection digitallibraryindia JaiGyan. URL: <https://archive.org/details/dli.ministry.24428>).

Торкут Н. М.

доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Запорізького національного університету, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

ШЕКСПІРІВСЬКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ БИТВИ ПРИ АЗЕНКУРІ: НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ КОНСТРУЮВАННЯ МІФУ ТА ЙОГО ВІДЛУННЯ В КУЛЬТУРІ НАСТУПНИХ ЕПОХ.

Міфотворчість Шекспіра неодноразово обиралася об'єктом наукового аналізу [2; 3; 4; 5; 6]. Загальновизнаним є той факт, що Шекспір активно долучався до творення так званого «тюдорівського міфу» (термін Е.Тільярда [6]), який затверджував у колективній свідомості англійців ідею богообраності династії Тюдорів, що поклала кінець братовбивчій війні Червоної і Білої троянд. Цей міф зміцнював позиції королеви Єлизавети, чие право на англійський престол ставилося під сумнів її численними зовнішніми і внутрішніми ворогами, і тим самим відіграв незаперечну позитивну роль, сприяючи суспільно-економічному розквіту Англії та її зовнішньополітичному тріумфу.

Іншому ж міфу, одноосібним засновником якого є Вільям Шекспір, і історики, і літературознавці приділяють значно менше уваги, хоча за націєтворчим потенціалом і тривалістю впливу на ментальність британців, він значно перевищує тюдорівський міф. Йдеться про міфологізацію битви при Азенкурі (25 жовтня 1415 р.) – ключову подію історичної хроніки «Генріх V»

(1599), алюзії на яку протягом XVIII – XXI ст. неодноразово використовувалися британськими політиками, ввійшли до шкільного канону, і дотепер успішно експлуатуються кіноіндустрією.

Всі без винятку драматичні хроніки Вільяма Шекспіра, в яких авторські історіософські ідеї органічно взаємодіють із глибокими психологічними спостереженнями, вибудовуються на оригінальній взаємодії факту, домислу і вимислу. На відміну від ренесансних хроністів, таких як Едвард Голл, Річард Графтон, Рафаель Голіншед, Джон Стау, Вільям Кемден, драматург мало опікувався достеменністю представленої у його п'єсах історичної конкретики. Зберігаючи загальну канву метанаративу, сформованого в лоні тюдоровської історіографії, він доволі вільно поводився з тим матеріалом, що не відповідав його загальній художній концепції. Реалізуючи власний творчий задум, він змінював такі нюанси, як вік і характер відомих історичних персоналій, контекст певних подій, обставини, що зумовлювали цікаву психологічну колізію тощо. «І хоча його свідомість залишалася ще досить далекою від послідовного історизму, можна стверджувати, що художній геній Шекспіра досяг найвищого, як на той час, філософського розуміння діалектики історії» [1, с. 19–20].

Написані в 1590-ті роки, шекспірівські хроніки репрезентують на театральній сцені важливі події національної історії, фокусуючи увагу на постатях її «творців», від характерів і вчинків яких нерідко залежала доля країни. Цьому жанру, до творення якого долучився не лише В. Шекспір, але й такі його сучасники, як Дж. Бейль, Дж. Піль, К. Марло, притаманна висока подієва динаміка, наявність соціально-політичного конфлікту, ідеологічна заангажованість у репрезентації певних історичних подій, тяжіння до трагедійного звучання та амбівалентність художніх образів. Чинником, який зумовлював наявні в елізаветинських драматичних хроніках численні «відхилення» від історичної конкретики, поставало типове для ренесансної художньої свідомості розуміння історії як «школи політики і школи моралі» (Н. Макіавеллі, Ф. Патриці, Ж. Боден).

Саме таке сприйняття функцій історії зумовило специфіку художнього образу протагоніста та особливості репрезентації знаменитої битви під Азенкуром в історичній хроніці Шекспіра «Генріх V». Ця битва стала вирішальним епізодом Столітньої війни між Англією і Францією (1337–1453 роки). В ній очолюване королем Генріхом V англійське військо одержало перемогу над французькою армією, яка значно переважала і за чисельністю, і за рівнем озброєння. У день Святого Крістіана Генріх V, який взяв до уваги рельєф місцевості, погодні умови, а також сильні й слабкі сторони обох армій, за кілька годин розгормив противника. Загинула значна частина французької знаті (понад 5 тисяч осіб), тоді як англійці втратили лише кілька сотень воїнів.

Специфіка художньої репрезентації битви при Азенкурі заслуговує на дослідницьку увагу і в контексті з'ясування характеру взаємодії історичного та фікційного начал у хроніці Шекспіра, і з огляду на потребу осмислення кореляції міфологічного конструктору, створеного поетичною уявою драматурга, та

реальних історичних контекстів ХХ – ХХІ століть, в яких шекспірівська міфологема успішної риторичної стратегії полководця набула статусу впізнаваного топосу.

Наративна картина світу драматичної хроніки «Генріх V» належить до референтної компетенції автора і вибудовується з огляду на родо-жанрову природу твору. Сюжет Шекспір запозичує, згідно з результатами текстологічних розвідок, із декількох прозових історіографічних джерел, а саме хронік Р. Голіншеда, можливо, Е. Голла, двох біографічних творів, що з'явилися невдовзі після смерті монарха та анонімної п'єси «Славні діяння Генріха V» (1598).

На відміну від першоджерел, Шекспір при зображенні ключової битви не просто реконструює історичну подію, а репрезентує її як національний міф про перемогу сили духу і сили слова. Цей міф вибудовується через майстерне поєднання суто поетикальних (вигадані сюжетні колізії, тропіка, риторика промови) та театральних механізмів, що створює ефект колективного піднесення яке переживають персонажі п'єси (піддані Генріха V), так і реципієнти. У жодному із текстів, якими гіпотетично послуговувався Шекспір, ми не знайдемо такої потужної промови, яку вкладає Бард у вуста свого героя. У анонімній п'єсі, де висвітлено бурхливу молодість Принца, битва при Азенкурі не змальовується, а радше згадується є як успіх, якому передують лаконічне звернення короля до знаті: У Голіншеда бачимо смисловий каркас промови, де ключовими ідеями постають патріотизм, необхідність протистояти ворогу та слава. Втім, тут є лише констатація, немає ані емоційної пристрасності, ані риторичної потужності, якими позначено промову шекспірівського протагоніста і які власне й забезпечують їй статус взірцевої.

У Шекспіра Генріх V в промові перед військом у Кріспіанів день на декількох рівнях обігрує тему слави. Слава проголошується ним однією із визначальних чеснот, якої прагнуть всі і він сам. Далі концепт слави наративізується через низку подієвих колізій. Протагоніст вдало використовує прийом *inventio*: він віддає наказ, щоб всі, хто не бажає брати участь у битві, поверталися додому, але відразу ж пояснює цей наказ тим, що він, король, не бажає помирати в товаристві боягузів. І зрештою, акцентувавши увагу на тому, що кожний, хто братиме участь у битві покриє своє ім'я славою, незалежно від того, чи виживе він, чи загине, Генріх V живописно, в деталях змальовує картину майбутньої слави, яка житиме у приватних і публічних спогадах.

Апофеозом промови стає ще одна дуже результативна в плані психологічного впливу тактика заохочення, коли король проголошує тих, хто битиметься за Англію в цей вирішальний день, своїм братом. Ці слова Генріха V підіймають самооцінку кожного простого солдата, наголошують на значимості його вчинку і сприяють формуванню колективної ідентичності, в основі якої готовність до самопожертви заради батьківщини. Те, що в хроніці Р. Голіншеда було заклик до бою, стало у драмі В. Шекспіра ритуалом формування колективних спогадів та ідентичності, при цьому художня

репрезентація історичного факту (перемога англійців у битві при Азенкурі) породила міф про ідеального монарха, який об'єднав націю.

Метафора, використана королем Генріхом V для підняття бойового духу своїх підданих ("We few, we happy few»), набула символічного значення і з плином часу стала міфологічним топосом. Цей топос уособлює таку чесноту, як здатність протистояти ворогу, який переважає кількістю й потужністю, і перемогти його силою духу, звитягою і єдністю. Під час II Світової війни ці слова з історичної хроніки В. Шекспіра були використана британськими пілотами як назва ескадрильї. Словосполучення «a band of brothers» стало загальноживаним за межами англійського ареалу, коли йдеться про військове братерство.

Бібліографічні посилання

1. Торкут Н.М. В.Шекспір: Історія та драматичні хроніки // Вільям Шекспір. Історичні хроніки– Харків: Фоліо, 2024. – С.3-34.
2. Торкут Н.М. «Школа політики» і «школа моралі»: епістемологічні засади англійської ренесансної історіографії // Ренесансні студії.– Запоріжжя : КПУ, 2013. – Вип. 20-21. – С. 225-250.
3. Goy-Blanquet · D. Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage. Oxford University Press, 2003. 312p.
4. Kizelbach U. The Pragmatics of Early Modern Politics: Power and Kingship in Shakespeare's History Plays/ NY, 2014, 293p.
5. Shakespeare's English Histories and their Afterlives/ Ed. By Holland, Peter. New York: Cambridge University Press, 2010, 434p.
6. Tillyard E.M.W. Shakespeare's History Plays. – Edinburgh, 1962, 336p.

Безродних І. Г.

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

РИТОРИЧНА ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ І КОНСТРУЮВАННЯ ВЛАДНОЇ ПОЗИЦІЇ У «РІЧАРДІ ІІІ» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

Історична хроніка Вільяма Шекспіра «Річард ІІІ» традиційно осмислюється у контексті політичних амбіцій, маніпулятивних стратегій і боротьби за владу, що значною мірою реалізуються завдяки риторичній майстерності головного персонажа. У межах новоісторичних і культурно-поетичних підходів постать Річарда інтерпретується як приклад влади, яка формується через мовну взаємодію, публічну репрезентацію та контроль над власним образом. У цьому контексті особливо продуктивним є поняття *self-fashioning*, запропоноване Стівеном Грінблаттом [1], відповідно до якого ідентичність у ренесансній культурі осмислюється як результат постійного самоконструювання у взаємодії з інакшістю. Влада у п'єсі таким чином постає не лише наслідком політичної дії або насильства, але й ефектом мовлення, що функціонує як форма політичного впливу і переконання.

Сцени залицяння Річарда, передусім епізод взаємодії з леді Анною, а також його риторичне залицяння до Єлизавети через королеву традиційно перебувають у фокусі наукового інтересу і зазвичай розглядаються як демонстрація виняткової переконливості героя або як свідчення емоційної вразливості його співрозмовниць. Водночас, інтенсивність і радикальність зміни емоційного стану героїні, а також повторюваність подібної риторичної стратегії у сцені діалогу Річарда з королевою Єлизаветою дають підстави інтерпретувати ці епізоди не лише як психологічний чи драматургічний ефект. У цих сценах окреслюється специфічна модель політичного переконання, у якій мовлення набуває характеру дії, здатної змінювати умови взаємодії між персонажами. У цьому контексті продуктивним видається аналіз переконливості мовлення як результату взаємодії риторичних стратегій, афективної реакції та процесів переконання. Як зауважує Уршула Кізельбах, залицяння Річарда до Анни поєднує куртуазну риторичку і підвищену експресивність мовлення, що надає висловлюванням героя особливої переконливості у межах владної взаємодії [2]. Такий підхід дозволяє розглядати сцени залицяння як приклади риторичної перформативності, у межах якої мовлення не лише описує ситуацію, а й змінює розподіл позицій між її учасниками.

Таким чином, сцени залицяння у «Річарді ІІІ» дозволяють простежити, як у мовній взаємодії відбувається одночасне конструювання суб'єкта і його владної позиції. Риторична ефективність Річарда зумовлена не лише змістом

висловлювань, а їхньою здатністю змінювати самі умови комунікативної ситуації, у межах якої формуються позиції учасників діалогу. У цьому ракурсі мовлення постає як форма політичної дії, що реалізується через риторичну перформативність і виявляється у здатності висловлювання не лише описувати ситуацію, а й змінювати її конфігурацію.

Отже, розглянуті епізоди дозволяють трактувати мовлення у «Річарді III» не просто як засіб вираження намірів персонажів, а як простір, у якому організовується сама взаємодія і визначаються можливості подальшої дії. У цьому сенсі риторика у п'єсі виконує не лише репрезентативну функцію, але й бере участь у формуванні та переосмисленні соціальних і політичних позицій суб'єктів, оскільки саме у мовному акті встановлюються умови переконання і легітимації влади.

У «Річарді III» окреслені механізми особливо виразно виявляються у сценах залицяння Річарда, де мовлення набуває характеру політичної дії. Сцена залицяння Річарда до леді Анни є одним із найбільш показових епізодів п'єси, оскільки саме тут риторична майстерність героя набуває виразної перформативної сили. Переконання відбувається не через логічну аргументацію, а через поступову зміну умов мовної взаємодії, у межах якої жалоба, провина і особистий інтерес поєднуються в одному комунікативному полі. В абсурдній, на перший погляд, ситуації вдова, яка горює за вбитим Річардом чоловіком і ховає вбитого ним же свекра, парадоксально постає причиною того, що сталося, оскільки, за словами Річарда, все відбулося через її красу:

*Your beauty was the cause of that effect;
Your beauty that did haunt me in my sleep
(Richard III, I.2)*

Саме тому цей епізод дозволяє простежити, як еротичний дискурс структурує взаємодію між персонажами, визначаючи умови, за яких мовлення стає чинником трансформації їхніх владних позицій. Річард переносить провину на того, хто його обвинувачує, тим самим змінюючи параметри ситуації та перерозподіляючи владні позиції у межах мовної взаємодії. У цьому сенсі переконання постає передусім риторичним ефектом, що ґрунтується не на щирості висловлюваних намірів, а на здатності мовлення переорганізувати саму взаємодію і відкривати для Анни можливість іншої позиції у межах запропонованої ситуації.

Риторичний успіх цієї сцени усвідомлює і сам Річард, який після згоди Анни формулює його як акт водночас залицяння і завоювання:

*“Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?”
(Richard III, I.2)*

Комбінація дієслів *woo'd* і *won* підкреслює нерозривність еротичного і владного вимірів цієї взаємодії, у якій переконання постає не результатом емоційної зміни, а наслідком зміни самої ситуації мовної взаємодії, що уможлиблює інший розподіл владних позицій між персонажами. У подальшому

розвитку п'єси подібна риторична логіка виявляється і в сцені взаємодії Річарда з королевою Єлизаветою, де вона набуває іншого, більш виразно політичного характеру.

Комунікативна ситуація у сцені взаємодії Річарда з королевою Єлизаветою видається ще більш парадоксальною, ніж у сцені залицяння до леді Анни. Королева знає про трагічну долю останньої і проклинає Річарда за вбивство синів, зятя та близьких родичів. Попри це, опинившись у, здавалося б, слабкій позиції та домагаючись одруження з власною племінницею, Річард вдається до вже знайомої риторичної стратегії переконання. Якщо у сцені з Анною еротичний дискурс актуалізується у формі безпосереднього залицяння, то у взаємодії з Єлизаветою він набуває опосередкованого характеру і включається у політичну аргументацію, пов'язану з відновленням династичної легітимності:

*If I have kill'd the issue of your womb,
To quicken your increase I will beget
Mine issue of your blood upon your daughter.
(Richard III, IV.4)*

У цьому епізоді мовна репрезентація бажання вже не спрямована на особисте завоювання співрозмовниці, а функціонує як спосіб переосмислення політичної ситуації, у межах якої приватне і династичне поєднуються. Бажання постає тут не як індивідуальне почуття, а як риторично організована форма легітимації влади, що дозволяє Річарду пропонувати майбутнє як можливу компенсацію за скоєне насильство.

Таким чином, аргументація Річарда ґрунтується на перенесенні акценту з минулого злочину на майбутній політичний порядок. Майбутнє династичне продовження і політична стабільність подаються як символічне відшкодування, що дозволяє перевести насильство у площину політичної доцільності і тим самим змінити рамки оцінки самої ситуації.

Запропонований підхід дозволяє розглядати сцену залицяння не як винятковий прояв психологічної переконливості персонажа, а як модель політичної комунікації, у якій еротичний дискурс структурує умови мовної взаємодії, а влада постає одним із можливих її ефектів. У цьому ракурсі риторична успішність Річарда зумовлена не силою аргументу чи емоційною зміною співрозмовника, а здатністю мовлення змінювати самі параметри ситуації, у якій формуються позиції суб'єктів. Еротичний дискурс у п'єсі постає не як приватна сфера бажання, а як простір, у якому бажання набуває політичного виміру і включається у процеси конструювання влади та її легітимації.

Аналіз сцен взаємодії Річарда з леді Анною та королевою Єлизаветою демонструє, що в ренесансному культурному контексті еротичний дискурс постає простором перетину особистого і політичного, у якому риторика набуває здатності переорганізувати соціальні й владні відносини. У такій перспективі переконання виявляється не наслідком психологічної трансформації персонажів, а результатом зміни умов самої взаємодії, де бажання, мовлення і

влада взаємно визначають одне одного. Саме тому формула Річарда “*Was ever woman in this humour woo’d? / Was ever woman in this humour won?*” фіксує не лише момент особистої перемоги героя, а й оголює механізм ренесансної політичної риторики, у якій акт залицяння і акт завоювання виявляються структурно спорідненими.

У такій перспективі еротичний дискурс дозволяє побачити, як у ренесансній культурі мовна репрезентація бажання стає одним із способів осмислення взаємозв’язку між суб’єктністю, владою і політичною легітимацією.

Бібліографічні посилання:

1. Greenblatt S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 256 p.
2. Kizelbach U. *Courtship and Persuasion in Richard III*. In: *Shakespeare and Emotion*. Ed. by R. S. White. London: Palgrave Macmillan, 2012. P. 85–102.
3. Shakespeare W. *Richard III*. Edited by James R. Siemon. *The Arden Shakespeare. Third Series*. London: Bloomsbury, 2009. 480 p.

Бобришева К. О.

аспірантка Запорізького національного університету

ТРАНСГУМАНІЗМ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У сучасному літературознавчому дискурсі трансгуманізм утверджується як одна з ключових інтерпретаційних парадигм, що відображає радикальні зміни у розумінні людської природи, суб’єктності та меж тілесного й когнітивного досвіду. Стрімкий розвиток цифрових технологій, біоінженерії, нейронаук і штучного інтелекту зумовлює переосмислення класичної гуманістичної моделі людини, яка у художньому наративі ХХІ століття постає вже не як автономна й цілісна сутність, а як відкрита, гібридна та технологічно опосередкована форма існування.

У художній літературі цього періоду категорії «людське», «постлюдське» та «транслюдське» втрачають статус стабільних онтологічних констант і набувають характеру рухомих, проблематизованих конструктів [1, с 127]. Трансгуманістичні мотиви не обмежуються апологією науково-технічного прогресу, а функціонують як складний семантичний простір, у межах якого моделюються етичні, соціальні та екзистенційні наслідки технологічного «покращення» людини. Літературний наратив у цьому контексті постає не лише засобом репрезентації трансгуманістичних ідей, а й формою їх художнього та критичного осмислення.

Значна частина сучасних досліджень наголошує на внутрішній напрузі між трансгуманістичним дискурсом, зорієнтованим на ідею подолання біологічних обмежень, і критично-постгуманістичними підходами, які ставлять під сумнів антропоцентричну логіку такого проекту. У межах цієї опозиції

художні тексти виявляють суперечності між технологічним оптимізмом і гуманістичною відповідальністю, між прагненням радикальної модернізації людини та усвідомленням меж її моральної й соціальної агентності [2, с. 53].

Особливо показовими є наративи сучасного роману й літератури для підлітків та молоді, у яких теми тілесної модифікації, кіборгізації та цифрової ідентичності поєднуються з мотивами самовизначення й дорослішання. У таких текстах технологічні трансформації тіла й свідомості виконують функцію метафор пошуку ідентичності в умовах технологізованої реальності. Водночас ці наративи демонструють амбівалентність трансгуманістичного проекту, поєднуючи віру в потенціал самовдосконалення з тривогою щодо втрати автентичності, емпатії та моральної відповідальності [3, с. 146].

У сучасному літературному дискурсі дедалі чіткіше простежується критика соціальних наслідків трансгуманізму. Художні тексти проблематизують питання нерівного доступу до технологічного «покращення», що здатне породжувати нові форми соціальної ієрархії, засновані на біологічних і технологічних перевагах. Тіло та свідомість у таких наративах постають як об'єкти оптимізації, управління та комерціалізації, що зближує художній дискурс із логікою біоекономіки й цифрового капіталізму.

Важливу роль у формуванні трансгуманістичної уяви відіграє наукова фантастика, яка виконує не лише ілюстративну, а й евристичну функцію. Вона дозволяє змодельовати можливі сценарії технологічного майбутнього та виявити їхні онтологічні й етичні наслідки. У цьому контексті трансгуманізм постає не як завершена утопічна програма, а як поле ідеологічного конфлікту, де співіснують віра в прогрес і критичне усвідомлення його меж.

Отже, трансгуманізм у сучасному літературознавстві слід розглядати як багатовимірний культурний феномен, що відображає кризу класичної гуманістичної парадигми та водночас прагнення її оновлення. Художня література XXI століття виступає активним учасником цього процесу, формуючи простір критичної рефлексії над межами людського буття в умовах глобальних технологічних трансформацій.

Бібліографічні посилання

1. Clarke, B., & Rossini, M. (Eds.). (2017). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman* (272 pp.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316091227>
2. Flanagan, V. (2014). *Technology and identity in young adult fiction: The posthuman subject* (205 pp.).
3. Delanoy, W. (2018). Literature in language education. Challenges for theory building. In: J. Bland (Ed.), *Using literature in English language education. Challenging reading for 8-18 year olds* (pp. 141-57).

ОСОБИСТА ТРАВМА ТА КОЛЕКТИВНА ІСТОРІЯ В РОМАНІ ЯНА МАКЬЮЕНА «УРОКИ»: ДЕКОНСТРУКЦІЯ НАРАТИВУ «ПІСЛЯВОЄННОГО» ПОКОЛІННЯ

Еволюція людства як соціального конструкту, що динамічно охоплює всі можливі процеси та результати всередині системи [6, с. 10], нерозривно пов'язана з глобальними перетвореннями [3, с. 21–28], катастрофами, соціальними, економічними та політичними потрясіннями, конфліктами та іншими кризами. Вони призводять до дестабілізації соціально-політичних утворень та інституцій, а також до дезорганізації індивіда у суспільстві, що безпосередньо впливає на усвідомлення ним своєї ролі та місця у світовому порядку. В умовах соціальних, технологічних, економічних і політичних змін відтворення соціальної реальності все глибше впроваджується в різні вектори суспільного буття, які перебувають під впливом «складної сучасності», де з різною інтенсивністю проявляються соціальна невизначеність, дезорганізація, відхилення від норми й випадковість [1, с. 64]. На ці явища нерідко накладаються особисті кризи, переживання та події, що посилюють відчуття фрустрації, хаотичності, руйнування колишніх ідеалів і тотальної розгубленості. Зовнішня й внутрішня нестабільність породжують відчутні коливання в цілісній системі, якою є як суспільство, так і окрема людина.

У сучасному літературознавстві все частіше домінує увага до нелінійних зв'язків між макрокосмом історії та мікркосмом індивідуального досвіду. Особливо актуальним стає питання про те, як колективна пам'ять покоління опосередковується через призму приватних, часто травматичних спогадів окремої людини, і які нові смисли народжуються в цьому напруженому діалозі.

Роман Яна Макьюена «Уроки» (2022) постає як визначальний текст для такого дослідження, оскільки він не просто розгортає біографію свого героя Роланда Бейнса на тлі ключових подій другої половини ХХ – початку ХХІ століття, але й навмисно інтеррогує самі підстави нарративу про «післявоєнне» покоління. Замість монолітної історичної оповіді Макьюен пропонує складну, фрагментарну модель, де особиста травма, глобальні катастрофи, як-от аварія на ЧАЕС чи пандемія COVID-19, та інтимні радощі й розчарування побутового життя переплітаються в єдину тканину людського буття. Таким чином, автор здійснює деконструкцію традиційного уявлення про історію як про силу, що визначає долю покоління, і зосереджується на її переживанні, осмисленні та, найголовніше, навчанні серед пануючого хаосу. У фокусі уваги діалог, який веде автор з читачем-сучасником, змушуючи його не спостерігати за історією, а відчувати її непрямий, але глибокий вплив на найпотаємніші сфери особистості.

Отже, Мак'юен не лише переплітає особисте з історичним, а й вибудовує особливий тип комунікації з тим, хто цей текст сприймає. Ця комунікація ґрунтується на передумові спільного, хоча й різнобічно пережитого, часового простору. Таким чином, логічним продовженням аналізу деконструкції нарративу покоління стає питання про діалог з «читачем-істориком». Роман «Уроки» звертається до адресата, який не є відстороненим спостерігачем минулого, а несе в собі власний досвід (прямий чи успадкований) життя у тій самій історичній парадигмі. Опис паніки під час Карибської кризи, холоднокривного спостереження за падінням Берлінської стіни по телебаченню чи тривоги в перші дні COVID-19 знаходять безпосередній відгук у читачів-сучасників, активуючи не лише історичні знання, а й емоційну пам'ять. Однак Мак'юен уникає створення колективної ностальгії у її сентиментальному вимірі. Замість цього він, пропускаючи глобальні події крізь призму часто егоцентричних, побутових рефлексій Роланда, змушує читача переживати історію не як абстрактну хроніку, а як тло, що періодично втручається у приватне життя з руйнівною або конструктивною силою. Соціокультурні асоціації сучасного читача, сформовані новітніми кризами, неминуче змінюють оптику сприйняття: опис радіоактивної хмари з Чорнобиля, що накриває Європу, сьогодні сприймається не як далекий історичний факт, а як частина актуального досвіду вразливості. У цьому діалозі література стає не репрезентацією минулого, а інструментом його постійного переосмислення в світлі нового досвіду. Таким чином, Мак'юен не відтворює, а перевіряє та переплавляє механізми колективної пам'яті, пропонуючи модель, де історія відкривається не в героїчних нарративах, а в тих «уроках», які кожен виносить із сутичку з невідконтрольними силами часу, і які лише частково можуть бути поділені з іншими.

Отже, роман Яна Мак'юена «Уроки» постає як знакова текстова модель для дослідження сучасних інтерпретаційних стратегій, які розмивають чіткі кордони між реальністю історичного факту та містифікацією особистого сприйняття. Автор послідовно деконструює монолітний нарратив «післявоєнного покоління», замінюючи його поліфонічною структурою, де глобальна історія й інтимна травма не ієрархізуються, а взаємно збагачують та ускладнюють одна одну. Це досягається через специфічний діалог із «читачем-істориком», який залучається не до споглядання минулого, а до акта повторного переживання і переоцінки власного досвіду в світлі художньої репрезентації.

Характерною рисою творчості Мак'юена є свідомий відхід від хронологічного порядку. Він витинає художню тканину твору, включаючи в неї події різної часової віддаленості та географії. Саме така фрагментарність, як зазначає Малколм, є однією з ключових проблем, на які має звертати увагу будь-який дослідник творчості автора [4, с. 12]. Підриваючи лінійність історичного нарративу через розрізнені історії, письменник глибоко досліджує складні взаємини між вигадкою та реальністю, історією та конструкцією [2,

с. 139]. У романі «Уроки» ці тенденції не лише зберігаються, а й набувають нових форм у контексті зображення реальності.

У підсумку, «Уроки» слід розглядати як метатекст про неможливість єдиного, універсального уроку. Мак'юен не пропонує закінченої інтерпретаційної моделі минулого чи травми; навпаки, його роман імітує саму структуру пам'яті та осмислення, фрагментарну, відкриту та залежну від позиції того, хто сприймає. Остаточний сенс народжується в діалозі між текстом і читачем, який змушений самостійно складати розрізнені елементи в особисту нарративну конструкцію. Таким чином, творчість Мак'юена в «Уроках» можна вважати яскравим прикладом сучасної літературної стратегії, що перетворює акт читання на етичну та інтелектуальну працю з визнання складності, невизначеності та постійної незавершеності процесу розуміння як історії, так і себе в ній.

Бібліографічні посилання

1. Bailey K. D. *Social Entropy Theory*. State Univ. of New York Press, 1990, 310 pages.
2. Han J., Wang Zh. *Postmodern Strategies in Ian McEwan's Major Novels*. *Advances in Literary Study*, vol. 02, no. 4, 2014, pp. 134-39
3. Held D. *Global Transformations. Politics, Economics, and Culture*. Polity, 1999. 540 p.
4. Malcolm D. *Understanding Ian McEwan*. Univ. of South Carolina Press, 2002. Publisher, University of South Carolina Press, 216 p.
5. McEwan I. *Lessons*. Alfred A. Knopf, 2022, 431 p.
6. Tang S. *On Social Evolution. Phenomenon and Paradigm*, London : Routledge, 2020, 260 p.

Бричка М. І.

*аспірант відділу зарубіжних та слов'янських літератур
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

ХРОНІКА «РІЧАРД III» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ЯК СКЛADOVA МЕТАНАРАТИВУ ЛЕГІТИМАЦІЇ ВЛАДИ ЄЛИЗАВЕТИ ТЮДОР

Шекспірівська хроніка «Річард III» є прикладом літературного конституенту так званого тюдорівського міфу – ідеологічно детермінованої історіографічної та культурної традиції, що формувалася за часів правління династії Тюдорів, тобто після поразки Річарда III у битві при Босворті (1485) та сходження на англійський престол Генріха VII.

Тюдорівський міф продукував не тільки історичні та літературні твори («Історія Англії» Полідора Вергілія, 1534; «Історія Річарда III» Томаса Мора, опубл. 1543; «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» Рафаеля Голіншеда; 1577), у яких контраст між «хаотичним» минулим династії Йорків і стабільним правлінням Тюдорів підкреслювався через опозицію тиранії та законного

порядку. Він органічно інтегрувався у світогляд тогочасних англійців і формував уявлення про богообраність династії Тюдорів. Як зауважує Е. М. В. Тільярд, Тюдори «були частиною загальної схеми й зробили себе незамінними» [2, с. 8].

Ідеологічний метанаратив виник із нагальної політичної потреби нової династії і був покликаний легітимізувати її владу та виправдовувати характер зміни династій. Генріх VII, чия генеалогічна претензія на престол була слабкою, потребував ідеологічного конструкта, що протиставляв би «свавільне» й «тиранічне» минуле Йорків «богоугодному» та «гармонійному» теперішньому правлінню Тюдорів. У цьому сенсі Річард III постає не стільки правдиво зображеною історичною особою, скільки потворним узурпатором, символічною фігурою зла, необхідною для утвердження нового політичного порядку.

Прихід до влади Єлизавети I відбувався в умовах глибокої конфесійної та ідеологічної нестабільності, що зумовлювало нагальну потребу в новому легітимаційному метанаративі. Єлизавета, донька Генріха VIII та Анни Болейн, страченої 1536 року за звинуваченнями в державній зраді та перелюбі, упродовж тривалого часу перебувала в маргінальному статусі.

Використовуючи напрацьовані династією Тюдорів риторичні та символічні стратегії – сакралізацію монархії, опозицію «хаотичного» минулого й «гармонійного» теперішнього, демонізацію узурпації та міжусобної боротьби, – Єлизавета конструювала образ легітимної правительки, покликаної відновити порядок і стабільність.

Театр доби Тюдорів перетворився на провідну культурну інституцію ранньомодерного Лондона, що активно впливала на різні аспекти життя тогочасного англійського соціуму. Як зазначає Шивон Кінан, до 1595 року щотижнева відвідуваність театрів у Лондоні сягала приблизно 15 000 глядачів [1, с. 129]. Така масштабність театрального життя зумовлювала його потужний вплив на формування суспільної свідомості.

Водночас театральна культура елизаветинської доби перебувала в тісній залежності від королівського патронажу. Театральні трупі регулярно виступали при дворі Єлизавети I, а сама королева постала як активна покровителька драматургії. У цьому контексті театр виконував не тільки розважальну, а й репрезентативну та ідеологічну функцію. Тож театр став одним із медіумів трансляції політичних смислів і легітимаційних наративів, зокрема тюдорівського міфу, в межах якого функціонують шекспірівські історичні хроніки.

Звернення Вільяма Шекспіра до постаті Річарда III було зумовлене не лише традицією тюдорівської історіографії, а й винятковим символічним потенціалом цього персонажа в межах легітимаційного метанаративу династії Тюдорів. У працях Полідора Вергілія («*Anglica Historia*», 1534), написаних на замовлення Генріха VII, та Томаса Мора («*History of King Richard III*», опубл. 1543), створений у період правління Генріха VIII, Річард III постає як одновимірний фігура тирана й узурпатора, чия фізична потворність та моральна

деградація почасти слугують ідеологічним виправданням зміни династій. У цих ідеологічних текстах образ останнього з династії Йорків різко контрастує з «богоугодним» правлінням Тюдорів і закріплює уявлення про закономірність нової влади.

Шекспір, спираючись на цю традицію, водночас радикально її ускладнює. На відміну від версій Полідора Вергілія та Томаса Мора, він створює багатовимірний характер, у якому тиранія постає не як випадковий процес чи історичний виверт, а як процес, що поступово розгортається в часі й супроводжується свідомим вибором, психологічною травмованістю, риторичними маніпуляціями та внутрішньою саморефлексією персонажа. Центральним художнім механізмом такого ускладнення стають солілоквиї Річарда III, у яких він відкрито коментує власні наміри, стратегії та злочини, дозволяючи глядачеві спостерігати за його кривавим сходженням до влади. Через ці саморефлексивні монологи Шекспір не лише психологізує персонажа, а й викриває механізми узурпації влади та інструменти становлення тиранії: риторику переконання, театралізацію благочестя, маніпуляцію масовою свідомістю.

Унаслідок цього шекспірівський Річард постає як фізично й морально деформований персонаж – риторично сконструйований образ тирана й узурпатора, тоді як більшість злочинів і вад, приписаних йому в трагедії, не знаходять підтвердження в сучасних історичних дослідженнях.

Таким чином, Шекспірів Річард III є не стільки історичною постаттю, скільки символічною фігурою, необхідною для життєздатності тюдорівського міфу та репрезентації легітимної монархії Тюдорів морально й онтологічно вищого політичного порядку. Його образ демонструє, як володар може маніпулювати масами, використовуючи не тільки злочини, а й політичну риторику – інструмент пропаганди, маніпуляції масами та легітимації влади. Реципієнт сприймає узурпатора як морально спотвореного монарха, та водночас текст закріплює ідею легітимності Тюдорів – династії, що відновила лад у королівстві. Історична хроніка виступає по суті соціально-політичним артефактом, що формує уявлення про владу, легітимність і мораль політичної дії.

Унікальність шекспірівської версії Річарда III полягає в тому, що вона поєднує ідеологічні штампи тюдорівського міфу з глибоким аналізом природи, психології та риторики політичної влади. Річард постає не тільки як плаский, типізований пропагандистський образ, а як харизматичний і психологічно переконливий персонаж, здатний викликати емоційну залученість реципієнта – від співчуття до огиди, від захоплення харизмою до ненависті. Саме ця емоційна й інтелектуальна залученість глядача забезпечує ідеологічну дієвість образу Річарда III, його тривалу присутність у культурі й пояснює, чому шекспірівська хроніка не лише відтворює, а й поглиблює, ускладнює та розширює легітимаційний метанаратив влади Єлизавети Тюдор.

Бібліографічні посилання

1. Keenan Siobhan. *Acting Companies and Their Plays in Shakespeare's London*. London; New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014. 272 p.
2. Tillyard E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. New York: Vintage Books, 1959. 116 p.

Vorova T. P.

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

MYTH AS A MEMORY OF REALITY AND AS A LANGUAGE

By the very fact of its existence, a myth gives a person complete confidence that everything he is preparing to do has already been done; it helps to dispel doubts that may arise regarding the results of the actions taken. The mythical hero should not feel fear when settling in a new territory, because he knows what needs to be done – he simply needs to repeat the cosmogonic ritual, and the unknown territory turns from chaos into space, becomes *imago mundi* through the use of the legitimized ritual. The mythical model can be applied in a variety of ways, since the existence of a role model does not – in any way – hinder creative pursuits.

A person from a society in which a living myth reigns always exists in an open world, although one is full of secrets [1, p.144]. This world constantly communicates with a man, revealing itself in a special language: this mythical language speaks to man through its own way of existence, its own structures and its own rhythms. To understand this special language of communication, it is enough to know the myths and be able to decipher the symbols. For example, through myths and symbols associated with the Moon, a person penetrates into the mysterious connection between time, birth, death, resurrection, fertility, etc. The world no longer appears as an impenetrable monolithic object, but as a living, ordered cosmos filled with special meaning.

The mythical hero perceives the existing world as the result of a divine act of creation, and its structures and rhythms as the product of events that occurred at the beginning of time. The Moon, the Sun, the Ocean, plants, and animals have their own mythical history, because every cosmic object must have its own history and, thanks to this, is able to speak to a man. These objects begin a conversation about themselves – about their own origins and the events that led to their existence. In this way, the objects pass from the world of irreality into the world of reality, which is well known to man.

The existence of this kind of special reality makes the world simple and understandable. Although it should be acknowledged that when exploring objects in the world, one can always discover traces of creatures from the other world (their manifestation contributes to filling the surrounding world with mysteries for a person from an archaic society).

In this form, the world refers to its patrons and can tell its own story. Consequently, on the one hand, a person is in a constant mythical (inert) world, and on the other hand, in a world of mysteries that are revealed through a special language of the world. Therefore, such a world hides something both natural and supernatural: this fact contains the fundamental secret of the world for a person in an archaic society. Myths contain all the necessary information, from cosmogony to the creation of social and cultural institutions, introducing people simultaneously to the secrets of cosmic existence and to the human real life.

At the same time, objects of the surrounding life (plants, animals, elements, etc.) contribute to the development of the process of cognition in humans, since by recognizing and assimilating a myth, a person gains the opportunity to transform and master reality while preserving the original ontological depth of the myth.

In the world of myth, a person does not feel confined within the framework of his existence. He communicates openly with the world because he uses a familiar mythological language – the language of symbols. If the world speaks to him through nature, stars, seasons, then a man responds with his dreams, imagination, ancestors (who represent both a supernatural entity and a person), his ability to die and be resurrected in an initiation ritual, his ability to be transformed into a spirit (using a mask in a ritual). If in an archaic society the world is knowable, then a man is also knowable by this world.

By recognizing himself as a human being and taking responsibility for this, a person in an archaic society also knows that he is something very important in this world. However, one should not think that such openness to the world is the result of an idyllic perception of existence.

The myths of primitive peoples and the rituals associated with them do not reflect Arcadia at all. The primitive mythology is imbued with a tragic concept of existence and is the result of a religious assessment of torture and violent death. The original socio-religious complex, which was developed and established in an archaic society, forced a man to humbly accept his mortal, earthly, carnal lot. A man is doomed to kill and work in order to be able to feed himself.

The myth itself is neutral and cannot be judged from a moral point of view. The function of such a myth is to provide the models and thus give meaning to the world and to the human existence. The role of myth in the structure of all human existence is immeasurable. Thanks to myth, the concepts of reality, significance and transcendence gradually reveal their essence: the world is understood as the perfection of an organized, rational and meaningful cosmos. By telling about the creation of the world, myths reveal how and why certain things were created and in what situations. These revelations more or less directly concern a man and constitute his sacred history.

Overall, the myth constantly reminds us that the great events have taken place on Earth and that this glorious past can somehow be restored. Imitation of paradigmatic gestures also has positive aspects: a ritual forces a person to expand the boundaries of his capabilities, to realize his place next to the gods and mythical heroes in order to be able to perform their actions.

Directly or indirectly, a myth contributes to the elevation of man. As a result, in archaic societies the presentation of mythological traditions remains the prerogative of a few – the most worthy members (healers, shamans, leaders of the religious community). Therefore, the one who represents a myth must prove his calling and be well prepared by the elders (for example, he should possess the oratory skills and the art of persuasion, have a good imagination, etc.).

The reproduction of a myth is not necessarily stereotypical. Sometimes its versions may differ significantly from the original. Research conducted by folklorists has contributed to the discovery of the process of mythological creation and the demonstration of the emergence of myth variants, but has never been able to document the creation of a new myth. The discussion has always been about the modified versions of existing texts.

The folklore studies have highlighted the role of a creative individual in the development of myths and in their transmission. It is quite possible that this role was more significant in the past, when the poetic creativity of myth-makers had a common nature with ecstatic experience and was subject to it. Nowadays, one can only guess about the sources of inspiration in an archaic society: voices, visions, revelations, certain religious experience, enriched by various dramatic images and scenarios.

The universe is nourished, multiplied and processed by traditional mythological motifs. Presumably, it is precisely the creative activity in terms of religious imagination that renews the traditional mythological fabric. It follows that the role of creative individuals was more significant than might be assumed at present.

The specialists in the field of the sacred (storytellers, singers, shamans) eventually succeeded in instilling their imaginary visions into the respective communities. Of course, the success of such visions was prepared by existing patterns: a vision that went against traditional images and scenarios could be unacceptable for a given community (the role of shamans and elders in the religious life of archaic society is well known: these people had experience of penetrating into the secrets of ecstatic experience). The relationship between the traditional schemas and their individual innovative re-evaluations sometimes changes: under the influence of a strong religious personality, the traditional framework undergoes changes [1, p. 148].

In general, a religious experience that is assimilated through an impressive fantasy scenario can convey to the entire community a model and source of its own inspiration. In archaic societies, as elsewhere, culture is created and renewed through the creative experience of several individuals. But since the archaic culture is organized around myths that are constantly reinterpreted and deepened by specialists in the field of the sacred, a society as a whole is oriented toward the values discovered and disseminated by such individuals. In this sense, a myth helps a person to overcome the limits of his capabilities and encourages him to rise to the level of the great.

References

1. Eliade Mircea. Aspects du Mythe. Paris: Editions Gallimard: 1963. 246 p.

Галкіна Я. В.

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри європейських і східних мов та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля*

ЕСТЕТСЬКА КРИТИКА О. УАЙЛЬДА ЯК «ПЕРЕДНЄ СЛОВО» ДО «НОВОЇ КРИТИКИ» ХХ СТОЛІТТЯ

Есе Оскара Уайльда частіше розглядають як частину його загальної естетичної програми, орієнтованої на створення культу Краси і «мистецтва для мистецтва». Тобто тези, сформульовані у збірці «Задумів» з легкістю віднаходяться у його ж художніх творах типу роману «Портрет Доріана Грея», драми «Саломея» і т.д. Вони, як і художні твори, сповнені парадоксів, іронічних пасажів, і є органічними складниками його гучного, яскравого мистецького спадку.

Детальне вивчення «інструментального», прикладного значення його критики або теоретичних підвалин його критики зазвичай виглядає як менш вагоме для дослідників, оскільки цей автор ніколи не претендував на роль аналітика-академіста або засновника теорій і частіше його критичні есе розглядаються як доповнення до естетських декларацій Уайльда-митця. Разом з тим заглиблення у його есе дозволяє помітити цілу низку ідей, що не тільки збіглися із найбільш резонансними естетичними ідеями, народженими в мистецтві кінця ХІХ століття, але жваво проросли в літературну і мистецьку критику ХХ ст. і проявилися саме як дієві прикладні інструменти інтерпретації. Йдеться про позиції, впроваджені «ною критикою» протягом довгих десятиліть.

У цієї розвідки немає мети оголошувати Уайльда «предтечею» чи тим паче засновником «ною критики». Тому вислів «переднє слово» вживається у метафоричному смислі. Йдеться про типологічні сходження позицій в межах одного масштабного і складного культурного феномену, що виникають неодноразово і на різних ділянках або шарах культурного потоку, але зумовлені системно.

Критичні есе Уайльда написано і опубліковано у 80 роках ХІХ ст. у часи перших модерністських експериментів у літературі і мистецтві, перших екстравагантних заяв, що ставали індивідуалістським обстоюванням власних правил у власному артистичному світі.

Есе «Занепад мистецтва брехні» стверджує у доволі категоричній формі необхідність відмовитися від міметичного принципу в мистецтві заради істинно прекрасного [1]. «Критик як артист» є обстоюванням художнього судження як незалежного від зовнішніх, нехудожніх чинників [2]. Важливо, що це не тільки настанови письменника і поета, це настанови автора, який періодично

публікував у журналах рецензії на чужі твори і мав до цього чималий хист, хоча і не зробив це своїм основним заняттям. У названих есе між іншим надається і побіжний огляд сучасної для Уайльда художньої літератури, яку він оцінює саме на власних засадах, визначаючи лише художню цінність і відкидаючи будь яку іншу.

«Нова критика» – літературознавча тенденція, породжена у тому самому модерністському середовищі, що й експерименти Уайльда, але віддаленому на декілька десятиліть, коли проголошені мистецькі засади стали «загальним місцем» для письменників і виявилися суттєвими уже для продуктивної інтерпретації. «Нові критики» відкинули вивчення твору заради «зовнішньої мети», це абсолютно корелює з уайльдівською думкою про мистецтво, що сягає своєї досконалості у самому собі і не можна про нього судити із зовнішніх по відношенню до нього критеріїв подібності, не можна шукати для нього законів у природі чи у житті.

Представники «Нової критики» намагалися вивчати твір як самостійний естетичний об'єкт [3], розвиваючи підхід, намічений ще з часів традиційних «Поетик». Уайльд же, хоча і протестував проти міметичного мистецтва, відверто визнавав, що найкращі настанови з художньої критики легко знайти в трактаті Аристотеля, коли той розглядає твір (трагедію) у цілісності мови, змісту, фабульної логіки, сюжетних рухів і катарсичного смислу [1]. Хоча в Уайльда нічого не знайдемо про «повільне читання», але цей принцип (вивчення складних зав'язків між усіма формальними елементами тексту і його темою, що захопило «нових критиків») простежується в уайльдівських оглядах сучасної для нього літератури, де талант виявлявся у грамотному сполученні відчуття мови, стилю, жанру, ненудної, захопливої оповіді, тобто комплексу, забезпеченому хорошим художнім смаком. Несмак же, або вульгарність – це й авторська, й критична зосередженість на «правді життя», моралізаторстві, спробі вловити «тенденції часу» і стилістична недбалість літератора.

Дж. Ренсом, У. Емпсон, К. Брукс та ін. представники «нової критики» за часи першої половини – середини ХХ ст. вивели концепцію повільного читання і дбайливого ставлення до форми на рівень розгорнутого академічного аналізу, масивних наукових праць, які б навряд привабили Уайльда-апологета вишуканих форм. На тлі цього дрейфу критики до наукоподібності і набігання нових тенденційних хвиль в інтерпретаціях типу рецептивної, феміністської, постколоніальної критики, що знову активно підпорядкували літературу «зовнішнім смислам», доволі очікуваною стали літературознавчі провокації Ролана Барта, якого вважають представником молодшого покоління «нової критики» і який визнає перемогу ідеологій в культуротворенні, розмиває межі тексту, далеко виходячи за межі мистецтва, і дискредитує категорію автора. І подібно до Уайльда, який робив мистецтво полем вільної гри за законами прекрасного, у світі, де перемогла неklasична естетика, немає кордонів між художнім і нехудожнім, культура усвідомлюється як тотальна гра смислів, але закладаються вони у більш-менш стійкі носії, знакові сукупності, подібні до визначених традиційними «Поетиками».

Якщо Уайльд намагався перетворити естетику на ідеологію, використовуючи критику як допоміжний ресурс, то Барт із тою ж полемічною вправністю перетворює ідеологічні послання на об'єкти задоволення або навіть насолоди, а критику відводить роль мисливця за смислами. Названі персоналії (Уайльд і Барт) знаменують дві межі реалізації одного явища на початковому і фінальному етапах існування (Барт як раз один із тих, хто ознаменував перехід в добу постмодерністську і постструктуралістську).

Підбиваючи підсумок цього короткого огляду, зауважимо: зіставляючи згадані вище групи ідей, не варто вважати запозиченням, наслідуванням у буквальному смислі. Бо ці «запозичення» можна надбудувати, занурюючись в нетрі доуайльдівських століть. Тут зацікавлюють самі життєві процеси ідей і їх закономірності. Адже схожі ідеї актуалізуються у певний момент у певному сполученні на запит певних культурних потреб, далі проживають у тілі концепцій певні цикли, підживлюючись новими сполученнями, проростаючи в різні площини культурного тіла (у розглянутому прикладі це стосувалося мистецтва і мистецької рефлексії головним чином), поступово трансформуються, стають ледь впізнаваними і доходять до самозаперечення на граничних ділянках культурної доби. А в процесі зіставлення цих граничних концепцій (як у випадку Уайльда і Барта), буває, напрошується асоціація з двійниками, наділеними протилежними знаками, що символізують «вхід» і «вихід». Схожість, звісно, помітна лише під тим кутом зору, що зумовлений ціннісною шкалою самої доби. І, розуміючи логіку життя ідей, можна легко виявити в уайльдівських творах передчуття «смерті автора», який іде шляхом життєтворчості і поглинається власним текстом, і розмивання меж тексту, і перемогу ідеології над класичною естетикою, і навіть примхливі долі лівих ідей на багато десятиліть наперед, коли уявлена ним «душа людська при соціалізмі» буде у змозі оцінити набуте і недосяжне, і навпаки: «заархівовані» у його спадку ідеї можна відстежувати у змінному контексті протягом я мінімум усього ХХ століття.

Бібліографічні посилання

1. Wilde O. The Decay Of Lying: An Observation. *The [Literature Network](http://www.literature-network.com)*. URL: <https://web.archive.org/web/20150816211119/http://www.oscholars.com/TO/Specials/Soul/ToC.htm>
2. Wilde O. The Critic As Artist. *The [Literature Network](http://www.literature-network.com)*. URL: <https://www.online-literature.com/wilde/1305/>
3. Іванюк Б. Нова критика. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Під ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври. 2001. С. 374
URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznavstva/page/373/mode/2up

Каліберда Н. В.

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

ЧАРЛЬЗ ГРАНДІСОН ЯК ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ ЧЕСТІ В ОДНОЙМЕННОМУ РОМАНІ СЕМЮЕЛА РІЧАРДСОНА

В останні десятиліття серед дослідників, які обрали класику предметом наукового інтересу, назриває сенсація. Впливові літературні критики, авторитет яких є бездоганим, Джоселін Харріс (1987), Мелвін Нью, Елізабет Крафт, Дерек Тейлор (2022), наполегливо повертають у простір сучасної англомовної культури роман «Чарльз Грандісон» (1753), що належить перу Семюела Річардсона, який запропонував європейцям XVIII ст. легендарну історію руйнівної любові-пристрасті Річарда Лавлейса та Клариси Гарлоу (1748).

Не сприймаючи надто поверхневу, спрощену концепцію образу Чарльза Грандісона як ідеального втілення християнських чеснот, фахівці наголошують, що зацікавленість інтелектуалів-моралістів тієї епохи (Дж. Локк, Е. Шефтсбері, Б. Мандевіл, А. Сміт) проблемою людської природи, талант автора-психолога та втілення в романах Річардсона поетології суб'єктивності приводять письменника до розуміння складності малюнка людських характерів, їх мінливості, різноманітності, що надає «Чарльзу Грандісону» репутацію одного з найвагоміших текстів літературної історії, вплив якого відчутний у прозі Фанні Берні, Анни Радкліф, Джейн Остін, Шарлотти Бронте.

Нагадаємо, що сюжет «Чарльза Грандісона» сповнений драматизму. Молодому чоловікові судилося пройти через випробування, усвідомити справжність і глибину почуттів, які пов'язують його з Клементиною делла Порретта та юною Гарріет Байрон. Заданий персонажем роману психологічний парадокс, мотив діалектики кохання, слідує Річардсону, не тільки дасть можливість читачеві оцінити душевне багатство характерів героїв, але й яскраво уявити картину звичаїв доби.

Козяр Д. В.

*здобувач PhD, асистент кафедри зарубіжної літератури
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

СУЧАСНА ІСТОРІЯ: ШЛЯХ ХВОРОБИ ЯК ВИЗНАННЯ ІНАКШОСТІ В РОМАНІ АЛЕКСІЇ КАСАЛЕ «SING IF YOU CAN'T DANCE»: ПСИХОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Постановка проблеми. Досліджується психопоетичний комплекс зображення шляху прийняття власної інакшості як результату хвороби у романі Алексії Касале (Alexia Casale) «Sing if You Can't Dance» (2023).

Актуальність розвідки зумовлена зростанням уваги до інклюзивності у світі та в Україні, зокрема через наслідки війни (серед яких ментальні та

фізичні відмінності), що викликає необхідність уводити до кола підліткового читання відповідні тексти.

Аналіз останніх досліджень. Роман «Sing if You Can't Dance» ще не був об'єктом літературознавчих студій. Аналіз твору крізь призму психопоетики базується на працях як зарубіжних, R. García, W. Peer, A. Chesnokova, M. Val, так і вітчизняних дослідників – І. Скляр, М. Шкуропат, С. Комарова, Т. Марченко, Є. Беліцької. Концепція шляху героя спирається на теорію Дж. Кемпбелла, а в потрактуванні хвороби як шляху використані ідеї А. W. Frank.

Наукову новизну та практичне спрямування розвідки зумовлює перспектива бібліотерапевтичного ефекту включення роману до кола підліткового читання в Україні, чому сприяє психологічна рецепція хвороби не лише як фактору «зінакшення» людини у соціумі, але і як шляху героя.

Основний зміст. XXI століття, разом із численними науковими здобутками, характеризується також і множинністю та різноманіттям криз, як глобальних, так і локальних, де Україна не є винятком. Література, в широкому сенсі цього слова, не залишається осторонь, продовжуючи формувати культурний світогляд читачів. Для адекватного аналізу мистецької доби потрібна часова дистанція, але певні тенденції виразно помітні уже зараз, чи то література факту, якої все більше стає в українському просторі як відгук на криваві події російсько-української війни, чи глобальне захоплення жанром роментезі, що захоплює спрагли до ескапізму буктоки та букстаграми.

Значимою тенденцією сьогодення є повернення уваги до ментальних і фізичних відмінностей серед дітей та підлітків. На полицях книгарень чимдалі більше історій про інакшість, яка полягає у нейродивергентності чи фізичних обмеженнях. Прикладом такого тексту є аналізований роман Алексії Касале, що розкриває історію дівчинки-підлітки Вен, життя якої кардинально змінюється через раптову хворобу, яка назавжди позбавляє її контролю над власним тілом і прирікає до життя із хронічними болями.

Показово, що, попри відмінність у виборі вікових категорій персонажів чи типу інакшості, такі тексти оперують спільним інструментарієм художніх засобів, психопоетичний аналіз яких дозволяє виокремити їх в одну групу.

Серед характерних рис можемо виділити наступні:

1. Тип нарації. Оповідь у таких текстах ведеться від першої особи та демонструє визивну ворожість до імпліцитного читача. Так, 2 розділ роману Касале починається з провокативного виклику: «Before we start, *I'm going to be totally upfront and tell you that I don't care whether you like me or not. That's your problem*» [2; с.5] (вид. наше. - Д.К.). Наратор відпочатково формує своєрідну домовленість із наратором, що визначає полярну опозицію між оповідацьким «я» і «ти» удаваного читача, яка зберігається до кінця тексту.

2. Маскування. Наратор, не здатний прийняти свою відмінність і негативне ставлення соціуму, створює або знаходить маску, альтер-его, з метою самозахисту. Парадоксально, але саме ця маска і сприяє подальшій алієнації протагоніста.

3. Тривожність як домінуючий психологічний стан. Тривога, паніка, лють, страх, фізичний біль та дискомфорт – емоції, якими надмір насичений художній простір творів. Для їхнього змалювання письменники здебільшого послуговуються однаковим інструментарієм художніх засобів: нагромадження переліків та повторень, графічне зображення крику, використання списків і каталогів.

4. Тілесність. Тіло у текстах цього типу часто виступає автономною інстанцією, яка діє незалежно від волі власника, перетворюючись на в'язницю, з якої неможливо вирватися. Важлива роль при зображенні втрати контролю над тілом відводиться мові. Рот і язик часто виступають самостійними актантами, яких власники не здатні стримати, слова у таких текстах проливаються потоком свідомості.

5. Шлях до прийняття. Життєвий шлях персонажа у таких текстах подібний до мандрів героя за Джозефом Кемпбеллом [1]. Відмінності від «Тисячолікого героя» Кемпбелла у роботі «The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics» проаналізував Артур Френк (Arthur W. Frank, 1946), який спеціалізується на нарративній медицині. А. Френк виокремив наступні стадії подорожі героя у прийнятті хвороби: Кемпбеллів (1) поклик до мандрів він фіксує у перших проявах хворобливих симптомів, які у собі помічає протагоніст; (2) відмова від поклику – заперечення симптомів (це характерно і для аналізованого роману; Вен ігнорує симптоми і продовжує виснажливі тренування); (3) першим порогом у таких нарративах стає ситуація, коли ігнорувати симптоми уже неможливо. Так Вен втратила контроль над тілом і впала під час виступу перед камерами в прямому ефірі.

Ініціація як результат, за А. Френком, усвідомлюється героєм наприкінці шляху, важливість якого наратор поступово усвідомлює в процесі його долання. А. Френк визначає останній етап як повернення додому – протагоніст одужує, але досвід хвороби назавжди залишається з ним: «[...]no longer ill but remains marked by illness[...]» [3; с. 55].

Розвідка А. Френка не торкається ситуації хронічної хвороби, коли одужання неможливе. Стадія повернення додому тут збігається з прийняттям героєм свого стану, нових умов життя та віднайденням нових життєвих орієнтирів. Так, Вен нарешті спромоглася подолати біль від неможливості танцювати, вона вчиться розуміти своє тіло і його нові обмеження. Саме із цим розумінням вона здатна знайти нове хобі, новий шлях до майбутнього, новий сенс існування. Приймавши та зрозумівши себе, вона нарешті отримує шанс прийняти та зрозуміти своє оточення, подолавши самотність та ізольованість.

Поширення теми інклюзії у сучасній художній літературі створює прецедент, який може вилитися в окрему течію у відповідь на нові реалії життя. Такі тексти послуговуються широким арсеналом художніх засобів, покликаних поглибити рецептивний досвід читання. Психопоетичний аналіз подібних текстів покликаний не лише розширити перспективу емоційного залучення читача, а й виокремити та класифікувати художні прийоми, до яких вдаються автори для отримання цього ефекту.

Бібліографічні посилання

1. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. Олександра Мокровольського. Львів: Видавництво Terra Incognita, 2024. 416с.
2. Casale A. Sing if you can't dance. London : Faber & Faber Limited, 2023. 332 p.
3. Frank A. W. The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics. 2nd ed. Chicago : The University of Chicago Press, 2013. 253 p.

Куницька І. В.

*кандидат філологічних наук,
завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури
Київського національного лінгвістичного університету*

Штейнбук Ф. М.

*доктор філологічних наук,
професор кафедри теорії та історії світової літератури
Київського національного лінгвістичного університету*

ВІТЧИЗНЯНІ «ДЕКАМЕРОНИ» НА ЗОРІ УКРАЇНСЬКОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Початок 90-х років минулого століття позначився в історії України не лише здобуттям нашою державою Незалежності, а й фундаментальними змінами в політиці, економіці та в інших сферах суспільного і культурного життя. Ці процеси торкнулися також і сфери літератури, даючись взнаки поставанням подекуди несподіваних та парадоксальних феноменів.

Одним із таких феноменів можна вважати публікацію 1993 року відразу двох едіцій вітчизняного «декамерону»: йдеться, зокрема, про першу частину «Українського декамерону» і про книгу Є. Гуцала «Блуд: Україна: розпуста і виродження». «Український декамерон», який вийшов друком під егідою бібліотеки «Лель», тобто першого українського еротичного часопису, названого так на честь давньослов'янського бога кохання, за особистим свідченням головного редактора цього часопису Сергія Чиркова, планувалося видати у декількох частинах. Однак з причин, які нам не вдалося з'ясувати ані у С. Чиркова, ані в укладача першої частини Романа Піхманця, тільки першою частиною це видання і обмежалося.

Не все так просто і з книгою Є. Гуцала, позаяк, по-перше, підзаголовок книги надає їй назві буцімто святенницький характер, через що зміст книги прочитується деякими дослідниками безпосередньо, тобто як свідчення «духовної катастрофи українців» [1, с. 9], а по-друге, у цієї книги є так би мовити книга-близнюк, яка вийшла друком того ж таки 1993 року, але під цілком вимовною і бодай нейтрально-позитивною назвою «Інтерпретації плоти». Щобільше, зміст «Блуду» виразно суперечить цій назві. Відтак усі ці, а також й інші протиріччя забезпечують ґрунт для продуктивного аналізу на основі порівняльно-типологічного, герменевтичного та тілесно-міметичного

методу [див про це докл., наприклад, 5; 6 тощо] такого нещоденного культурного явища, яким є українські «декамерони» на тлі історичної доби.

Перше, на що необхідно звернути увагу, – це понад шістсотрічна віддаленість вітчизняних «декамеронів» від їхнього першоджерела – «Декамерона» Дж. Боккаччо, основу якого («Декамерона») Ю. Сабадаш вбачає у прагненні свободи і у виголошені гімну «радісн[ій] насолод[і] життям» [3, с. 212]. Тож навіть такого розуміння сенсу першоджерела достатньо, аби можна було ствердити, що зв'язок між ними є цілком очевидним. Відмінність полягає тільки у тому, що поставання «Декамерона» Боккаччо спонукає смертельна загроза через епідемію чуми, а українські «декамерони», навпаки, з'являються тоді, коли смертельна загроза через людиноненависницький радянський режим зникає. А крім цього, за ці шістсот років у рамках європейської культури було створено цілу низку інших «декамеронів», кожен з яких додавав, або, навпроти, позбавляв автентичну версію певних змістових та композиційних елементів. Внаслідок цих трансформацій і стала можливою одночасна поява двох книг, абсолютно різних за своїм характером, але все одно таких, які відповідають суті аналізованого феномену і слугують досягненню як подібних, так і відмінних цілей, у тому числі й у суспільно-історичному вимірі.

Зокрема, «Український декамерон» укладено з творів, написаних українськими письменниками не наприкінці, а на початку ХХ ст., і оскільки троє з них – Гнат Хоткевич, Микола Чернявський і Михайло Могілянський були репресованими, то включення їх у збірку мало характер безумовного антирадянського жесту. Інший протестний жест, який можна вчитати із цієї книги, стосувався тодішнього релігійного відродження, яке набувало інколи гротескних форм. Про це свідчить назва першої частини «Українського декамерону» під симптоматичною назвою «Дияволиця», а також оповідання Леся Мартовича «Грішниця», яким відкривалася збірка і у якому в позитивному ключі представлено дружину, попри те, що вона кається чоловікові у перелюбі, яке вчиняла протягом усього свого життя, а у негативному ключі – священика, якому зраджений чоловік пристрасно бажає, аби «бодай того попа хороба втяла!» [4, с. 9].

З іншого боку, ця збірка містила у собі не лишень політичні та ідеологічні заперечення, а й намагалася посприяти надважливим інтеграційним процесам, оскільки у ній представлено твори письменників різного, сказати б, рангу – від визнаних класиків української літератури рівня Івана Франка чи Володимира Винниченка до маловідомих на початок 90-х років Марка Черемшини чи Гната Хоткевича і зовсім невідомих Миколи Чернявського або Михайла Могілянського, що сприяло об'єктивному зрівнюванню цих авторів.

Своєю чергою, усі ці перші «декамеронівці» через своє походження та мовне розмаїття своїх творів репрезентували різні регіони України, а тому, опинившись під однією обкладинкою, Панас Мирний та Іван Франко, Михайло Коцюбинський і Ольга Кобилянська, Марко Черемшина та Микола Чернявський вже просто за замовчуванням засвідчували єдність країни, попри історичні й певні культурні відмінності.

Та найголовніше, що об'єднало їх у цьому виданні, було зацікавлення темою, якої до останнього часу нібито взагалі не існувало в українській літературі – до теми любовної пристрасті. Причому йшлося аж ніяк не про якісь непристойності чи, тим більше, порнографію, – парадокс якраз і полягав у тому, що, попри нонконформістську для тодішніх українських умов тему, усі тексти характеризуються винятковою цнотливістю. Але разом із тим сюжети творів, представлених на сторінках «Українського декамерону», незаперечно засвідчували, що і українські чоловіки, а щонайважливіше – українські жінки, можуть бути не лише невдахами-втікачами або стражденими покритками, а й такими «дияволицями», як, наприклад, Фатьма з однойменного оповідання Гната Хоткевича чи таємнича Киценька з оповідання Івана Франка «Батьківщина», які здатні були зводити з розуму благородних чи й нищих коханців, при цьому зберігаючи людську гідність та/або викликаючи непідробний захват своєю надзвичайною особистою поставою.

Натомість Євген Гуцало у своєму «декамероні» обрав цілком відмінний від позначеного позірною інфернальністю пафосу – пафос тотальної іронічності, який додатково засвідчував суперечність між назвою і змістом книги та який дозволив автору суттєво поширити сферу зображення сексуальності. Так, наприклад, вже перший епізод, з якого починається книга Гуцала, цілковито перевертає уявлення про проміскуїтет, оскільки, як з'ясовується з розповіді невідомої нараторки, «одн[а] актрис[а] з київського театру» [2, с. 3] пустилася берега і «почала спати наліво й направо з усіма в театрі. Й усі в театрі з нею теж спали наліво й направо» [2, с. 4], проте вчиняє вона так не через розбещеність, а тому, що «примадонна» довго не могла завагітніти, і з нею через це розлучилося навіть двоє законних чоловіків.

Розгляд подальших епізодів, з яких складається «Блуд», репрезентують різноманітні, за висловом Стівена Джуана, «дивовижності нашого сексу», аби завершитися і зовсім вже «скандальною» з точки зору святенників історією сільського подружжя діда Онисима та його Горпини, з якою вони прожили усе своє довге життя, можливо, саме тому, що прожили у згоді, позаяк дружньо реалізовували певний садомазохістський сценарій. Однак очевидним є і те, що і цього разу авторські аспірації стосувалися аж ніяк не створення каталогу непристойностей, а спроби прориву у ще один вимір свободи – свободи сексуальної.

Отже, підсумовуючи, можна ствердити, що поява українських «декамеронів» на зорі української Незалежності водночас як засвідчували фундаментальні зміни, які відбувалися у тодішньому суспільстві, так і сприяли вивільненню України від численних пут несвободи.

Бібліографічні посилання

1. Горболіс Л. Проза Євгена Гуцала 90-х років як застереження від розпусти й духовного виродження. *Слово і Час*. 2011. № 11. С. 3–14.
2. Гуцало Є. *Блуд: Україна: розпуста і виродження*. Київ, 1993. 173 с.

3. Сабадаш Ю. Гуманістична парадигма у спадщині Джованні Боккаччо. *Гілея*. 2009. Спецвипуск. С. 206–214.
4. Український декамерон / Упорядник Р. Піхманець. Київ: Фірма «Довіра», 1993. Кн. I: Дияволиця. 398 с.
5. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (На прикладі творчості Г. Косинки). *Слово і Час*. 2011. № 3. С. 79–87
6. Штейнбук Ф. *Українська література у контексті тілесно-міметичного методу*. Сімферополь: ВД Аріал», 2013. 392 с.

Patsan V. O.

*PhD in Theology, PhD in the History of Philosophy,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology, Translation and
Professional Language Training, University of Customs and Finance*

THE TRANSLATING OF THE BIBLE INTO ENGLISH BY WILLIAM TYNDALE: HISTORICAL CONTEXT

The next step on the way of translating God Breathed Book into English was made by William Tyndale (c. 1494-1536).

According to D. V. Wellace, “no new English translations occurred between Wycliffe’s and Tyndale’s. One hundred and thirty years passed without progress». [4] A part of the reason was no doubt that the 1408 British law against any Bible in English was still in effect. «It would be risky enough just to make a copy of Wycliffe’s Bible!» [4]

Meanwhile, there were encouraging signs in the rest of Europe. Italian, French, Spanish, and Dutch Bibles appeared in the 1400s, most likely inspired by Wycliffe’s pioneering efforts. The stage was becoming set for the single most influential Bible translator of all time.

Several major events took place between the time of John Wycliffe and William Tyndale.

For nearly forty years – 1378–1417 – the “Great Schism” was tearing apart the very fabric of religious authority in Europe: during this time there were two rival Popes – one in Avignon and one in Rome. F. F. Bruce notes: “The prestige of the papacy had fallen very low, partly by reason of the ‘Babylonian Captivity’ of the Popes at Avignon, where they maintained their residence from 1309 to 1378, under the control of the French kings, England’s hereditary enemies; and partly by reason of the ‘Great Schism’ which followed it, when for nearly forty years (1378–1417) there were two rival Popes, one at Rome and the other at Avignon, one recognized by

some European powers and the other recognized by others.” [1] Therefore, “no one knew who the vicar of Christ on earth was!” [4]

In 1454 the movable-type printing press was invented. Gutenberg’s first full-length book was the Vulgate Bible by St. Jerome.

In 1453 Turks invaded Byzantium, where Emperor Constantine had 1100 years earlier moved his capital to. In those 1100 years, Greek learning had disappeared from Western Europe. But with the invasion of Byzantium, Greek scholars took their manuscripts and fled into Europe. Five years later, Greek is offered for the first time at a European university. The Reformation and Renaissance would be born as a result of the rediscovery of classical Greek and of the Greek New Testament.

The spirit of adventure took off. The new world was discovered in 1492. “Men became risk-takers like never before”. [4]

The near-simultaneous events of the Turkish invasion of Byzantium and the invention of the printing press were the catalyst for the production of the first published Greek New Testament on March 1, 1516.

On October 31, 1517: the Reformation is born when Luther challenges the Roman Catholic Church in Wittenberg.

Thus, as D. V. Wallace states, “challenges to the religious status quo, courage of convictions, knowledge of the ancient sources, and dissemination of information to the masses joined hands at a decisive time in European history. Tyndale’s Bible would be born in this milieu”. [4]

William Tyndale was trained in Greek and Hebrew. He earned his bachelor’s degree from Oxford in 1512 (at the ripe old age 16 or 17), and his master’s degree in 1515. Later he studied at Cambridge, to round out his education. In due time, he became fluent in six or seven languages. As D. V. Wallace marks, “In short, Tyndale was no dummy! Further, his sense of English style was unparalleled”. [4]

As he was contemplating a fresh translation of the Bible in the 1520s, he came to the realization that it was impossible to do this work in England. The 1408 edict against Bible translation was still in effect. Besides, Tyndale could find no one in England who knew Hebrew. So he traveled to Germany – and there he was introduced to rabbis from whom he learned the language of the Old Testament. While on the Continent, he translated much of the Bible into English. He could not return to England for fear of his life.

William Tindale had a passion for getting the Word of God to lay folks. He wanted the boy behind the plough to know more of the Word of God than the literati of his day. His prayer would come true. As D. V. Wallace notes, in 1523 William Tindale said to a religious man: “If God spare my life, ere many years I will cause a boy that driveth the plough shall know more Scripture than thou dost”. [4]

By 1525 William Tyndale had completed his first translation of the NT, but it would not get printed until 1526. Three copies of this first edition exist today, only one of which – discovered just a few years ago – is completely intact.

Later William Tyndale revised the NT substantially, and «the revision was a bona fide masterpiece». [4] He even coined some new words that found their way into the English vocabulary for the next five centuries – words such as ‘Passover,’ ‘peacemaker,’ ‘scapegoat,’ and even the adjective ‘beautiful’ were coined by Tyndale. [2] Altogether, he produced five editions of the NT, but the third edition of 1534 is the one most remembered.

William Tyndale also did substantial work on the OT, but he did not complete the task. As far as we know, he translated through 2 Chronicles.

He was kidnapped in 1535 in Antwerp, and burned at the stake the next year for heresy. D. V. Wallace puts rhetorical questions: “His charge? A corrupt translation of the Bible. The reality? A superb translation of the Bible”. [4] But the clergy were ostensibly afraid that common folk could not understand the Bible; they needed the clergy and tradition to interpret it for them. D. V. Wallace explains: “Tyndale did change some things that clearly bothered the Catholic clergy: “congregation” for “church”; “elder” for “priest.” Although ἐκκλησία usually took on a technical nuance in the NT, Tyndale, with some justification, translated it as “congregation.” This is because “church” had by this time become so strongly associated with Roman Catholic structures that one could hardly read the text and think otherwise. Only later in the Reformation period, when the Protestant Church was able to get firmly planted, could readers see “church” and not think of Catholicism. His translation of πρεσβύτερος as “elder” is quite accurate (cf. Titus 1:5) and much better than “priest” (sacerdos).” [4]

William Tyndale’s dying words were “Lord, open the King of England’s eyes!” [4] But William Tyndale did not know that just a few months before his death a version of the Bible in English – based largely on his own work – had already been printed in England with King Henry VIII’s blessing. “In the sense which Tyndale intended, the King of England’s eyes were already opening when he voiced his dying prayer.” [1]

Although William Tyndale consulted Luther’s German translation and the Latin Vulgate to help him over the hard places, his translation of the NT was based on the Greek text. He used primarily Erasmus’ third edition. [4]

According to D. V. Wallace “the 1534 edition was a major departure from 1526. It was wonderful English and a lucid translation for its day”. [4] William Tyndale knew the biblical languages better than any Englishman at the time, [2] and he knew English better than most. Thus, he turned good Greek into good English.

It is impossible to overestimate the significance of Tyndale’s translation:

- the first English after the age of printing;
- the first English New Testament translated directly from the Greek.
- the first translation to use italics for words that were not in the text. (This practice has curiously continued to the present day in the NASB, in spite of the fact that italics are now universally used in other writing for emphasis, not for absence);
- it had great influence on the King James's version: in 1940, Prof. J. Isaacs wrote of Tyndale's accomplishment: "His simple directness, his magical simplicity of phrase, his modest music, have given an authority to his wording that has imposed itself on all later versions.... Nine-tenths of the Authorized New Testament is still Tyndale, and the best is still his." [1] The introduction to a reprint of Tyndale's New Testament makes the quip: "Astonishment is still voiced that the dignitaries who prepared the 1611 Authorized Version for King James spoke so often with one voice – apparently miraculously. Of course they did: the voice (never acknowledged by them) was Tyndale's." [3]

In rapid succession came three translations, all inferior to Tyndale's, but nevertheless important landmarks in the history of the Bible in English. Those were the Coverdale Bible (1535), the Matthew's Bible (1537) and the Great Bible (1539).

References

1. Bruce F. F. History of the Bible in English. Oxford University Press, 1978. 288 p.
2. Moulton W. F. The History of The English Bible. London: Charles H. Kelly, new and revised edition, 1911. 232 p.
3. Tyndale W. Tyndale's New Testament: Translated from the Greek by William Tyndale in 1534 / In a modern-spelling edition and with an introduction by David Daniell. New Haven: Yale University Press, 1989.
4. Wellace D. V. The History of the English. URL: <https://bible.org/seriespage/1>

Тарасенко К.В.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології
Запорізького національного університету*

«ФОРМУЛЬНА» ПРИРОДА СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Сучасна польська естрадна пісня є доволі цікавим об'єктом наукового осмислення як крізь призму існуючих в ній культурних кодів та смислів, так і з точки зору репрезентації національних, етнічних стереотипів, які допомагають відтворити ментальність сучасного/ї мешканця/ки Польщі, його/її музичні/текстові уподобання та смаки. В цьому випадку, думається, в процесі аналізу пісенних текстів цілком логічним є використання методологій рецептивної естетики та теорії «літературних формул» Дж. Кавелті, які

допомагають реконструювати те ментально-ціннісне тло, на якому сформована польська сучасна пісенна культура.

До орбіти наукового дослідження потрапляють насамперед розважальні пісні, які становлять основний сегмент та які є найбільш репрезентативними з огляду на їхню популярність, кількість переглядів, коментарі та інші рецептивні показники.

Аналіз сучасної польської пісні дозволив виокремити такі тематичні групи пісень як **весільні пісні** («*Moja Kochana teściowa*»); пісні, які віддзеркалюють певні традиції та культурні практики («*Pieśń Nocy Kupaty*»), пісні про гендерні стереотипи («*Boże, jak ja lubię pulchne babeczki*»), пісні-римейки та стилізації, а також пісні з топонімами (*Zakopane, Warszawa, Kraków*). Звичайно, що ця класифікація є доволі умовною, оскільки проаналізувати весь пісенний масив не є можливим, але виокремити ключові тематичні вектори все ж таки реально. Ці пісні є частиною сучасної польської естради: ареал їхнього функціонування є доволі широким, оскільки вони мають дуже велику кількість переспівів від професійних виконавців до непрофесійних.

Цікаво, що сама класифікація цих пісень окрім тематики, була побудована саме на «формульному» принципі, оскільки в кожній пісні ми знаходимо чимало текстових формул, які тригерують реципієнта, а також уможливають зіткнення «горизонту авторських сподівань» та «горизонту очікувань» реципієнта, тобто, оперуючи провідними категоріями рецептивної естетики, можна пояснити секрет успіху таких пісень. Нагадаймо, що «формульна» пісня не має на меті містити серйозні філософські роздуми або ж глибинний смисл, оскільки вона покликана розважати, а отже пояснити, чому саме такі пісні є популярними, допомагає саме методологія рецептивної естетики та теорія «літературних формул» Дж. Кавелті.

Доволі репрезентативним загальним топосом в сучасній польській пісні, який водночас і є «формулою», є мотив «ескапізму», який поєднуються із культурною практикою вживання алкогольних напоїв. Так, в пісні «*Nie daj życiu się*» йдеться про універсальний рецепт уникнення життєвих негараздів, який сусідить із прокрастинацією:

*Nie daj życiu się, z nami napij się
Olej smutki, żale i baw się doskonale
Z nami zabaw się, już nie będzie źle
Olej smutki, żale i baw się doskonale» [1]*

Як бачимо картину світу сучасного поляка в цій пісні формує імператив «залишити, все як є та напитися із нами», що на мовному рівні підсилюється дієсловами в наказовому способі *Nie daj, napij się, baw się*.

Аналогічна ситуація із використанням мовних формул, які формують певні наративи, що діють на (під)свідомість реципієнта наявна в пісні «*Chcesz wesolo żyć*»:

*Chcesz wesolo żyć,
to musisz wódkę pić.*

*Jestem jakby w raju,
bo mam żonę w kraju...
W dzień wesolo żyję,
co dzień wódkę piję.
Chcesz wesolo żyć,
to musisz wódkę pić» [2].*

Текстова формула *musisz wódkę pić* вже перетворилася на такий собі “must have” в піснях розважальної орієнтації. Зокрема, уведення реципієнта у світ «умовного Ельдорадо», де немає проблем або боротьби із життєвими негараздами, і є тим емоційним тригером, який імponує слухачеві. Власне, філософія «відкладення вирішення проблеми» на ментальному та текстовому рівнях є такою собі розповсюдженою формулою в текстах сучасних польських пісень.

Іншим прикладом «формульної природи» польської пісні є доволі широке використання гендерних стереотипів. Так, в весільних піснях «*Moja Kochana teściowa*» та «*Nie będę się żenił*» оспівується хрестоматійно-відомий образ тещі:

*A kiedy teściowa
idzie już w nocy spać,
to cisza w domu jest... » [3].*

Або ж

*«Teściowa już krąży jak jastrząb nad polem,
szuka moich grzechów, marudzi przy stole.... (Hopa!)...
Pan młody w krawacie — ledwo nam tu stoi,
teściu już nie pije — teściowej się boi» [4].*

Як бачимо, впізнаваність образу тещі, її постійна демонізація в піснях, а також використання переконливих метафоричних лексичних засобів перетворилася на «формульну стратегію» автора тексту. Тут маємо весь стандартний набір механізмів задоволення слухача: від апеляції до його емоційної сфери, ситуації «впізнавання», тригерування шаблонними ситуаціями до емоційної розрядки, такого собі ефекту «катарсису», тобто «проговорення» наболілої теми або ж актуалізація травматичного досвіду.

Таким чином, аналіз текстів сучасної польської пісні дозволяє стверджувати, що вона має певну «формульну» природу. Застосування механізмів апеляції до відомих життєвих тем та топосів у поєднанні із іронією, екзистенційний життєвий пошук та моментальний «приємний» ескапістський вихід із ситуації, звернення до народних тем та мотивів. До певної міри польська пісня та тематичному рівні демонструє схожість із українськими піснями, що свідчить про її вітальність та відкритість культурних кордонів, а також загальну для слов'ян картину світу.

Бібліографічні посилання

1. AFTER PARTY Nie daj życiu się
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sLufPIeOVqg> (дата звернення 10.02.2026)
2. MRD – TulskY Chcesz wesoło żyć –
MRD (official) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UBbYIIhdT4> (дата звернення 26.01.2026).
3. MRD - TulskY Moja Kochana teściowa –
MRD !!! URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aU-vmrEon-c> (дата звернення 26.01.2026).
4. MRD - TulskY Nie będę się żenił | Wesele | Biesiada URL : https://www.youtube.com/watch?v=0qzDill1xi4&list=RD0qzDill1xi4&start_radio=1 (дата звернення 26.01.2026).

Черняк Ю. І.

*кандидат філологічних наук, доцент,
науковий співробітник відділу зарубіжної україністики
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

УКРАЇНСЬКА ЕМІГРАЦІЙНА ШЕКСПІРІАНА 1950-60 р.р.: ІСТОРІЯ, ПОСТАТІ ТА ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ

Українська шекспіріана має довгу і дуже динамічну історію, яка безпосереднім чином корелює зі специфікою розвитку національної культури і формуванням ідентичності українців як європейської нації, як спільноти, що поділяє цінності Західної цивілізації, а сьогодні – збройно захищає їх у жорстокому протистоянні з російськими варварами.

Перші знайомства українців із творами англійського ренесансного генія, як демонструє у своєму театрознавчому дослідженні М. Гарбузюк, припадають на кінець XVIII – початок XIX ст., коли австрійські та польські трупи ставили «Гамлета» на Галичині та в різних містах Правобережної і Центральної України [3]. Поява перших українських перекладів Шекспірових творів відбувалася у дуже складних умовах – за часів дії Валуєвського циркуляру (1863), що, по суті, витіснив українську мову із сфери освіти, релігії й культури, та Емського указу, (1876), який забороняв перекладати українською світову класику і ставити її на сцені.

Ідеологічно детермінований метанаратив становлення української театральної шекспіріани, створений ще в радянські часи такими дослідниками, як І. Ваніна [1], Р. Пилипчук [10], М. Мороз [11], в останні десятиліття неодноразово піддавався деструкції та критичному переосмисленню. В працях Н. Єрмакової [5], І. Макарик [9], Н. Торкут [12] та ін. суттєво розширено загальну панораму театральних рухів того часу, продемонстровано визначну роль режисера Леся Курбаса і окреслено специфіку боротьби, яка

розгорталася навколо спадщини Шекспіра у перші десятиліття радянської влади. Завдяки пошуковій роботі львівських дослідників, зокрема, М. Гарбузюк [4], Р. Зорівчак [6], Б. Козака [7], О. Лучук [8] та ін. реконструйовано історію прапрем'єри «Гамлета» в окупованому німецькими військами Львові у 1943 році. В 2023 році створено віртуальний білінгвальний музей з символічно промовистою назвою #«Гамлет»_ UA:дія I, сцена 1943» [2], який не лише дає цілісне уявлення про постановку Йосипа Гірняка та про українські переклади трагедії, здійснені у 1870–1940 роки, але й демонструє, що історія боротьба за українського Шекспіра була викликом імперській політиці росії та тоталітарному комуністичному режиму.

Важливим етапом розвитку української шекспіріани пост-воєнного часу, який за масштабністю постатей і вагомістю їхнього внеску заслуговує на самостійне поліаспектне дослідження, є діяльність Українського шекспірівського товариства, створеного групою інтелектуалів-емігрантів у Німеччині (м. Гайдельберг) у 1957 році. Ґрунтовну основу для структурування цілісної і системної візії історії діаспорної шекспіріани закладає фундаментальний проєкт відомого канадського вченого Марка Роберта Стеха – тритомне видання з промовистою назвою «Шекспір українською по той бік залізної завіси». Перший том, до якого ввійшли шекспірівські переклади Тодося Осьмачки, присвячені їм наукові розвідки та матеріали, пов'язані з діяльністю УШТ, з'явився друком у київському видавництві «Українські пропілеї» 2024 року [12].

Перший етап функціонування товариства (від заснування до початку 1970-х років, коли відбулося перенесення його центру на терени американського континенту) виявився надзвичайно продуктивним в плані організаційному і результативним в аспекті творчих та інтелектуальних здобутків.

Найактивнішими промоутерами УШТ виступили літературознавець Дмитро Чижевський (1894–1977), мовознавець Ярослав Рудницький (1910–1995) та письменник і перекладач Ігор Костецький (1913–1983). Заснування Ігорем Костецьким та його дружиною Елізабет Коттмайер видавництва «На горі» (1957) стало потужним стимулом для розвитку перекладацької справи. Невдовзі з'явилися переклади, здійснені самим Ігорем Костецьким («Ромео і Джульєтта», 1957; «Сонети», 1958), Юрієм Кленом («Гамлет», «Буря», 1960), Тодосем Осьмачкою («Король Генрі IV», 1961, суттєво перероблена у порівнянні з попередньою (1930) нова версія «Макбета», 1961), Василем Баркою («Король Лір», 1969). Ще одним напрямком діяльності УШТ стало проведення шекспірознавчих досліджень і репрезентація їх результатів як на міжнародних наукових форумах, так і в авторитетних світових виданнях «Shakespeare Jahrbuch» (Ігор Костецький, 1959) та «Shakespeare Quarterly» (Яр Славутич, 1959). Цілком слушним є висновок М. Р. Стеха, що «історія заснування і праці Українського шекспірівського товариства є ще однією із білих плям, які досі затьмарюють у свідомостях українців повноцінну картину розвитку нашої культури й інтелектуальної традиції» [12, с. 14]. Тож одним із

пріоритетних завдань сучасного українського шекспірознавства постає робота з письменницькими архівами, націлена на збір і систематизацію інформації про біографію і шекспірознавчі інтереси діячів УШТ, на осмислення значимості їхніх наукових досліджень та реконструкцію едиційної історії перекладів.

Бібліографічні посилання

1. Ваніна І. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. Київ : Мистецтво, 1964. 103 с.
2. Віртуальний білінгвальний музей #«Гамлет»_ UA:дія I, сцена 1943). – URL: <https://www.artsteps.com/view/657d8dcb3e7698b59c6de2a7>.
3. Гарбузюк М. Перші постанови «Гамлета» В. Шекспіра на території України (кінець XVII – початок XIX ст.). *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії*. Львів, 2007. С. 129–146.
4. Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796-1997). Львів, 2025. 252 с.
5. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
6. Зорівчак Р. Українська гамлетіяна і Михайло Рудницький. *Просценіум*. Львів, 2004. Ч. 1–2 (8–9). С. 124–130.
7. Козак Б. Палімпсест українського «Гамлета»: переклад і прапрем'єра 1943 р. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Львів. 2003. Вип. 3. С. 52–75.
8. Лучук О. Діалогічна природа літератури. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2004. 280 с.
9. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х р. Київ : Ніка-Центр, 2010. 348 с.
10. Пилипчук Р. Шекспір і український театр. *Театральна культура*. Науковий міжвідомчий щорічник. 1964. Київ, 1966. С. 234–236.
11. Шекспір в Українській РСР / уклад Мороз М. Львів, 1964. 244 с.
12. Шекспір українською по той бік залізної завіси: у 3-х томах / ред., упоряд.. комент. М. Р. Стеха. Київ : Українські пропілеї. 2024. Т. 1. 886 с.
13. Torkut N. Les Kurbas's Tradition in Ukrainian Shakespeare Productions. *European Stages*. 2016. Vol. 7. No. 1. URL: <http://europeanstages.org/2016/10/21/les-kurbass-tradition-in-ukrainian-shakespeare-productions/>

Історичний факт і літературна вигадка

Варецька С. О.

*кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри світової літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка*

БАБИН ЯР ЯК ТОПОГРАФІЧНИЙ ПАЛІМПСЕСТ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ КАТІ ПЕТРОВСЬКОЇ «МАБУТЬ ЕСТЕР»)

Роман Каті Петровської «Мабуть Естер» (2014) став знаковою подією в європейській літературі, запропонувавши новий підхід до опрацювання травми Бабиного Яру та сімейної пам'яті. Авторка, киянка за походженням, яка пише німецькою мовою, створює складний «монтажний текст», що втілює концепцію історії як літератури. У цьому просторі межі між фактом і фікцією розмиваються задля пошуку етичної істини. Якщо історія традиційно сприймається як дисципліна, що прагне об'єктивної реконструкції подій на основі джерел, то література, звертаючись до історичного матеріалу, часто бере на себе функцію заповнення лакун – тих порожнеч, де архів мовчить, а свідки відсутні. У цьому контексті роман Каті Петровської постає як важливий текст, що проблематизує саму можливість написання історії Голокосту традиційними засобами реалістичного наративу, це «роман-роздуми про природу пам'яті та людські стосунки зі складним минулим» [1]. Письменниця створює текст, що балансує на межі жанрів: це і сімейна хроніка, і тревелог, і філософське есе, і, власне, історичне дослідження. Проте центральною віссю цього твору є не стільки відновлення фактів, скільки рефлексія над неможливістю їхнього повного відновлення.

Центральним топосом дослідження обрано Бабин Яр – місце, яке в романі Петровської трансформується з географічної точки на мапі Києва у складний культурологічний та екзистенційний конструкт. Це місце, де історія Голокосту перетинається з історією радянського тоталітаризму, а пам'ять про жертви стикається з політикою цілеспрямованого стирання слідів злочину. Петровська описує Бабин Яр не як статичний монумент, а як палімпсест – місце, де історичні пласти нашаровуються один на один, часто приховуючи попередні (такі як – вбивства, закопування, забудова, створення парку тощо). Для авторки сучасний вигляд Яру як парку є шокуючим: люди гуляють, розмовляють, п'ють пиво там, де відбувалися масові страти. Радянська влада десятиліттями намагалася «ліквідувати Бабин Яр як місце», замінюючи специфічну єврейську трагедію міфом про «радянських громадян». Це те, що Аляйда Ассман називає «табула раса» – вичищення слідів минулого задля адаптації до нового ідеологічного стану. Авторка зазначає, що минуле «ковтає всі звуки теперішнього». Вона бачить те, чого не бачать інші перехожі, створюючи «стереоефект» між історією та сучасністю. Бабин Яр у Петровської постає як

місце, де кордони між «своїми» та «чужими» жертвами зникають: «Багато років тому я запитала Давида, одного друга, який завжди в той день приходив в Бабин Яр, чи в нього тут лежать родичі. Тоді він сказав мені, що це найдурніше питання, яке він будь-коли чув. Щойно тепер я розумію, що він мав на увазі. Бо неважливо, хто ти й чи сумуєш за своїми небіжчиками – чи, може, він так собі бажав, аби то було неважливо? – для нього це було питання порядності. Хотіла б я розповісти про цю прогулянку так, ніби можливо замовчати, що й моїх родичів тут убили, ніби можливо бути абстрактною людиною, людиною в собі, а не тільки нащадком єврейського народу, з яким мене пов'язує всього лише пошук відсутніх надмогильних каменів, ніби можливо бути такою людиною і гуляти в цьому химерному місці, що називається Бабин Яр. Бабин Яр – частина моєї історії, і іншого мені не дано, втім, я не через це тут, чи не лише через це. Щось веде мене сюди, бо я вважаю, що немає чужих, коли йдеться про жертви. В кожній людини хтось тут є» [2, с. 140]. Така відповідь Давида радикально заперечує сегрегацію пам'яті. Питання про родичів у Бабиному Яру є «найдурнішим», бо воно передбачає, що для співчуття чи пам'ятання потрібна біологічна легітимація. «Питання порядності» – це категорія, що стоїть вище за етнічне походження чи сімейну спорідненість. Для Давида Бабин Яр є місцем, де була атакована сама ідея людяності, а отже, кожна людина є «нащадком» тих, хто там лежить, незалежно від прізвища [1]. У Бабиному Яру, де радянська влада намагалася стерти імена, а нацисти – саму приналежність до людського роду, акт пам'ятання «абстрактної людини» стає найвищим актом відновлення справедливості. Коли ми приходимо туди не як євреї, українці чи німці, а як люди, ми повертаємо жертвам їхню людську гідність, яку в них намагалися відібрати. Це і є той «стереоефект» порядності, який дозволяє бачити у кожній ямі не просто статистику, а розірваний зв'язок зі світом, який ми маємо відновити власним свідченням.

Роман Петровської є класичним прикладом літератури «постпам'яті» – терміну, введеного Маріанною Гірш для опису досвіду покоління, яке виросло в тіні травматичних подій, пережитих їхніми батьками чи дідусями, але не має власних спогадів про ці події. Для «третього покоління» (онуків) зв'язок із минулим опосередкований не безпосереднім досвідом, а розповідями, фотографіями та мовчанням. Авторка постійно наголошує на фрагментарності своїх знань. Вона збирає історію з «клаптиків та напівінформації», що залишилися після катастроф ХХ століття. Її наратив не претендує на повноту історичної монографії; він свідомо суб'єктивний і пронизаний сумнівом. Ця позиція дозволяє їй інтегрувати в текст те, що зазвичай залишається за межами академічної історії: емоції, сни, припущення. Петровська стверджує: «Історія починається тоді, коли немає більше кого запитати, лише джерела» [1]. Однак у випадку з Бабиним Яром джерела часто або відсутні, або спотворені ідеологією. Тому література бере на себе роль медіума, який з'єднує розірвані часові пласти. Письменниця використовує стратегії «спів-пам'ятання» (co-memoration), пов'язуючи індивідуальну долю своєї прабабусі Мабуть Естер з колективною трагедією європейського єврейства. Дослідниця Лена Ветенкамп

зауважує, що Петровська використовує прийом списків (переліків) як демократичний інструмент. Списки жертв Бабиного Яру: євреї, військовополонені, роми, моряки, ставлять усі групи в паратактичну структуру, де кожен має однакове право на пам'ять [3]. Авторка свідомо уникає використання слова «Аушвіц» як затертої формули, замінюючи його на «Освенцім», щоб повернути назві її конкретне локальне значення. Вона розширює дискурс Голокосту, «доповнюючи» його менш відомими на Заході місцями страждання, такими як Бабин Яр. Це і є сутність ко-меморації (спільного пригадування) – здатності бачити спільну історію крізь відмінності індивідуального досвіду.

Роман «Мабуть Естер» вписує трагедію Бабиного Яру в широкий контекст європейської історії. Довгий час у західній культурі пам'яті символом Голокосту був Аушвіц – індустріалізована фабрика смерті. «Голокост», який відбувався на території України, Білорусі та країн Балтії, залишався на периферії уваги. Петровська «переносить» цю маргіналізовану подію в центр німецького культурного дискурсу. Написавши книгу німецькою і отримавши престижну премію імені Інгеборг Бахман, вона змусила німецького читача подивитися на карту Східної Європи і побачити там Бабин Яр як частину своєї історії, а не лише «східної» трагедії. Вона стверджує: «Це не лише єврейське місце. Це наша спільна земля і наше спільне горе» [1]. У романі «Мабуть Естер» не просто розповідається про травму Бабиного Яру; тут конструюється нова модель пам'яті. Замість лінійної національної історії Петровська пропонує ризоматичний пошук, де особисті «друзки» спогадів зливаються зі світовим контекстом. Книга Петровської залишається обов'язковим читанням для кожного, хто прагне зрозуміти складність української та європейської історії ХХ століття. Вона нагадує, що Бабин Яр – це не тільки місце смерті, але й місце, де ми сьогодні перевіряємо власну здатність бути людьми. Історія – це коли раптом не стає людей, яких можна запитати, але залишаються тексти, що спонукають нас ставити питання самим собі.

Бібліографічні посилання

1. Довгополова О. Прогулянка місцем, що зветься Бабин Яр: розмова про пам'ять з письменницею Катею Петровською. 30.09.2021. Режим доступу: https://pastfutureart.org/conversation_katja_petrowskaja/
2. Петровська К. Мабуть Естер. Чернівці : Книги – XXI, 2015. 228 с.
3. Wetenkamp L. «Who do these victims belong to?» Co-memoration in Katja Petrowskaja's Maybe Esther (Vielleicht Esther) Режим доступу: <https://web.fu-berlin.de/phn/beiheft29/b29t03.pdf>

Верцімага А. В.
*аспірант кафедри світової літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ І ХУДОЖНЯ ВИГАДКА В РОМАНАХ МАРТІНА ЕМІСА ПРО ГОЛОКОСТ

Художня репрезентація Голокосту порушує фундаментальне питання: де пролягає межа між історичною реконструкцією та створенням нового художнього світу? Мартін Еміс (1949–2023), один із провідних сучасних британських письменників, у своїх романах «Стріла часу, або Природа злочину» (1991) та «Зона інтересу» (2014) запропонував унікальні художні стратегії, що базуються на складному поєднанні документальної точності з постмодерністською літературною вигадкою. У цьому дослідженні проаналізовано, як Еміс балансує між документальністю та авторською уявою, використовуючи постмодерністські прийоми іронії, деконструкції та інверсії хронології для досягнення трагедії ХХ століття.

Важливим теоретичним підґрунтям для аналізу романів Еміса є теорія паратексту Жерара Женетта, розроблена у праці «Пороги» (1987), та концепція «реалізму презентації», яка була введена британським письменником і літературним критиком Клайвом С. Льюїсом у книзі «Експеримент у критиці» (1961) та пізніше розвинена іншим британським письменником і літературознавцем Девідом Лоджем у праці «Модуси сучасного письма» (1977).

За визначенням Женетта, паратекст – це «поріг» між текстом і позатекстовою реальністю, все те, що оточує основний текст літературного твору і впливає на його сприйняття читачем, але формально не є частиною самого наративу [5, с. 2]. Женетт поділяє паратекст на два типи: перитекст – елементи всередині книги (назва, епіграфи, передмови, післямови, примітки) та епітекст – елементи поза книгою (інтерв'ю з автором, есеї, публічні виступи). Ця концептуальна рамка є надзвичайно продуктивною для аналізу творчості Еміса, оскільки письменник систематично створював розгалужену систему паратекстуальних елементів – численні інтерв'ю, есеї та публічні виступи, в яких пояснював джерела, мотивацію та поетику своїх творів. У післямовах до своїх книг Еміс наводить вичерпний перелік письменників, філософів, істориків, лікарів та їхні праці, що слугували документальною основою для його романів, встановлюючи таким чином «контракт читання» між автором і читачем.

Романи Еміса демонструють складну авторську стратегію поєднання документального і художнього. У «зоні інтересу» Еміс свідомо працює з реальними історичними прототипами, проте по-різному визначає міру подібності персонажів до реальних осіб. Так, Мартін Борман та його дружина Герда зображені з сильною подібністю до своїх історичних прототипів. У родині Борманів було десять дітей, серед яких вижило дев'ять, і Герда Борман отримала нагороду за материнство (нім. *Mutterkreuz*). Проте Еміс додає до цієї

реальної основи художню вигадку: в романі Герда Борман прагне отримати найвищу нагороду за десяту дитину і вимовляє жахливу фразу про те, що мертві діти також повинні зараховуватися: «Звісно, мертві рахуються» [2, с. 212]. Цей епізод є яскравим прикладом постмодерністської гри з історією: реальні факти (нагорода, кількість дітей, їхні імена) доповнюються художнім вимислом, який створює образ абсурдної системи, що стирає межі між життям і смертю.

Водночас Ангелюс «Голо» Томсен – один із трьох нараторів роману – є цілком вигаданим племінником Мартіна Бормана, який не мав реального прототипа. Попри свою вигаданість, Томсен виконує надзвичайно важливу наративну функцію: саме він наприкінці роману стає активним супротивником режиму і здійснює акт саботажу, підриваючи діяльність фабрики смерті.

Комендант концтабору Пауль Долль частково подібний до Рудольфа Гьосса – воєнного злочинця, коменданта Аушвіца (1940–1943). Він постає не як жахлива фігура абсолютного зла, а як звичайний службовець, поглинений господарськими справами, який постійно наголошує на своїй «пересічності»: «Я цілком нормальний. Ось чого, здається, ніхто не розуміє. Пауль Долль цілком нормальний» [2, с. 41], що суголосно з самовиправданнями у автобіографічних спогадах Гьосса [6], написаних у в'язниці перед судом, і створює трагікомічний ефект на тлі його участі в масових вбивствах.

Дружина коменданта, Ганна Долль, є діаметрально протилежною своєму реальному прототипу – і це один із виразних прикладів авторської вигадки в романі. За свідченнями поляка Станіслава Дубеля, в'язня табору, який працював у Гьоссів садівником, Гедвіг Гьосс казала про віллу в Аушвіці «Тут я хочу жити і померти» [4]. Рудольф Гьосс також був у захваті від вілли і називав у своїх спогадах сад дружини «квітковим раєм» [6, с. 156]. У Еміса, навпаки, «Ганна сяє і світиться від кожної поганої новини (для німців – *A. B.*)» [2, с. 241], і відкрито ненавидить свого чоловіка. Більш того, Еміс віддає фразу про «рай» не коменданту і не його дружині, а Томсенові, коли той вихваляє сад у розмові з Ганною: «Я обожаю квіти. <...> Справжній рай. Такі прекрасні тюльпани» [2, с. 22]. У такий спосіб автор веде постмодерністську метафікційну гру, перерозподіляючи реальні висловлювання між вигаданими персонажами.

Еміс свідомо створює персонажів, яких не існувало в реальності, щоб зобразити можливість морального супротиву зсередини системи. Письменник зазначає у післямові до роману: «Я твердо тримався того, що сталося, з усім його жахом, безвихідним відчаєм і кровожерливою тупістю» [2, с. 311]. Така авторська позиція узгоджується з тезою Ольги Бандровської про те, що «створення ілюзії реальності через правдоподібну художню деталь, яка виконує міметичну функцію і примушує читача вірити в правдивість вигаданої історії, є фундаментальною характеристикою художньої літератури» [1, с. 20].

У «Стрелі часу» Еміс також змішує реальні факти і вигадку для підсилення художньої виразності трагедії. Він використовує образ лікаря-злочинця-втікача, частково повторюючи долю відомого нацистського злочинця Йозефа Менгеле: втечу через Ватикан, переховування під вигаданими іменами,

постійний страх переслідування. У наративі побічно згадується персонаж «дядько Пепі» [3, с. 119] – натяк на Менгеле, якого в оточенні називали Беппе (італійське пестливе від Джузеппе – Йозеф), але світу він відомий як «Ангел смерті з Аушвіцу».

Одним із яскравих прикладів використання історичного факту як художнього символу у романі є намальований годинник на декоративній станції Треблінка. Як відомо з історичних джерел, у Треблінці нацисти справді побудували фальшиву станційну платформу, яка мала виглядати як звичайний залізничний вокзал з метою створення ілюзії, що люди прибули до транзитного табору, звідки їх відправлять далі на роботу. Еміс використовує цю реальну деталь як потужний символ: у романі «Стріла часу» намальований годинник стає образом зупиненого часу, фальшивості та обману, місця, де «час не має стріли» [3, с. 143]. Цей образ безпосередньо корелює з центральною ідеєю роману про зламану стрілу часу – зупинку історії західної цивілізації у XX столітті.

Отже, романи М. Еміса «Зона інтересу» та «Стріла часу, або Природа злочину» демонструють, що художня література здатна досягнути Голокост через діалог між історичним фактом і літературною вигадкою. Еміс створює складну систему, де реальні прототипи та документальна основа поєднуються з постмодерністськими наративними стратегіями, що підсилює достовірність зображеного, створюючи нову модель розуміння історичної травми.

Бібліографічні посилання

1. Бандровська О. Реалізм презентації: художня деталь у літературі. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2024. № 2 (28). С. 9–23.
2. Amis Martin. *The Zone of Interest*. New York: Alfred A. Knopf, 2014. 320 p.
3. Amis Martin. *Time's Arrow: or the Nature of the Offense*. New York: Vintage International, 1991. 176 p.
4. Dubiel S. *Testimony*. Oświęcim, 7 August 1946. Reg. Inv. Judge Jan Sehn. URL: <https://www.zapisyterroru.pl/dlibra/publication/3797/edition/3778/content>.
5. Genette Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
6. Hoess Rudolf. *Commandant of Auschwitz: The Autobiography of Rudolf Hoess*. London: Phoenix Press, 2000. 398 p.

Євтушенко С. О.
*кандидат філологічних наук, доцент кафедри
української літератури, компаративістики і грінченкознавства
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

НІЖ ЯК ЦЕНТРАЛЬНА ДЕТАЛЬ-МІКРООБРАЗ В МЕМУАРАХ САЛМАНА РУШДІ «НІЖ»

У літературознавстві проблема художньої деталі привертала увагу багатьох дослідників (Еріх Ауербах, Ролан Барт, Джеймс Вуд та інші). Об'єктом аналізу виступали види та функції художньої деталі в структурі твору, а також її символічне навантаження та роль у розкритті внутрішнього світу персонажів.

Однойменний мікрообраз у мемуарах Салмана Рушді «Ніж» є багатофункціональною деталлю, яка переходить від деструктивного образу реальної зброї як фізичного інструменту насильства до реконструктивного образу мистецтва як визначального інструменту творчості, тим самим сприяючи відтворенню цілісності художнього задуму.

Можливість переходу обумовлена специфічними функціональними характеристиками ножа. Незалежно від зовнішнього вигляду (короткий, довгий, вузький, із зубцями, із вигином, на пружині, просто ніж), природа ножа – амбівалентна, адже він може бути як носієм смерті (мисливський ніж, стилет, вулична викидуха на пружині), так і носієм життя (ніж для різання хліба, серп, кухонний ніж).

Виступаючи носієм життя, ніж виконує різні функції: ритуально-об'єднавчу (символічний акт першого надрізу ножа на весільному торті), творчу (важлива складова кухонного ножа у кулінарному мистецтві), утилітарну (багатофункціональність швейцарського армійського ножа як універсального помічника), концептуальну (бритва Оккама як спосіб спрощення пояснень складних речей).

Дихотомія призначення ножа, пов'язана з його подвійною (деструктивною та конструктивною) природою, контрастує з монофункціональністю вогнепальної зброї. Пістолети та рушниці мають єдину насильницьку мету – завдавати каліцтва та забирати життя. Виключно деструктивна функція вогнепальної зброї унеможлиблює її використання в утилітарних цілях, як-от нарізання торта «глоком», готування за допомогою AR-15 або відкриття пляшки пива культовою моделлю пістолета Джеймса Бонда «вальтер ППК».

Ніж як носій деструкції принципово відрізняється від опосередкованої дії вогнепальної зброї. Він вимагає безпосереднього фізичного контакту/«інтимності» між убивцею та жертвою, що посилює інтенсивність больових відчуттів об'єкту нападу.

Амбівалентна природа ножа визначає його моральну та концептуальну нейтральність. Трансформація знаряддя в інструмент насильства обумовлена діями суб'єкта: деструктивне застосування ножа суперечить нормам моралі.

Трагічний досвід наратора підтверджує функціональну ефективність ножа як «невидимої» зброї в межах його деструктивної експлуатації. Інструмент насильства в руках нападника перетворюється на «живу істоту», дії якої спрямовані на фізичне знищення жертви: множинні травми обличчя, шиї, грудної клітки, нижніх кінцівок та незворотня втрата ока внаслідок пошкодження зорового нерва.

Деструктивна спрямованість ножа призвела до миттєвого руйнування звичного життєвого устрою наратора, замінивши його досвідом тривалої фізичної недієздатності та медичної реабілітації. Фізичний біль посилювався внаслідок усвідомлення неминучої трансформації від ретельно сконструйованого образу успішного письменника до образу жертви насильства, визначальним чинником буття якого є дискурс насильства: незалежно від того, що напише наратор, його життя буде визначатися ножем.

Результати травматичного досвіду наратора позначені складною дихотомією: збереження життя/перемога нівелюється втратою сенсу життя/поражка. Усвідомлення деструктивних наслідків травми спонукає його розмірковувати про завершення професійного шляху та прийняття нових житєвих реалій, що метафорично втілюється у прагненні «вироснути свій сад» як фінального акту припинення боротьби.

Ніж у тексті концептуалізується у значущу метафору мови з її здатністю деконструювати світ, здійснювати онтологічні переходи, долати смислові упередження та генерувати прекрасне. Мова-ніж розглядається наратором як визначальний засіб трансформації травматичної події, що має на меті відновлення втраченої картини світу та встановлення контролю над власним травматичним досвідом.

Мікрообраз ножа функціонує у тексті як медіатор між особистим досвідом наратора, загальнокультурним контекстом та власною творчістю. Механізм вільних асоціацій дозволяє наратору залучити до художньої структури тексту низку знакових кінематографічних та літературних претекстів. Зокрема, звернення до стрічки Р. Поланські «Ніж у воді» артикулює виміри насильства та безбожжя. Апеляція до текстів Ф. Пульмана «Чудовий ніж» підкреслює функцію онтологічної трансгресії. Референція до роману Ф. Кафки «Процес» фіксує граничну відчуженість та антропологічну катастрофу.

Мікрообраз ножа у тексті набуває пророчої функції, виступаючи несвідомим передчуттям майбутньої долі наратора. Підтвердженням цього є інцидент із використанням не бутофорського, а справжнього ножа з гострим лезом в 15 сантиметрів під час підготовки до театральної постановки одноактної п'єси Едварда Олбі «Що сталося в зоопарку» в Карачі (Пакистан). Також пророча сцена вбивства, де нападник із закривавленим ножем у руках стоїть над мертвим тілом, протягом багатьох років зберігалася у свідомості

наратора як персистентний образ і згодом трансформувалася в романі «Клоун Шалімар». А епізод знайомства з майбутньою дружиною з атрибутивними ознаками майбутнього нападу (розбиті окуляри, кров, падіння на підлогу, затьмарення свідомості, скупчення людей) сприймається наратором як перемога вітального сценарію над танатологічним вектором.

Ільюченко М. О.

*аспірант кафедри теорії та історії світової літератури
Київського національного лінгвістичного університету*

ХРОНОФАНТАСТИКА І АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ ЯК ФОРМИ ІСТОРІОСОФСЬКОГО МИСЛЕННЯ

Історія в літературі рідко зводиться до набору дат, подій і імен; вона служить способом осмислення сучасності – цінностей, страхів, відповідальності та наслідків. Форми її представлення суттєво визначають сприйняття: як завершеної хроніки або як актуального процесу.

Історичний роман відтворює минуле в межах його внутрішньої логіки. Події розгортаються лінійно, персонажі мислять у координатах епохи, а читач сприймає події з культурної дистанції. Такий підхід забезпечує реконструкцію періоду, але обмежує можливість зіставлення реалій минулого і сучасності.

Хронофантастика – піджанр фантастики, у якому ключову роль відіграє хронозрушення – наративна маніпуляція часом, що змінює перспективу. Переміщення в конкретну історичну добу становить окремий субжанр, що ставить сучасну людину в контекст реальної історії, провокуючи конфлікт між знанням історичного перебігу подій і можливістю вплинути на їхній хід.

Функції хронозрушення як сюжетного тропу в творах цього субжанру полягають у рефлексивному зіставленні епох. По-перше, хронозрушення створює подвійну перспективу: сучасний персонаж перебуває одночасно «всередині» події та поза нею. Це дозволяє через особистий досвід персонажа підкреслити контраст цінностей і норм, створюючи емоційно-когнітивну лупу, через яку читач відчуває історичний контекст у всій його складності. Отже, історичний роман базується на синхронічному аналізі епохи, тоді як хронофантастика використовує компаративний підхід, зіставляючи кілька часових пластів.

По-друге, хронозрушення додає «метapersпективу», яку неможливо отримати з позиції резидента епохи: робить заздалегідь видимою ланцюгову реакцію. Тоді як історичний роман виступає як аналітичне занурення у минуле, хронофантастика перетворює історію на уявний експеримент. Будь-який фантастичний твір ґрунтується принаймні на одному фантастичному припущенні. Це дозволяє розглядати весь жанр як лабораторію аналізу гіпотетичних ситуацій. У хронофантастиці припущення найчастіше полягає у можливості викривлення лінії часу для дослідження неочевидних кореляцій між подіями. Перенесення цього експериментального принципу з рівня

індивідуального досвіду на рівень історичного процесу формує підґрунтя альтернативної історії як субжанру.

Співвідношення між хронофантастикою та альтернативною історією є не жанрово тотожним, а функціонально зумовленим, оскільки ці форми можуть збігатися, перетинатися або існувати автономно. Велика частина творів цього субжанру просто моделює інший історичний розвиток без проблематизації часу – наприклад, «The Man in the High Castle» Філіпа К. Діка. Аналогічно не будь-яка хронофантастика призводить до альтернативної історії – сюди належить, наприклад, любовне хронофентезі «What the Wind Knows» Емі Гармон. Якщо час мислиться як самокоригувальний, як у циклі «Патруль часу» Пола Андерсона, або детермінований, як у «Трилогії дорогоцінного каменя» Керстін Гір, часові втручання не змінюють історичного результату і не створюють альтернативної лінії чи масштабних змін у хронології. Водночас існують тексти, що поєднують хронофантастику й альтернативну історію – наприклад, «11/22/63» Стівена Кінга. У них часове втручання не лише проблематизує саму природу часу, а й породжує стійку альтернативну історичну реальність. У таких випадках хронофантастика виконує функцію механізму, а альтернативна історія – результату.

Альтернативна історія починається з контрфактичного зламу – припущення, що ключова подія відбулася інакше або не відбулася взагалі. Від цього моменту хід історії розгортається за іншою логікою.

Історичний роман виходить з презумпції даності минулого. Навіть коли автор вигадує персонажів, діалоги чи приватні мотиви, він не ставить під сумнів базовий хід історії. Фіктивне тут слугує реконструкції досвіду епохи, а не модифікації історичного процесу. Тому історичний роман може містити альтернативні інтерпретації, але не бути альтернативною історією доти, доки ключові події не перестають бути фіксованими.

Здатність або нездатність історичної події породжувати альтернативну історичну лінію виступає маркером наративної та історіософської значущості події. У межах хронофантастики тексти можна умовно класифікувати за масштабом наслідків, які спричиняє втручання в минуле. В одних випадках навіть мінімальне відхилення – сам факт перебування персонажа в іншому часі – запускає значні зміни траєкторії історичного розвитку, як у романі «Навіки» Джоанни Ліндсі. В інших творах зміни можливі лише за умови впливу на події, що наділяються особливим статусом, тоді як дрібні відхилення не мають помітних наслідків – таку модель демонструє роман «Знову й знову» Бена Елтона. У творах другого типу нарратив імпліцитно вибудовує ієрархію історичних подій, наділяючи одні статусом структурно визначальних, а інші – периферійних.

Ця ієрархія особливо чітко виявляється в наративах, що поєднують хронофантастику з ідеєю самокоригувального часу. У таких моделях окремі локальні зміни допускаються, однак події, наділені історичною значущістю, виявляються інерційними: будь-яка спроба їх модифікувати призводить до відновлення вихідної хронології або породжує онтологічні парадокси.

Водночас з онтологічної точки зору всі моменти часу є рівноправними, а отже поділ на «ключові» та «другорядні» події не має онтологічного статусу й постає як соціальний та нарративний конструкт. Події відбуваються лінійно, але їхня «значущість» чи «впливовість» не впливає з хронології. Холізм розглядає реальний історичний розвиток як безперервний, системний, взаємопов'язаний. Феноменологічний підхід свідчить уже не про те, що є, а про те, як це переживається і осмислюється людиною. Людська свідомість не може утримати всю цілісність процесу, тому вона неминуче структурує досвід. Саме тут з'являються «події», «епохи», «переломи». У хронофантастиці та альтернативній історії цей механізм стає наочним: зміна однієї події радикально змінює світ.

Обидва субжанри – хронофантастика та альтернативна історія – показують, як осмислюється логіка історичних змін: не як фіксований ланцюг фактів, а як сукупність можливостей, причин і наслідків, що видимі лише із певної перспективи. Хронозрушення дозволяє порівнювати епохи, ставити сучасника всередину подій і одночасно оцінювати їх згори, а альтернативна історія демонструє, як зміна однієї події здатна породити нову логіку розвитку.

Перспективи аналізу цих жанрів в історіософському аспекті полягають у тому, що вони дозволяють досліджувати: як культура наділяє події значущістю, як уявляються межі впливу людини на історію та як конструюється сенс минулого через художній досвід. Отже, хронофантастика й альтернативна історія функціонують як літературні моделі історіософського мислення, що репрезентують уявлення про причинність і контингентність історії.

Клюєв А. А.

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

ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ І ХУДОЖНІЙ ВИМИСЕЛ: ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ У КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЯХ БІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ СУЧАСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Сьогодні сучасний біографічний жанр у гуманітарній сфері зазнає повної трансформації, що зумовлено як кризою уявлень щодо можливості «прозорі» репрезентації життя, так і активнішим розвитком інтермедіальних практик між літературою та аудіовізуальними мистецтвами. Біографія у XXI столітті дедалі частіше постає не як нейтральна фіксація фактів, проте як складна дискурсивна конструкція, де документальне знання тісніше переплітається з відповідними нарративними, міфотворчими та ідеологічними стратегіями.

В умовах сучасної медіакультури, орієнтованої на візуальність і емоційну залученість, біографічні сюжети починають активніше переходити у площину кіноінтерпретацій. Саме кінематограф значною мірою формує сьогодні масове уявлення щодо історичних та літературних постатей, перетворюючи біографію на один із серйозних жанрів популярної культури. Тому постає принципове

питання: яким чином у кіномистецтві співіснують історичний факт і художній вимисел і які серйозні наслідки це несе для репрезентації людини й культурної пам'яті?

Сучасна біографістика розвивається в умовах сумніву щодо можливості об'єктивного відтворення життя. Класичне визначення біографії як «*нарративу про реальну історію особистості*» відтепер поступається місцем розумінню біографічної версії як складного сконструйованого дискурсу [5], тому тут ключовим поняттям виступає інтермедіальність – «*простір зустрічі взаємодії різних мистецьких медіумів, де змінюються не лише форми подання матеріалу, а й самі принципи репрезентації*» [1].

Інтермедіальний підхід дозволяє розглядати біографічний жанр не просто як суму фактів, а як результат їхнього нарративного та медійного опрацювання. Концепція «*метаісторичної прози*» Л. Гатчен свідчить, що історичне письмо зазвичай використовує художні прийоми, а отже — неминуче містить в собі елементи фікціоналізації [3]. У біографії це виявляється через використання діалогів, внутрішніх монологів та реконструйованих сцен, які покликані надати постаті психологічної глибини і оповідної цілісності.

Важливим у цьому контексті постає поняття «*автобіографічного пакту*» [5], який у сучасних інтермедійних формах все частіше трансформується на умовну угоду щодо співтворчості між автором та реципієнтом. Глядач або читач уже не очікує «*чистої*» фактографії, але залучається до інтерпретаційної версії, погоджуючись з умовністю запропонованого образу минулого.

На наш погляд, однією із показових форм сучасної біографічної прози є біофікшн – жанровий різновид, де реальні особистості слугують біографічним матеріалом для художньої реконструкції. На відміну від традиційної біографії, біофікшн не прагне надати повну документальну вичерпність, а зосереджується на осмисленні ідентичності, травми і культурних смислів [4].

Яскравим прикладом виступає роман «*Гамнет*» («*Hamnet*», 2020) Меггі О'Фаррелл, де історія родини В. Шекспіра подається крізь призму приватної втрати, а канонічна постать англійського драматурга відсувається на периферію нарративу. У нещодавній кіноінтерпретації твору (2025) літературна метафорика, що притаманна письменникові, переноситься у візуальні образи відсутності й мовчазної присутності горя, що підтверджує зміну акцентів: від вербального психологізму — до тілесної та сенсорної емпатії: «*Grief is the uninvited guest. It comes in and sits down at the table, and it does not leave*» [6].

Подібні процеси спостерігаємо безумовно і в автобіографічному дискурсі. Неймовірно відверта книга «*Становлення*» («*Becoming*», 2018) та однойменний документальний фільм про Мішель Обаму (2020) демонструють, як текстова рефлексія про життя жінки, яка ніколи не мріяла стати першою леді США, перетворюється на «*перформативну автобіографію*», коли «я» конструюється завдяки акту оповіді у конкретному публічному контексті [8]. Якщо мемуари зосереджені на ретроспективному самоосмисленні, то стрічка більше актуалізує публічний вимір ідентичності, просто переносячи біографічний жанр у простір соціальної комунікації.

Насправді кінематограф, працюючи із біографічним матеріалом, здійснює його конденсацію і драматургічну селекцію. Історичний факт у фільмі перестає існувати як самодостатня одиниця й неодмінно набуває статусу вагомого елемента наративної структури. Відомий дослідник Г. Вайт знайомить нас із вельми значущим поняттям «*emplotment*», яке встановлює, що «*вибір сюжетної форми трансформує фактичні дані в упорядковану історію*» [9].

Це добре простежується на прикладі кінострічки «*Вайлд*» («*Wilde*», 1997), яка інтерпретує біографію про Оскара Вайлда, написану Ричардом Еллманном. Фільм естетизує життєвий матеріал, одночасно протиставляючи театралізовані публічні сцени камерним епізодам приватного життя, перетворюючи життєопис на цілісну драматичну оповідь: «*Wilde was a man who made a drama of his life and a life of his drama.*» [2].

Схожу логіку бачимо й у стрічці «*Оппенгеймер*» («*Oppenheimer*», 2023) режисера К. Нолана, що створена за мотивами біографічної книги «*American Prometheus*» (2005). Автор біографії М. Шервін слушно зазначає: «*Oppenheimer was a man of contradictions, brilliant and reckless, visionary and tragically blind to the consequences of his own genius.*» [7]. В кіноекранній версії ця суперечливість передається через нелінійну монтажну структуру та сенсорні прийоми (робота зі звуком і тишею), що чергують блискучий успіх наукового прориву, а також ретроспективні сцени політичного переслідування, що можемо сприймати як екзистенційну драму відповідальності. Тому документально засвідчена репліка головного героя: «*Now I am become Death, the destroyer of worlds*» є прикладом того, як історичний факт набуває символічного звучання, перетворюючись на моральний рефрен епохи ядерної відповідальності.

У сучасному кіномистецтві можемо окреслити кілька моделей поєднання історичного факту і художньої вигадки:

1) Реконструктивна модель із мінімальною фікціоналізацією, орієнтована на максимальну відповідність джерелам. Класичним прикладом слугує фільм «*Список Шиндлера*» (1993) реж. Стівена Спілберга, де документальна основа створює міцний зв'язок із емоційно насиченою візуальною мовою.

2) Фікціоналізована біографія, де реальні події часто підпорядковуються міфопоетичній структурі «*шляху героя*». Такою є стрічка «*Богемська рапсодія*» («*Bohemian Rhapsody*», 2018), що трансформує життєопис Фредді Мерк'юрі у символічний наратив про ідентичність і приналежність.

3) Психологічно-драматургічна інтерпретаційна версія, у якій історичний факт зберігається, проте одночасно посилюється не менш важливий емоційний вимір стосунків і внутрішніх конфліктів. Гарним прикладом слугує кінофільм «*Король говорить!*» (2010), де історія подолання заїкання королем Георгом VI подана через призму інтенсивної міжособистісної драми.

4) Культурно-репрезентативна модель, що викликає етичні дискусії щодо меж фікціоналізації, як у разі фільму «*Вікторія та Абдул*» («*Victoria & Abdul*», 2017), де спрощення колоніального контексту спричинило різку критику з боку окремих літературознавців і дослідників.

На нашу думку, інтермедіальний потенціал сучасної біографії особливо виразно виявляється якраз у гібридних формах. Прикладом може бути фільм «Години» («*The Hours*», 2002), який поєднує біографічні мотиви життя В. Вулф із вигаданими сюжетними лініями, створюючи певний метанаратив про письмо, час і психічну вразливість. Подібний принцип зустрічається та доволі активно застосовується в серіальному форматі, зокрема у телеантології «Ворожнеча» («*Feud*», 2017), де конфлікт між двома акторками Джоан Кроуфорд і Бетт Девіс інтерпретується не лише як персональна ворожнеча, а й як симптом системних проблем Голлівуду.

Не дивно, що початок ХХІ століття позначається справжнім сплеском шаленого інтересу до байопіків як форми масового осмислення сучасної біографії. Кінострічка «Елвіс» («*Elvis*», 2022) реж. База Лурманна, наприклад, перетворює особистість Е. Преслі на інтермедіальний перформанс, де життя, сцена та медійний образ зливаються в єдину міфологію. У таких проєктах ми помічаємо, що біографічний жанр функціонує не як архівна реконструкція, але як емоційно насичений культурний сценарій, що зорієнтований на емпатію та ідентифікацію глядача.

Отже, сучасні кіноадаптації англомовних біографічних текстів свідчать про системний зсув від фактографічної моделі біографії до гібридного наративу, де історичний факт і художній вимисел перебувають у безперервній взаємодії. Тому інтермедіальність постає не як простий «переклад» літературного тексту у візуальну форму, але як складний процес перекодування, що змінює структуру оповіді, систему акцентів і режими сприйняття.

Байопіки і споріднені формати формують нові моделі культурної пам'яті, демократизуючи доступ до біографічного знання і водночас створюючи ризики спрощення і міфологізації минулого. У цьому сенсі істина в біографічному кіно все частіше мислиться не як буквальна відповідність фактам, але як емоційна й екзистенційна автентичність переживання. Саме в цій напрузі між документом і вигадкою, між історією та наративом і розгортається сучасний інтермедіальний вимір біографічного жанру.

Бібліографічні посилання

1. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2014. 398 с.
2. Ellmann Richard. Oscar Wilde. New York: Knopf, 1987. 600 p.
3. Hutcheon Linda. A Theory of Adaptation. Routledge, 2013. 126 p.
4. Lackey Michael. Biofiction: An Introduction. Routledge, 2022. 198 p.
5. Lejeune Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. 357 p.
6. O'Farrell Maggie. Hamnet. London, Headline Publishing Group, 2020. 384 p.
7. Sherwin Martin. American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer. New York: Knopf, 2005. 721 p.
8. Smith, S., & Watson, J. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. University of Minnesota Press, 2010. 416 p.

9. White Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins University Press, 1987. 448 p.

Костенко С. І.

*аспірантка кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника*

ЛІТЕРАТУРНА БІОГРАФІЯ: НА ПЕРЕТИНІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО І ХУДОЖНЬОГО

Біографічний жанр у літературі є одним із найскладніших для класифікації, адже він поєднує в собі риси наукового дослідження та художнього твору. Від перших десятиліть ХХ століття й донині зберігається яскраво виражений інтерес до «літератури факту». Це пов'язано з кризою традиційного роману в минулому сторіччі та деміфологізацією історичного мислення. Сучасний читач прагне конкретики й достовірності, відмовляючись від пафосу й містифікацій. Літературна біографія постає синтезом документального й художнього, де вибір і поєднання фактів спрямовані на моделювання особливого випадку, що водночас відображає загальне [1, с. 8]. Автор біографії виступає не лише дослідником, а й оповідачем, який формує образ особистості через художні засоби. У цьому сенсі біографія є жанром, що вміло поєднує наукову точність із художньою виразністю.

З одного боку, біографія прагне до достовірності, спирається на документи, факти, архівні матеріали, щоденники, листи, мемуари. З іншого – вона неминуче включає авторське бачення, інтерпретацію та художні прийоми, які наближають її до белетристики. Саме ця двоїста природа визначає актуальність проблеми жанрової ідентифікації. А. Рунге зазначає, що «сучасний інтерес до біографіки знаходиться під знаком нового союзу мистецтва і науки» [2, с. 114]. Ю. Ковалів трактує поняття «біографіка» як «сукупність документів, які письменник чи дослідник використовує під час написання художньої (наукової) біографії, систематизування життєписів на підставі використаних джерел, різних свідчень, щоденникових записів, епістолярної спадщини тощо» [3, с. 137]. На думку українського науковця, якість життєпису безпосередньо залежить від ретельно зібраного письменником матеріалу. Біографія не лише відкриває перед читачем нові факти, але й аналізує вже відомі, інтерпретуючи їх по-новому. Вона прокладає своєрідний місток між історичним знанням та мистецьким баченням, що робить її надзвичайно актуальною для сучасного літературознавства.

Інтенсивний розвиток біографістики, поява численних белетризованих біографій, а також роздуми авторів над сутністю жанру та його текстовими прийомами – все це стало поштовхом до того, що і митці, і самі дослідники літератури активно пишуть, видають, обговорюють і осмислюють літературні життєписи. У літературознавстві спроби біографічного прочитання художніх текстів або використання літературних творів як доказів для біографічних

інтерпретацій тривалий час вважалися проблематичними з методологічної точки зору. Це пов'язано з постструктуралістською та деконструктивістською переорієнтацією науки, яка ставить під сумнів можливість однозначного тлумачення тексту. Художня біографія завжди балансує на межі між документом і вигадкою: вона не може бути зведена до сухої фактографії, але й не може бути чистою белетристикою. Її сила полягає саме в поєднанні цих двох начал. Концепція французького філософа-деконструктивіста Ж. Дерріди акцентує на змінності та невловимості жанрової природи літературних творів: «Текст не може належати жодному жанру. Кожен текст бере участь в одному або кількох жанрах, не існує позажанрового тексту, завжди є жанри, але їх наявність ніколи не призводить до приналежності до них» [4, с. 230]. Для сучасної жанрової структури тексту характерними є такі ознаки, як синкретичність, динамізм, експериментальність, розмивання кордонів між жанровими моделями, розмаїття модифікацій, схильність до дифузії. Дж. Новак і К. Ні Дуїлл описують процесно-орієнтований підхід, де жанр – це історично зумовлений спосіб письма і читання, що постійно еволюціонує [5, с. 5–10].

Українські дослідниці Н. Торкут і В. Марінеско схильні розглядати біографістику як своєрідний метажанр, беручи до уваги її здатність набувати певного наджанрового статусу, оскільки біографічна модальність істотно впливає на жанрову природу художнього твору [6, с. 5]. Тобто жанрова специфіка біографічного твору формується передусім завдяки тому, які жанрові компоненти інтегрувалися в його художній простір. Авторські орієнтири формують певні оповідні стратегії та прийоми белетризації, які б сприяли глибшому проникненню у психологію вибраного героя. Виходячи з цього положення, науковиці пропонують свою дефініцію терміна «літературна біографія», який тлумачать як «життєпис відомої історичної персони, зроблений іншою особою з опорою на документи, свідчення сучасників, соціокультурні та історичні відомості, що піддаються художній інтерпретації. Автори таких творів не стільки репрезентують життєвий шлях протагоніста, скільки створюють у читацькій свідомості власну/авторську версію цього шляху, при чому фактографічне тло зазвичай зазнає відчутної естетизації та набуває здатності апелювати не лише до інтелектуальної, а й до емоційно-психологічної сфери потенційного реципієнта» [6, с. 6]. Н. Торкут та В. Марінеско розрізняють літературну біографію та біографічну белетристику. У моделі літературної біографії, на відміну від біографічної белетристики, наявні художні вимисел і домисел не спотворюють конкретні історичні факти [6, с. 6].

За спостереженням О. Галича, суміжні родо-жанрові утворення, як-от біографічний та публіцистичний жанри, використовують готові жанри епосу, але надають їм специфічного змісту. Тому художня біографія знаходить втілення в жанрах біографічного нарису, новели, оповідання, повісті, роману, епопеї тощо [7, с. 47]. Цим фактом теоретик літератури пояснює складність визначення художньої біографії як жанру. На думку О. Галича, її визначальною ознакою є «творче змалювання життєвого шляху конкретно-історичної особи,

реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь» [8, с. 337]. Але, як наголошує науковець, такий творчий підхід повинен супроводжуватись логікою подій з біографії персонажа та ґрунтуватись на принципах єдності наукового дослідження та художнього домислу [8, с. 337]. Це означає, що естетична цінність життєпису залежить не лише від достовірності, а й від глибини художнього переосмислення життя зображуваної особистості. Зважаючи на це твердження, біографія постає як жанр між документом і художнім вимислом, що є своєрідним дзеркалом епохи. Воно дозволяє побачити життя окремої особи як частину ширшого культурного й історичного контексту, а також поетично тлумачити взаємозв'язок між особистим досвідом і суспільними процесами.

Етапним явищем у ході становлення біографічного жанру стали романи-біографії Андре Моруа. Створені між 1920-ми й 1960-ми роками твори присвячені видатним письменникам – Оноре де Бальзаку, Джорджу Гордону Байрону, Жорж Санд, Персі Біші Шеллі та іншим. На позначення окремого різновиду біографічних творів було введено поняття «романізованої біографії» (*biographie romancée*). Важливо враховувати, що з виходу у 1923 році роману-біографії Андре Моруа «Аріель, або Життя Шеллі» й до сучасних часів цей жанр зазнав численних трансформацій. Починаючи з ХХ ст. біографічний роман активно розвивався в Європі та Америці. На зміну колись популярному життєствердному пафосу біографій масштабних політичних діячів та історичних фігур приходить естетичний пафос «нової біографії», основними принципами якої є глибокий психологізм, увага до деталей, відмова від ідеалізації героїв, дистанціювання від створюваного образу. Белетризовані життєписи Цвейга, Роллана, Людвіга стали важливим етапом у становленні жанру. Жанр роману-біографії демонструє, що навіть у межах документальної основи автор має право на індивідуальну інтерпретацію, авторську суб'єктивність та художнє узагальнення, адже письменник не лише відтворює факти, а й вибудовує сюжет, створює образи, наділяє їх психологічною глибиною. Саме тому романізована біографія є одним із найяскравіших прикладів поєднання документу й художнього вимислу. У французькій, німецькій та англо-американській традиціях вона стала важливим інструментом творчого прочитання життєвого шляху видатних постатей, а в українській літературі вона набуває актуальності як спосіб збереження історичної пам'яті в художньому обрамленні.

Отже, біографія як жанр є унікальною формою літератури, яка поєднує наукову точність із мистецькою інтерпретацією, документальність із художністю, факт із вигадкою. Початок ХХ століття ознаменувався формуванням класичної форми жанру: з одного боку, факти мали важливе значення, а з іншого – дедалі більше утверджувався суб'єктивізм, що відкривало нові можливості для авторського самовираження. Значення біографії полягає в пошуку нових інтерпретаційних парадигм, у творенні

особливого погляду на життя й історію загалом. Саме тому літературна біографія завжди була й залишається одним із найважливіших жанрів, який, зокрема, формує й культурну пам'ять. Вона стає способом збереження історії через індивідуальну долю, а водночас – способом інтерпретації цієї історії через художнє слово.

Бібліографічні посилання

1. Zymner R. *Biographie als Gattung? Handbuch Biographie* / Hrsg.: Ch. Klein. Stuttgart : J.B. Metzler, 2009. S. 7–11.
2. Runge A. *Wissenschaftliche Biographik. Handbuch Biographie* / Hrsg.: Ch. Klein. Stuttgart : J.B. Metzler, 2009. S. 113–121.
3. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
4. Derrida J. *Acts of Literature* / ed. D. Attridge. New York & London : Routledge, 1992. 472 p.
5. Novak J., Ní Dhúill C. *Imagining Gender in Biographical Fiction: Introduction. Imagining Gender in Biographical Fiction* / eds.: J. Novak, C. Ní Dhúill. Palgrave Macmillan Cham, 2022. P. 1–46. (Palgrave Studies in Life Writing).
6. Торкут Н., Марінеско В. Біографістика як метажанр: спроба теоретико-літературної ідентифікації феномена. *Держава та регіони*. 2014. вип. 4. С. 4–11. (Гуманітарні науки).
7. Галич О. Термінологія сучасної документалістики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. вип. 25. С. 47–49.
8. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. *Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича*. 2-ге вид. Київ : Либідь, 2005. 488 с.

Попович Ю. П.

*аспірант 2-го року навчання, асистент кафедри зарубіжної літератури
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ЕНЕЙ ВЕРГІЛІЯ – ГЕРОЙ В ЕКЗИЛІ: УКРАЇНСЬКІ АКЦЕНТИ

Постановка проблеми. Аналізується текст поеми «Енеїда» («Aenēis», 29~19 до н.е.) Публія Вергілія Марона (Publius Vergilius Maro, 70 до н.е.-19 до н.е.) в контексті дослідження героїки та крізь призму російсько-української війни. **Актуальність** зумовлена необхідністю не лише ревізувати вже усталений літературний канон, а й апропріювати класичні тексти з новими смислами, дотичними до політичного, соціального та культурно-історичного становищ в Україні. **Наукова новизна.** «Одіссею» та «Іліаду» Гомера вітчизняні літературознавці неодноразово розглядали в контексті російсько-української війни, й, наприклад, паралелі між Одісеем та українським захисником, що повертається з війни, є більш ніж очевидними. Натомість «Енеїда» Вергілія не перебуває у фокусі подібного зіставлення, тож наша

розвідка є одним із перших досліджень, в якому поєднується аналіз античної героїки з актуальними для України контекстами.

Основний зміст. Еней Вергілія втілює засадничі риси класичного героя, описані в «Тисячоликому героєві» Джозефа Кемпбелла, проте його «шлях» інший: Троя зруйнована, тому фізичного повернення у точку виправи відбутися не може; натомість замкнутість локаційного циклу поступається необхідності здобути нову батьківщину для своєї спільноти. Уже в I книзі епосу Вергілій ілюструє амбівалентність ставлення Енея до чинної ситуації. Син Анхіса вправно орудує ораторським мистецтвом, апелюючи до здатності троянців зносити виклики долі, тим самим закликаючи до підтримання стійкого духу. Однак Еней не цілком чесний зі своїми співвітчизниками, адже приховує тугу й горе, про що говорить Вергілій: «Так він сказав; і хоч смуток великий в'явив його серце, / Очі промінням надії палали, біль глибоко в грудях / Крив він» [1, с. 27]. Здатність приховувати біль власної травми перед розбитим народом вирізняє Енея саме як героя у вигнанні: він залишається людиною, яка втратила сім'ю та батьківщину, але його особисті турботи важать менше за моральний дух людей, які пішли за ним у чужі й невідомі землі.

Видається, що Карфаген може дозволити троянцям забути жахи минулого й будувати мирне життя, проте Еней, йдучи храмом Юнони, бачить на стінах сцени знайомі йому війни. Ретравматизація є характерною для класичного героя, якого позбавили рідної землі, проте, окрім болісного нагадування, стіни храму Юнони в Карфагені також слугують підтвердженням того, що троянці билися не дарма, й пережиті їхнім народом жахи знані й поза межами Іліону. Серед іншого, Карфаген, а саме прохання Дідони, стає точкою ретроспекції для Енея. Троянець починає переповідати події зруйнування Трої, відновлюючи хронологію шляху героя. Покликом до мандрів, який описував Кемпбелл, стає явлення тіні Гектора Енею. Це вимушена виправа, якої Еней не бажав, – як і Одиссей – але він дослухається до слів Гектора і в палаючому Іліоні намагається знайти свою сім'ю. При цьому Вергілій, наче Еней це бачить краєм ока, змальовує страшну сцену з Кассандрою: «Гей, ні на що проти волі богів нам не слід сподіватись. / Ось витягають Кассандру, Пріамову доньку, з святого / Храму Мінерви; розпатлані коси у неї, до неба / Марно підводить палаючі очі; підняти лиш очі / Може вона, бо руки їй ніжні в окови закуто» [1, с. 52]. Образ провісниці, яка не відповіла взаємністю закоханому Фебу, добре відомий загалу, проте його увиразнює ретроспекція Енея, крізь яку простежується імпліцитний докір троянцям за надмірну впевненість у своїй непереможності. Цю їхню ваду навряд чи доречно пояснювати тим, що віщуванням Кассандри ніхто не вірив через прокляття Аполлона, адже ще перед нічним нападом на Трою Вергілій згадує Лаокоона. З одного боку, троянці не хотіли вірити передбаченням Кассандри, яка віщувала лише нещастя, а от смерть Лаокоона та його синів була візуальним і дуже переконливим доказом волі богів. З іншого боку, Еней розуміє правоту троянців, свідомий того, що людина у війні здатна ігнорувати об'єктивну правду, сподіваючись на кращу долю, але тепер уже ніхто не здатний змінити минулого.

Зрештою, Еней залишає Карфаген після нагадування Меркурія про його фатум, і цей епізод висвітлює ще один важливий аспект матриці героя в екзилі – асиміляцію. У книзі IV читаємо: «У нього при боці був меч, що вогнистим / Яспісом саяв, мов зорі; на плечі накинув кирею, / Пурпуром з Тіру горіла вона, – дар багатий Дідони, – / Золотом ніжно її вишивала. Енеєві зразу мовить він» [1, с. 91]. Ця строфа слугує візуальною антитезою до портрету Енея, наведеного в книзі I: «Став тут Еней, засіяв серед ясності сонця, на бога / Вродою й постаттю схожий; бо синові мати подбала / Кучері буйні та юності блиск дарувати пурпурний, / Радість в очах і вогонь запалила» [1, с. 36]. Вергілій протиставляє декоративну пишність фізичній величчю Енея, яку той втрачає, асимілюючись у соціумі Карфагену. Він – партнер Дідони, цариці новопосталого міста, тому й вигляд повинен мати відповідний. Однак, уподібнюючись до норм нового середовища, очільник тевкрів втрачає «пурпуровий блиск юності», отримуючи натомість «пурпурову кирею». Меркурій влучно апелює до божественної місії Енея, що дозволяє героєві усвідомити ризик втрати власної ідентичності й стає додатковим чинником, який спонукає залишити Карфаген.

Отже, цариця не змогла втримати біля себе Енея, доля якого справді прокреслена фатумом, проте фатум недоречно розглядати лише як фінальний пункт призначення, це радше шлях, яким має пройти людина. На таку думку наштовхує сам Вергілій через епізод із гарпією Келайною, яка прокляла троянців за те, що ті закололи її худобу: «Ви досягнете Італії й ввійдете всі в її пристань, / Місто ж, обіцяне вам, не раніш опережете муром, / Доки аж голод страшний і відомста за наші убивства / Вас не примусять бідною столи пообгризані їсти» [1, с. 70]. Прокляття гарпії не зняти, й воно стало частиною долі троянців. Однак – чотири книги потому, після повернення з підземного царства, – Еней, Іул та військові вожді сіли до трапези й підклали під страви пшеничні коржі, які по суті слугували їм столами, та які вони також почали їсти.

Окрім фатуму, надважливу змісто- і сюжетотвірну функцію в поемі виконує пантеон богів. Юпітер промовляє до Юнони: «Дам, чого хочеш, і сам, переможений, здамся охоче. / Батьківську мову і звичаї рідні задержать авзонці, / Й зватись будуть, як звались. Лиш кровно із ними змішавшись, / Тевкри поселяться тут. Лиш закони й священні обряди, / Дам їм усім і в мові єдиних зроблю з них латинян» [1, с. 284]. Батько богів йде на поступки дружині, тим самим знищуючи одразу два пласти ідентичності троянців. «Авзонці» – це етнонім, такий самий як «тевкри», термін на позначення етнічної спільноти, тому, об'єднуючи два різних народи під етнонімом лише одного з них, Юпітер позбавляє троянців етнічного ґрунту. Натомість «латиняни» є лінгвонімом, й український контекст примусової русифікації часів СРСР дозволяє стверджувати, що подібний підхід слугує розмиванню межі між авзонцями й тевкрами, які повинні об'єднатися в одну націю. На відміну від епізоду з монологом Меркурія, цей випадок культурного уподібнення є неунікним. Не лише через сюжетний вектор поеми, а й через наявність стійких

закономірностей асиміляції, з якими герой в екзилі, що веде за собою чисельно менший народ до чисельно більшого, повинен змиритися.

Як і у випадку багатьох інших класичних героїв, шлях Енея передбачає катабазис, тобто сходження в пекло. Для цього вождю тевкрів потрібен помічник, роль якого виконує Сивіла. Амфрісійська віщунка не просто скеровує Енея, вона стає його провідником в Аїді, як стане і Вергілій – з перебігом століть – для Данте. Невипадково саме Сивіла захищає Енея перед перевізником. Статус героя означає вищість, однак не всесильність. Герой розуміє межі своєї спроможності й раціонально послуговується можливостями помічника там, де це необхідно. З аналогічних міркувань Еней шукає поради Анхіса, яка слугуватиме орієнтиром у його майбутніх рішеннях і вчинках. На це вказує металепис, до якого вдається Вергілій в VI книзі: «Тут зупинився потомок Анхіса» [1, с. 136].

Статус потомка справді є важливим, адже найбільш чітко у поемі Вергілія простежується особливе ставлення до воїнів молодого віку, про що свідчить епізод з Паллантом. Еней взяв на себе відповідальність перед його батьком, аркадським царем Евандром, коли дозволив Палланту йти з ним у бій, і не вберіг його. Турн перемиг аркадського царевича в двобої і, як трофей, забрав його пояс. Його й побачив Еней, коли переможений Турн благав про милість. Смерть очільника рутулів стає останнім проявом жорстокості, чим і закінчується поема Вергілія. Чимало дослідників вважають, що фінал «Енеїди» непослідовний, й, до прикладу, Michael C. J. Putnam стверджує, що «Ця фінальна криза й навмисні незавершеності поеми живляться одна одною і зрештою залишають читача з низкою викликів» [2, с. 475]. Проте в контексті нашої розвідки кульмінаційний *furor* Енея як героя в екзилі видається логічним. Він втратив минуле, він перебуває в постійному агоні зі своїм теперішнім, результати якого має підтримати його майбутнє, тобто потомки, молодь. Звісно, можна навести приклад Ахілла, який мститься за смерть Патрокла, однак нагадаємо: Патрокл був старшим за Ахілла. Ця деталь важить, адже гнів Ахілла спричинений особистими теплими почуттями до побратима, натомість Еней впадає в шал не через особистісний зв'язок з Паллантом, але через те, що Турн позбавив його й Евандра частини майбутнього.

Бібліографічні посилання

1. Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. 355 с.
2. Putnam M. Virgil's Aeneid. A Companion to Ancient Epic / ed. by J. Foley. Padstow, 2005. P. 452–475.

Родний О. В.

*доктор філософських наук, професор кафедри
загального мовознавства та слов'язнавства
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

РОЗРИВ ЛІНІЙНОЇ ІСТОРІЇ У РОМАНІ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «БІГУНИ»

Роман сучасної польської письменниці, лауреатки Нобелівської премії Ольги Токарчук «Бігуни» (2007) [1] постає одним із найяскравіших прикладів літератури, що свідомо руйнує традиційну лінійну модель оповіді. У сучасному світі, де досвід людини стає фрагментарним і нестабільним, класична форма роману з її причинно-наслідковою логікою та послідовністю подій виявляється недостатньою для репрезентації реальності.

О. Токарчук пропонує альтернативну структуру, яка відображає не стільки історію, скільки спосіб існування людини у глобалізованому просторі. Її художній текст складається з численних фрагментів, що різняться за жанром, стилем, обсягом і тематикою, але разом утворюють складну мережу смислів. Така структура не є хаотичною; навпаки, вона відтворює логіку сучасного мислення, яке рухається не прямою лінією, а множинними траєкторіями.

Фрагментарність роману є не лише формальним прийомом, а способом репрезентації досвіду людини ХХІ ст. У світі постійних переміщень, швидких змін і надлишку інформації людська свідомість перестає функціонувати лінійно. Токарчук відтворює цей стан через короткі оповіді, есеїстичні вставки, мініатюри, історії випадкових зустрічей, філософські роздуми та документальні фрагменти. Кожен із них може існувати автономно, але водночас вони взаємодіють між собою, утворюючи своєрідну «констеляцію» (взаємодію різних чинників) – поняття, яке сама авторка використовує для опису нового типу нарративу. У такій структурі смисл виникає не з послідовності подій, а з їхнього співіснування, зіткнення, перегукування.

Ця структура відображає концепцію «ніжної історії» (*tender history*), сформульовану самою Токарчук у Нобелівській лекції. Замість монументального нарративу про великі події та персони, «ніжна історія» фокусується на маргінальних голосах, тілесному досвіді, приватних долях. Розрив лінійної історії у «Бігунах» має глибоке філософське підґрунтя. Токарчук відмовляється від «великої історії» – класичної ідеї про цілісність світу, який можна впорядкувати через послідовний нарратив. Натомість вона пропонує бачення реальності як множинності малих історій, що не підпорядковуються єдиному центру.

Мотив руху визначає і структуру тексту. Роман не має єдиного героя, а персонажі з'являються і зникають так само як попутники в дорозі. Їхні історії не завершуються у традиційному сенсі, бо завершеність суперечить самій логіці руху. Нелінійність оповіді відтворює ритм мандрівки: непередбачуваність,

випадковість, зміну перспектив. Час у романі не є прямою лінією – він розпадається на епізоди, що відображають суб'єктивність сприйняття.

Розрив лінійної історії у «Бігунах» можна розглядати і як критику модерної раціональності, що прагне впорядкувати світ через чіткі схеми та послідовності. Токарчук демонструє обмеженість такого підходу: сучасний досвід не піддається впорядкуванню, бо він надто складний, надто швидкий, надто різноманітний. Лінійна історія виявляється штучною конструкцією, яка не відповідає реальності. Натомість фрагментарність і констеляційність дозволяють побачити світ у його багатомірності. Це не хаос, а інша форма впорядкування – така, що відповідає досвіду людини ХХІ століття.

Бібліографічні посилання

1. Ольга Токарчук, «Бігуни», пер. з пол. О. Сливинський, Київ: Темпора, 2018 – 392 с.

Bezrukov A. V.

*PhD (Philology), Associate Professor
Ukrainian State University of Science and Technologies*

**METAMODERNIST HERMENEUTICS:
BETWEEN TEXTUAL POTENTIALITY AND AXIOLOGICAL
REFLECTION**

In the rapidly transforming landscape of contemporary thought and cultural production, new interpretive frameworks are emerging to make sense of the complexities of the present. The twenty-first century marks the emergence of a new era in the evolution of society and culture, prompting a critical re-evaluation of established themes and concepts. This evolving worldview has been described using various terms, including post-postmodernism, altermodern, digimodernism, etc. Among these, the concept of metamodernism has gained the most widespread recognition, owing to its comprehensive and integrative nature. Metamodernism is defined as a cultural logic that emerged after postmodernism. It emphasises that metamodernism “represents the return of many modern ideas. It brings with it the historicity abandoned by postmodernism, the possibility of constructing new ‘as if’ master narratives that can also give hope in the hopeless contemporary condition, and a sensibility that longs to reject postmodern superficiality in search of sincerity, empathy and love” [1, p. 7]. This framework enables scholars to analyse contemporary arts in a manner that captures both emotional depth and ethical engagement.

Recent debates in literary and cultural theory have increasingly focused on the reconfiguration of interpretive models in the aftermath of postmodern epistemological scepticism. In this context, metamodernism has been theorised not only as an aesthetic orientation but also as a culturally conditioned framework for meaning-making and evaluation. Drawing on D. Stoev’s distinction between metamodernism as a structure of feeling and metamodernity as a cultural-historical condition [5], metamodernist hermeneutics can be understood as a distinct interpretive paradigm shaped by the interplay of opposing tendencies within the contemporary cultural moment. Emerging in response to the limitations of postmodernism, this paradigm foregrounds a tension between textual potentiality and axiological reflection. As a structure of feeling conditioned by metamodernity, metamodernism negotiates between irony and sincerity, semantic openness and ethical commitment, sustaining a plurality of meanings while reasserting the necessity of value-oriented interpretation. Within this framework, literary meaning arises through the interplay of formal strategies and sociocultural context, with digital technologies, psychological aspects, and the pursuit of emotional resonance functioning as key vectors that shape metamodern sensibilities. Metamodernist

hermeneutics thus provides a conceptual lens for understanding both the interpretive aesthetics of contemporary literature and the conditions of its reception within shifting cultural contexts.

In *Metamodernism: The Future of Theory* J. Å. Josephson-Storm provides a philosophical foundation for moving beyond postmodern scepticism and ethical nihilism by embedding interpretation within a framework that acknowledges multiple modes of reality and restores the possibility of value-oriented understanding. Since Josephson-Storm situates metamodernism as “what we get when we take the strategies associated with postmodernism and productively reduplicate and turn them in on themselves” [3, p. 15], this process reframes postmodern critique as a dialectical mechanism rather than a terminus, enabling a constructive engagement with both meaning and value. Complementing this perspective, the multispecies approach proposed by A. M. Nencini [4] expands the interpretive field by considering cognitive, ecological, and processual dimensions of meaning, moving beyond a strictly human-centred hermeneutic model. Together, these frameworks highlight metamodernist hermeneutics as an interpretive approach that balances openness in the text with attention to values, allowing multiple interpretations while maintaining ethically guided reading across a variety of contexts.

If we consider metamodernism as a hermeneutic framework emerging from the limitations of postmodernism, offering a constructive mode of interpretation that oscillates between negation and affirmation, scepticism and sincerity, it becomes clear that this paradigm does not aim merely to deconstruct existing meanings. Instead, it engages actively with the process of meaning-making itself, reconstructing the self and the world through reflective and value-laden interpretation. J. D. Vandeventer argues that postmodernism represents an incomplete engagement with the Hegelian dialectic, failing to achieve the ‘sublation’ necessary for the actualisation of spirit and the self-in-the-world. In contrast, metamodernist hermeneutics embraces this process of upward becoming, integrating both the self and the object into a reflexive unity that allows for the pursuit of meaning. As Vandeventer writes, “the metamodernist ‘sensibility’ [...] runs its course and the reconstruction of self and object seeks an alternative form which neither lies within self or object but an upwards spiraling which negates fixity and limited being for higher becoming [...]” [6, p. 231]. This approach positions metamodernism as a mode of cognitive and interpretive movement, where textual potentiality and axiological reflection are interdependent: interpretation is not merely a recognition of meaning, but a participatory act in the ongoing reconstruction of knowledge and cultural reality.

Metamodernist hermeneutics offers a distinctive framework for interpreting contemporary fiction, in which textual potentiality and axiological reflection are mutually constitutive rather than opposed. Within this perspective, the novel is approached not as a closed semantic artefact nor as a site of endless deconstructive play, but as a space where narrative meaning and technological context interact and evolve. Applied to twenty-first-century literature, metamodernist hermeneutics reframes interpretation as an engaged and ethically attentive practice, responsive to

the tensions of the present moment, particularly the interplay between digital mediation, economic pressures, and lived human experience. Contemporary works by Zadie Smith, Sally Rooney, Ben Lerner, Ali Smith, Tom McCarthy, Jennifer Egan, and Kazuo Ishiguro demonstrate how metamodernist sensibilities shape narrative form and thematic concerns, inviting plural readings [2]. In this sense, the contemporary novel emerges as a key space for examining how textual openness operates under postdigital conditions, where interpretation functions not as a passive recovery of meaning but as an active engagement with the cultural, existential, moral, ethical, and aesthetic dimensions that literature both shapes and reflects.

References

1. Hallila M., Sandbacka K. Metamodernism in Contemporary Culture and Literature. *Acta Philologica*. 2024. Vol. 63. P. 5–11. <https://doi.org/10.7311/ACTA.63.2025.1>.
2. Jordan S. Metamodernism and the Postdigital in the Contemporary Novel. London : Bloomsbury Publishing, 2024. 248 p.
3. Josephson-Storm J. A. Metamodernism: The Future of Theory. Chicago; London : University of Chicago Press, 2021. 374 p. <https://doi.org/10.7208/9780226786797>.
4. Nencini A. M. Metamodernism: A Multispecies Approach to Hermeneutics. *Method & Theory in the Study of Religion*. 2023. Vol. 37, no 1. P. 47–56. <https://doi.org/10.1163/15700682-bja10123>.
5. Stoev D. Metamodernism or Metamodernity. *Arts*. 2022. Vol. 11, no 5. Article 91. <https://doi.org/10.3390/arts11050091>.
6. Vandevent J. D. From the Postmodern to the Metamodern: The Hegelian Dialectical Process and its Contemporarization. *Filozofija i društvo / Philosophy and Society*. 2025. Vol. 36, no 1. P. 219–242. <https://doi.org/10.2298/FID240228007V>.

Голуб Д. О.

кандидат філологічних наук, доцент кафедри
європейських і східних мов та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля

ГЕРОЙ-NON FINITO: ЛІТЕРАТУРНЕ КОНСТРУЮВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Концепція героя-*non finito* (лат. *non finito* – незавершене) використовується у літературознавстві для позначення структурно незавершеного літературного персонажа, який залишається відкритим для читачького сповнення. Саме цей механізм лежить в основі літературної пам'яті, який дозволяє читачеві бути частиною конструювання, рецептивного «дописування» образу головного героя, тим самим забезпечуючи його міжтекстову континуальність. Фокусом дослідження виступає протагоніст серії

популярних шпигунських романів Ієна Флемінга Джеймс Бонд, як «герой-міф» [1]. Циклічна незавершеність літературного персонажу простежується в бондіані, формуючи динамічну текстову пам'ять через колективне сповнення образу героя поколіннями читачів.

Основу дослідження складають рецептивна естетика М. Бахтіна, формульна література Дж. Кавелті, роль читача У. Еко та міфології Р. Барта. Бахтінська концепція «позазнаходження» та поняття «естетичної любові» трактує героя-*non finito* як точку зустрічі авторського задуму й читацького сприйняття: герой принципово не «завершується» в межах одного тексту, а існує як відкрита структура, яка щоразу сповнюється новими смислами, даючи можливість свого «естетичного завершення». Аналіз У. Еко («Роль читача», 1979) виокремлює *non finito* як сутність міфу: герої мають залишатися «незавершеними», аби могли вмістити нескінченні проєкції читача. Ідеї Р. Барта про міф як семіологію другого порядку дозволяють розглядати такого героя як знак, що закріплюється у літературній пам'яті поза конкретним сюжетом. І доречним доповненням слугує концепція формульної літератури Дж. Кавелті, де повторюваність композиційних і образних схем забезпечує впізнаваність і пам'ять.

З перших сторінок бондіани, а саме з роману «Казино Руаяль» (1953), читач знайомиться з неперевершеним супершпигуном Джеймсом Бондом та вже має уяву про образ героя через завершений набір рис: професійну компетентність, кодекс честі джентльмена, бездоганний смак в одязі, їжі та напоях, чарівна *Bond girl* поруч. Однак його життєвий та психологічний розвиток принципово не доводиться до кінця. Любовна сюжетна лінія з Веспер Лінд завершується у точці травми, а не зцілення: самогубство жінки в кінці 23-ї глави закриває роман без катарсису – Бонд лише кидає різку фразу про її смерть [4], повертаючись до ролі агента 007. Таким чином читач так і не отримує «остаточного» героя, а лише чергову версію образу, відкриту для подальших інтерпретацій.

Наступні тексти бондіани чітко повторюють цю модель: гламурний герой, який закохує в себе з перших сторінок, блискучий шпигунський професіоналізм, засліплююча *Bond girl* та незмінне мартіні *shaken, not stirred*. Як зазначає Кавелті, повторюваність таких «семіотичних кодів» (антагоніст, місія, *femme fatale*) створює архетип, де герой існує поза сюжетом [2, с. 234]. Місія виконана, злочин зазнав поразки, але герой повертається до вихідної позиції – агент із «ліцензією на вбивство», готовий до нового завдання. Ця формульна незавершеність уможливує формування та продовження «літературної пам'яті»: Бонд постає перед нами як герой-міф, відкритий до продовжень іншими авторами.

У романі «Голдфінгер» (1959) та інших романах спостерігаємо ту саму схему: змінюються антагоністи, локальні конфлікти й декорації, але не сам герой як конструкція. Ця керована незавершеність створює ефект «постійної присутності» персонажа в літературному полі й забезпечує накопичення

літературної пам'яті про нього: читач впізнає Бонда не за конкретним епізодом, а за формульним набором ознак.

Те, що аналогічна незавершеність простежується в усій бондіані, свідчить про свого роду циклічність в поверненні до «нульової точки» після виконання місії. Джеймс Бонд – ніби вічний агент без біографічного прогресу, але саме це створює міжтекстову пам'ять, адже читач пам'ятає не сюжет, а архетип.

Читач «естетично любить» (за Бахтіним) незавершеного героя, проектуючи власний досвід у відкритий для інтерпретацій образ. У шпигунській прозі незавершеність героя уможливорює множинні інтерпретації: Бонд як символ свободи, як критик системи, як архетип самотності, як герой-міф. Літературна пам'ять формується рецептивно – через співпереживання незавершеності.

Особливу увагу хотілося б звернути на механізми літературної пам'яті. Перша складова – міжтекстовість: незавершеність забезпечує континуальність, де кожен новий роман спирається на попередній, але анулює прогрес. По-друге, формульні елементи (ліцензія, ритуали) створюють текстову пам'ять – читач згадує не деталі, а структуру. Це конструює літературну пам'ять як систему знаків поза конкретними сюжетами. У такій перспективі літературна пам'ять постає як система повторюваних структур, мотивів і образів, що зберігаються завдяки *non finito*-статусу героя. Кожен новий текст бондіани активує «пам'ять» попередніх текстів, але не закриває її, залишаючи простір для подальших варіацій. Герой-*non finito* існує в режимі «постійного теперішнього»: вже знайомий, але остаточно не визначений.

Друга складова – рецептивний вимір. Бахтінська оптика дозволяє побачити в незавершеності героя провокацію активної позиції читача: образ доповнюється власним досвідом, уявленнями про «ідеального» героя, політичними й етичними очікуваннями епохи. Як зазначає У. Еко в «Ролі читача» (1979), «open work» (твір з множинними інтерпретаціями) провокує читача до співтворення сенсу, де *non finito*-герой стає ідеальним «носієм» проєкцій [3, с. 49]. Саме тут формується літературна пам'ять як колективний, але текстуально опосередкований феномен: читачі різних поколінь впізнають того самого героя, кожного разу «дописуючи» його по-своєму.

Герой-*non finito* бондіани демонструє, як незавершеність конструює літературну пам'ять. Циклічне повернення до «нульової точки», формульні коди та рецептивна відкритість забезпечують міжтекстову континуальність: Бонд існує поза сюжетами як архетип, наповнений проєкціями читачів. За Бахтіним, це «естетична любов» до незавершеного; за Еко – «твір з множинними інтерпретаціями»; за Кавелті – формульність. Як результат – герой-міф, що живе в «постійному теперішньому», активуючи пам'ять поколінь. Таким чином, *non finito* не є недосконалістю бондіани, а являється механізмом літературної безсмертності. Такий підхід дає змогу розглядати популярну літературу не лише як розважальну, а і як важливий інструмент фіксації й передачі літературної традиції.

Бібліографічні посиланн

1. Голуб Д. О. Герой-міф у шпигунському романі: Джеймс Бонд Ієна Флемінга та Штірліц Юліана Семенова: Автореф. дис. к-та філол. наук: 10.01.05 / Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2018. 22 с.
2. Cawelty John. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago : University of Chicago Press. 1976. 336 p.
3. Eco Umberto. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 272 p.
4. Fleming Ian. Casino Royale. London : Jonathan Cape, 1953. 189 p.

Калинич К. Ф.

*докторка філософії, асистентка кафедри
зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича*

ТРАВМАТИЧНА ПАМ'ЯТЬ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У П'ЄСІ Л. МОНЧАК «КВІТИ ПІД РУКАМИ ДИЯВОЛА»

Осмилення Другої світової війни в літературному контексті актуалізує проблему взаємодії історії та культурної пам'яті, коли художній текст слугує не лише способом інтерпретації минулого, а й сприяє його збереженню у соціокультурній свідомості. В умовах масового насильства війна постає радикально деструктивним явищем, наслідки якого не обмежуються лише матеріальним руйнуванням і фізичним знищенням: трансформації зазнає уявлення про саму людину, її моральний вибір та межі гуманності, що безпосередньо впливає на травматичну пам'ять відповідного народу. Саме література, зокрема драматургія, дозволяє реконструювати такий досвід у його екзистенційному та емоційному вимірах, перетворюючи історичний контекст на пережиту реальність. У такій перспективі літературний текст розглядають не лише в якості вторинної інтерпретації історичних подій, а як специфічну форму пізнання минулого. Він сприймається як достовірна історична парадигма і фіксує залишені поза межами документальної історіографії маркери минулого: досвід втрати, тілесний страх, травма виживання, моральна амбівалентність тощо. Таким чином літературний текст постає своєрідним метарнативом (за О. Романенко [див.:2]) і уможлиблює реконструкцію мікроісторій, у яких індивідуальні долі персонажів репрезентують колективний досвід відповідної епохи.

У цьому контексті особливої ваги набуває п'єса сучасної української авторки Лариси Мончак «Квіти під руками диявола» (2024). Драматургія пропонує художню модель осмилення травматичної пам'яті Другої світової війни, зосереджуючись на подіях у Станіславові (теперішній Івано-Франківськ) та репресіях нацистського режиму проти єврейського населення. Як зауважує Л. Соловка, масштаби трагедії, що відбувалися з євреями у 1941-1944 рр. у

Станіславі, зробили це місто всесвітньо відомим топосом скорботи [3, с. 35]. Л. Мончак свідомо концентрується на персоносфері п'єси, щоб виявити драматичний перебіг історії Другої світової війни не на рівні абстрактних подій чи узагальнених історичних тем, а крізь призму індивідуального людського досвіду. Саме персонажі постають у тексті п'єси носіями історичної пам'яті та функціонують як своєрідний мікрокосм епохи, у якому репрезентовано різні моделі реагування на окупацію, насильство, втрату – від опору і самопожертви до зламаності та моральної дезорієнтації.

У цьому сенсі драматичний хід історії постає не лінійною послідовністю фактів, він ретранслює сукупність травматичних життєвих траєкторій, що перетинаються і взаємодіють в межах одного тексту. Через долі окремих персонажів – Михайла, Юстини, Галі (українці), Магди (полька), Іди (єврейка) – відтворюється поліфонічність досвіду Другої світової війни, увиразнюючи асиметрію влади й насильства німців. Така фокусна оптика окреслює історію в контексті драми людського існування, де подієвий рівень війни трансформується у внутрішні конфлікти, моральні вибори та незворотні травматичні злами.

Саме ж композиційне осердя твору базується на любовній фабулі – історії кохання Михайла та Іди Розенбліт – і виконує важливу поетикальну функцію: через приватний вимір інтимних стосунків у п'єсі моделюється трагедія цілого покоління. На прикладі однієї родини авторка відтворює досвід різних етнічних і національних спільнот – євреїв, українців, поляків, втягнутих у контекст війни. У такий спосіб макроісторичний вимір поєднується з мікроісторією окремої родини, формуючи меморійний пласт людських доль, і дозволяє реципієнту (спів)переживати травматичний досвід на особистісному рівні.

Авторка послідовно апелює до історичних подій, що робить читачів/глядачів активними свідками історичних подій, нагадуючи про трагічну тогочасну реальність і сприяє актуалізації культурної пам'яті сучасності. У тексті чітко фіксуються конкретні дати та події: «22 червня 1941 року, фашистська Німеччина напала на Радянський Союз. 3 липня 1941 року в місто Станіславів увійшли угорські війська – союзники Німеччини. На початку серпня владу в місті перебрали німецькі нацисти. Над євреями відразу було встановлено тотальний контроль [1, с. 31]», «у неділю, 12 жовтня 1941 року, в єврейське свято Гошанаг Рабах, гестапо вирішило провести масову криваву акцію з ліквідації євреїв [1, с. 57]», а також практики насильства, здійснювані нацистською владою: «на дітей собак натравили, просто так, для розваги. Німець стояв, дивився і реготав. А наших, українців, тих, що дітей у себе в домі ховали, розстріляли на подвір'ї» [1, с. 71]. Повторювані сцени розправ, облав і депортацій функціонують у п'єсі як повторювальні мотиви і створюють атмосферу безперервної загрози, підкреслюючи циклічність історичного зла: «з'їсти нема що, надвір страшно вийти, людей вбивають на вулицях ні за що, ні про що» [там само].

Однак не лише протагоністи страждають від німецької окупації. Л. Мончак відтворює трагічну долю закоханої у Михайла Магди – дівчини, чий

воєнний досвід пов'язаний із тілесним примусом, сексуальним насильством і психологічною маніпуляцією. Її зруйнована родина (божевілля матері, вбивство батька-вчителя) постає наслідком окупаційної політики німецького терору, що цілеспрямовано нищила інтелектуальні та моральні опори суспільства. Вимушене залучення героїні до проституції інтерпретується як форма екзистенційного примусу, за допомогою якої тоталітарна система спонукає людську суб'єктність до виживання будь-якою ціною. Важливим у цьому плані видається мотив обману з боку німецького офіцера (метафора фальшивої надії), що підтримує жертву в стані ілюзорної віри, водночас продовжуючи її експлуатацію. Цей епізод фіксує механізм тривалої травми: навіть після фізичної смерті батька насильство триває у формі психологічного поневолення, коли героїня продовжує виконувати продиктовану їй роль, не знаючи правди. Таке художнє рішення задокументовує воєнні злочини і увіковічує приховані форми страждання цивільного населення.

Іншим показовим персонажем п'єси постає матір Михайла – Юстина. Реципієнт спостерігає за її поступовою трансформацією: від антиєврейської налаштованості, зумовленою власним травматичним досвідом (її чоловіка побив совіт-єврей, який відібрав їхнє житло) до прихильності, жалості та любові до єврейки Іди. Як зазначає Т. Прохасько, 18-річна дівчина Іда змальовується «тендітною від народження, невитривалою, без стержня» [4], що вічно говорить казочки, тому ще морально несформована юнка важко переносить життєві випробування тілесних(народження дитини) та психологічних (змушена від всіх ховатися, народжує в погребі, втрачає батьків, стає свідком смерті рідного дядька) страждань. Така етична еволюція Юстини засвідчує динамічність травматичної пам'яті, здатної до морального зцілення.

Хоча п'єса «Квіти під руками диявола» відтворює здебільшого негативний досвід Другої світової війни, однак персонажі постійно звертаються до Бога – трансцендентної інстанції, останній адресат надії, який допомагає долати кризові моменти. Водночас авторка свідомо уникає традиційної моделі божественного втручання: Бог у п'єсі не рятує, не зупиняє насильство, не змінює хід історії. Його присутність артикулюється через мовчання, яке стає одним із найпотужніших символів травматичного досвіду війни. Він постає свідком людських страждань, однак його мовчання не знімає відповідальності з людини, а, навпаки, показує трагізм історичної ситуації.

Водночас п'єса не зводиться до повного заперечення віри. Народження дитини, Іди й Михайла, названої Марією, стає першорядним символічним моментом тексту та відкриває перспективу відновлення втраченої надії. Апеляція до образу Пресвятої Діви, яка за походженням також була єврейкою, у символічному значенні констатує можливість життя після трагічних подій минулого.

Загалом п'єса Лариси Мончак «Квіти під руками диявола» постає вагомим художнім свідченням травматичної пам'яті Другої світової війни, у якому історичні події осмислюються крізь призму індивідуального досвіду та моральних випробувань людини в умовах тотального насильства. Зосередження

на персонифікції дозволяє авторці реконструювати поліфонічний образ епохи, де мікроісторії окремих персонажів транслюють колективний травматичний досвід і фіксують ті виміри війни, що залишаються поза межами документальної історії. Сама ж п'єса «Квіти під руками диявола» актуалізує драму Другої світової війни як живу культурну пам'ять, значущу для сучасного осмислення історичного насильства та його деструктивних наслідків.

Бібліографічні посилання:

1. Мончак Л. Квіти під руками диявола. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2024. 96 с.
2. Романенко О. Література та історія як метанаратив: до проблеми міждисциплінарних досліджень. *Збірник наукових праць (філологічні науки)*. 2015. № 6. С. 178-181.
3. Соловка Л. М. Геноцид євреїв Станіслава в роки Другої світової війни. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Історія*. 2008. Вип. 14. С. 35-43.
4. Стражник Л. Лариса Мончак: «Це крик про те, що треба пам'ятати». *Пік. Прикарпатська інформаційна корпорація*. URL: <https://pik.net.ua/2025/01/29/larysa-monchak-tse-kryk-pro-te-shho-treba-pam-yataty-foto/> (дата звернення: 09.02.2026).

Курило С. М.

*аспірантка кафедри світової літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ЕКОНОМІЧНА КРИЗА 2008 РОКУ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА ТРАВМА: ПОБУТ ТА МЕНТАЛЬНІСТЬ ФЕРМЕРСЬКОЇ ГРОМАДИ У РОМАНІ Л. ЕРДРІЧ «THE MIGHTY RED»

Взаємодія літератури та історії в сучасній гуманітаристиці дедалі частіше розглядається крізь призму «малих наративів». Роман Л. Ердріч «The Mighty Red» (2024) пропонує унікальну художню рефлексію на фінансову кризу 2008 року, переносячи фокус із глобальних ринків на громаду долини Червоної річки (Північна Дакота). Для фермерської спільноти цей період постає не просто соціополітичним тлом, а антропологічною травмою, що переформатовує повсякденність, тілесність та ментальні карти індивіда.

Теоретичну основу статті становлять праці Роба Ніксона щодо «повільного насильства» («*slow violence*»), де руйнація спільнот відбувається непомітно через економічне та екологічне виснаження [4, с. 14]. Важливим для дослідження також є концепт культурної пам'яті Алейди Ассман за яким пам'ять – це не склад готових знань, а активний процес відбору та інтерпретації, що формує ідентичність спільноти у часи криз [1, с. 9-12]. У романі Л. Ердріч криза 2008 року стає символічною фігурою, що маркує крах

американської фермерської ідилії. У цьому контексті залучаємо ідеї «травматичного реалізму» М. Ротберга, де текст постає «місцем зустрічі між публічною історією та приватним болем» [2, 5], що дозволяє проаналізувати роман як історичне свідчення ментальних зрушень.

Криза в художньому світі Л. Ердріч починається з деструкції внутрішнього світу суб'єкта. Мартін, чия лінія втілює фінансовий колапс, переживає кризу як втрату онтологічної безпеки. Письменниця фіксує цей стан через глибоку тривогу: «Охоплений панікою та тривогою у вересні 2008 року, Мартін зібрався з думками і перейшов у стан глибокого й безпрецедентного роздуму» («*Panicked with anxiety in September 2008, Martin had gathered his wits and gone into a state of deep and unprecedented consideration*») [3]. Це «роздумування» не веде до катарсису, а лише підкреслює невідповідність людини жорстким механізмам капіталу. Мартін усвідомлює: «Він втратив свої ідеали, коли очолив фонд. Він ніколи не мав братися за цю справу. Він не був створений для інвестування грошей» («*He'd lost his ideals when he took charge of the fund. He should never have taken on this task. He wasn't cut out for investing money*») [3]. Купуючи акції, які є надзвичайно жорстокими, дешевими або екологічно руйнівними, герой демонструє, як економічний страх нівелює етику: режим виживання перетворює особистість на інструмент деструктивного ринку.

Логічним розвитком травми стає руйнація сімейної структури. Гроші в романі перестають бути інструментом добробуту і стають джерелом сорому та провини. Мартін змушений заставити будинок («*mortgage the house to fund his plans*»), що в американській ментальності є актом втрати родового гнізда та базової безпеки. Коли він зникає, залишаючи родину з «масштабними наслідками, які лише починалися» («*massive fallout, which was just beginning*»), Крістал відчуває парадоксальне «полегшення, що освітлює її серце» (*relief brightening her heart*) [3]. Це свідчить про те, що фінансова паніка є токсичнішою за фізичну відсутність людини. Л. Ердріч деконструює поняття «викупу» провини: «Потім він грабував банки, щоб задовольнити свою душу і викупити будинок Крістал із застави» («*Then he'd robbed banks to satisfy his soul and unmortgage Crystal's house*») [3]. Гроші тут постають моральною катастрофою, а злочин стає єдиним способом «повернути» стабільність.

Окремим рівнем антропологічної травми у Л. Ердріч є соматизація – перетворення економічного гніту на фізичний біль. Тіло Крістал постає як «живий реєстр» виснаження. Письменниця методично деталізує її стан через перелік ліків, що стали неефективними: «Ніщо – ні ацетамінофен, ні ібупрофен, ні вольтарен – не допомагало її спині. Сильніші знеболювальні викликали нудоту» («*Nothing – not acetaminophen, ibuprofen, Voltaren – worked for her back. The stronger painkillers made her sick*») [3]. Ця резистентність до фармакології дзеркально відображає неспроможність економічних механізмів подолати наслідки кризи. Рішення Крістал «вийти, бо ніщо не працювало» («*decided to get out because nothing worked*») та висновок «З нею було покінчено» («*She was*

finished») [3] маркують межу людського ресурсу, коли фізичне зношення зливається з економічним безсиллям.

Цей тілесний біль нерозривно пов'язаний із «війною» за врожай. Фермерство у Л. Ердріч позбавлене пасторальності; це жорстока інтелектуальна та фізична битва: «Ніхто ніколи не казав, що фермерство – це легко. Це не для дурнів. Щоб перехитрити природу бодай на кілька років, треба бути блискучим сучим сином» («*Nobody ever said farming was easy. It's not for dummies. To outwit nature for even a few years, you had to be a brilliant SOB*») [3]. В умовах кризи 2008 року ця війна заходить у глухий кут. Метафора «втрати магії насіння» та резистентності бур'янів до Roundup («Я бачу багато кроків наперед, і цей бур'ян перемаже») корелює з системною кризою капіталізму. Коли «загиблі рослини знову стають зеленими» («*Some of the dead plants were turning green again*»), це сприймається як апокаліптичний знак: система контролю над світом більше не працює. Необхідність ручного збору бур'янів («*We're gonna have to handpick*») маркує регрес до доіндустріальних форм праці.

Екологічний контекст кризи в романі доповнюється відчуттям «зникаючого світу». Герої, що об'єдналися у «Клуб книголюбів Апокаліпсису», фіксують мікрозміни ландшафту, які є симптомами великої біди: «Ти помічав, що коли дивишся на решітку свого авто, там немає комах? Немає молі. Немає жаб» («*Do you notice how you look at the grille of your car and there's no bugs? No moths. No frogs*») [3]. Ці екологічні лакуни є метафорами зникнення «нормального життя». Втрата родючого шару землі трактується персонажами як онтологічна катастрофа: «Це бруд. Ми втрачаємо наш бруд. Немає бруду – немає їжі, немає життя» («*That's dirt. We are losing our dirt. No dirt, no food, no life*») [3]. Пил, що піднімається над Дакотою, стає візуальним кодом бідності та деградації ментальності, де майбутнє більше не прочитується.

Ментальний стан громади у 2008 році визначається формуванням культури «нової бідності». Л. Ердріч вводить у текст конкретні побутові маркери: покупки в Dollar Tree, прийняття McDonald's як «великого свята» («*talked about McDonald's like it was a big treat*»). Це породжує психологію «крихітної людини», яка відчуває «вагу всього, що вона не могла контролювати» («*felt the weight of all he couldn't control*») [3]. Для Діза криза – це не графіки на Волл-стріт, а відчуття власної мізерності («*Tiny little human that he was*») [3] перед обличчям глобальних сил, масштаб яких він навіть не може досягнути. Віра в прогрес руйнується, залишаючи місце лише для інстинктивного виживання.

Таким чином, економічна криза 2008 року в романі «The Mighty Red» постає як багатофакторна антропологічна травма. Вона вписується в тіла героїв через хронічний біль, руйнує етику через страх, деформує ландшафт через екологічну експлуатацію та позбавляє людину ілюзії контролю над власним життям. Роман Л. Ердріч є важливим літературним свідченням епохи, що демонструє: справжня історія кризи пишеться не в банках, а на полях та в зношених тілах людей «знизу», зберігаючи пам'ять про травму, яку неможливо ігнорувати.

Бібліографічні посилання

1. Ассман А. Простори пам'яті. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p.
3. Erdrich L. The mighty Red. New York : HarperCollins, 2024. 448 p. URL: <https://books.google.ca/books?id=5tv8EAAAQBAJ>.
4. Nixon R. Slow Violence and the Environmentalism of the Poor. Cambridge: Harvard University Press, 2011. 336 p.
5. Rothberg M. Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 320 p.

Нікоряк Н. В.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*

ЕСЕ «РІК З ДОВЖЕНКОМ» М. ВІНГРАНОВСЬКОГО ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ІСТОРИКО-БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ

Індивідуальна пам'ять окремо взятої особистості може стати цінним джерелом для формування історичного наративу. А коли мова йде про видатну особистість, вклад якої у розвиток літератури та культури важко переоцінити, «свідчення», «спогади», «факти», «літературні есеї», «мемуарні нариси», навіть «протоколи обговорень кіносценаріїв» стають особливо цінним джерелом для реконструкції не лише біографій видатних постатей, а й цілісної картини певної історичної доби. Власне, самі життєписи митців можуть функціонувати як своєрідні історичні документи. М. Фуко підкреслював, що історія змінила своє ставлення до документа: він більше не є «інертним матеріалом», а постає «мовою голосу», «слідом», «пам'яттю в собі» [7, с. 11–12].

Сучасне літературознавство приділяє особливу увагу дослідженню так званої нефікційної літератури як важливого джерела реконструкції культурно-історичного простору певної епохи [8]. Дані твори поєднують документальність і художність, індивідуальний досвід і колективну пам'ять. Надають можливість для співвіднесення з цінностями, переконаннями, життєвим досвідом у межах певного історичного середовища. Серед показових зразків даної літератури є есе Миколи Вінграновського «Рік з Довженком» (1975) [2], що постає важливим джерелом формування історико-біографічного наративу, дозволяє глибше осмислити як постать О. Довженка, так і духовне становлення самого М. Вінграновського, а відтак реконструювати цікаві фрагменти історії українського кінематографа.

До когорти «сильних людей», котрі мали «мужність протистояти настроям доби та не йти на компроміси з власною совістю навіть у дуже скрутний час», до покоління митців, чия творчість формувалася в умовах складної суспільно-політичної ситуації середини ХХ століття [5, с. 5], належить письменник, актор, кінорежисер та сценарист Микола Вінграновський (1936–2004). Митець, творчість якого сягнула «масштабів, до яких суспільство поступово росте й росте, але поки що дорости не може» [4, с. 15]. Дві музи, що надихали М. Вінграновського протягом усього його життя, йшли завжди поруч – кіномистецтво та література. Ще навчаючись у Первомайській середній школі № 17, в нього почав проявлятися мистецький хист. Тому вибір майбутньої професії був логічним і вмотивованим – навчання у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Автор детально відтворює момент свого життєвого переходу – виїзд із рідного дому до Києва на навчання: «Того літа я вперше побачив Київ і Дніпро. / Дорога від нашої хати до Київського театрального інституту пролягає між скіфськими могилами по старому чумацькому шляху з Криму на Чернігів. З новим коричневим магазинним чемоданом я вийшов на ту дорогу, на її сухий світанковий асфальт...» [2, с. 623]. Це не просто факт біографії, а символічний початок творчого шляху. Водночас, М. Вінграновський поєднує власну біографію з історією України, позаяк особиста доля вписується у широкий історичний контекст, де скіфські могили й чумацький шлях символізують багатовікову культурну пам'ять народу, а дорога стає і символом життєвого шляху, і знаком зв'язку поколінь, і образом спадкоємності культури.

Есе «Рік з Довженком» має виразний автобіографічний характер. М. Вінграновський виступає не лише як наратор, а й як головний герой власного твору. Саме через призму особистих спогадів він відтворює атмосферу вступу до вишу, навчання, побутові деталі, творчі розмови: «Одне слово, на останній екзамен я прийшов у бойовій поготові. Викликають. За столами – знайомі обличчя викладачів, які, здавалося, нічим поганим не загрожували. Складали ми етюд. В коридорах було чути: «найнайнайважливіший екзамен». Мені випав Чарлі Чаплін. <...> Отже, поставили мені п'ятірку, і в той день 1955 року я став студентом акторського факультету Київського театрального інституту» [2, с. 624]. При цьому автор не просто фіксує хронологію подій. Його розповідь насичена емоціями, роздумами, оцінками, що перетворює текст на своєрідну художню сповідь. Водночас, ці спогади стають засобом переосмислення минулого, де автор звертається до власного досвіду як до джерела розуміння свого становлення як митця: «Десь у середині вересня мені зненацька запропонували, крім занять з акторської майстерності, відвідувати заняття ще й з режисури. Хто те придумав, я й досі не знаю. Надалі я став навчатися і там, і там. На режисерському курсі студенти були значно старші за мене, я їх спочатку боявся, а тоді звик» [2, с. 625].

Один із найважливіших композиційних і смислових вузлів есе «Рік з Довженком» – момент першої зустрічі автора з майбутнім наставником, що визначив його подальший життєвий і творчий шлях. Ця зустріч закарбувалася у

пам'яті у всіх деталях: «Була друга половина вересня. Мене викликали з лекції. В коридорі секретарка дивним, як на секретарку, голосом сказала, щоб я йшов прямо до кабінету ректора і що там зо мною хоче говорити Довженко. Хто такий Довженко – я не знав» [2, с. 625]. Видатний вже на той час кіномитець постає для юного студента невідомою постаттю. Він навіть не здогадується про доленосність цієї зустрічі: «За красивим блідо-горіховим столом сидить наш ректор, а на дивані в голубу сосонку, навпроти вікна з призахідним сонцем, – сивий, широкоплечий, міцний чоловік. М'яким, уважним поглядом дивиться на мене. Це був Довженко» [2, с. 626]. Така точність опису свідчить про глибоку емоційну значущість події. Пам'ять фіксує не лише сам факт зустрічі, а й просторово-предметне оточення. Завдяки цьому сцена набуває яскравої кінематографічної виразності.

У такий спосіб знаковим роком для біографій обох видатних митців став – 1955 рік: О. Довженкові дозволили набрати у ВДІКу студентів на курс режисури, а М. Вінграновський не лише вступив на акторський та режисерський відділ Інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, а й «менш ніж за два тижні», після «коротенького екзамену» та кількох днів очікування й невідомості, розпочав своє навчання у майстерні режисерів під керівництвом О. Довженка у Всесоюзному державному інституті кінематографії (ВДІК) [1, с. 43]. Зафіксував митець і свої перші враження від інтернаціональної специфіки майстерні режисера: «Через кілька хвилин я вже сидів у аудиторії серед своїх майбутніх товаришів і друзів. Тільки що таке? Що за обличчя? Як на плакаті «Миру – мир»... Так воно й вийшло: Іспанія і Корея, Грузія і НДР, Іран, Естонія, Росія, Татарія, Польща, Узбекистан. Усе це – майстерня Довженка. Наш Майстер зібрав таких ось нас з усього світу під свої, відомі світові художні знамена вчитись. Як усе чудово починається!» [2, с. 629]. Автобіографічний досвід автора стає засобом осмислення ширших історико-культурних процесів. Через індивідуальну долю М. Вінграновського простежується доля цілого покоління української інтелігенції, яка змушена була поєднувати творчі прагнення з обмеженнями радянської системи. У цьому контексті есе набуває не лише особистісного, а й суспільного звучання.

Так історико-біографічний наратив формується насамперед через поєднання фактичного матеріалу з художньою інтерпретацією. М. Вінграновський викладає свої враження від О. Довженка як вчителя, наставника і символу епохи українського кіно. Його розповідь про спілкування з кіномитцем включає персональні миттєвості (його захоплення Каховкою та в цілому поїздкою в Україну, слухання читань творів Довженком, спілкування з дружиною кіномитця, знайомство з його колегами та друзями) та творчі впливи, що створюють образ Довженка не лише як видатного режисера та письменника, а й як людини з багатим внутрішнім світом, глибокими переживаннями, сумнівами й мріями. Вінграновський змальовує його як наставника та педагога [3], який умів не просто навчати ремесла, а формувати особистість митця, прищеплювати любов до України, історії, природи, культури. Така

багатовимірність образу сприяє глибшому розумінню видатної постаті й водночас розкриває особливості культурного середовища того часу.

Через рік Довженко помер, а М. Вінграновський продовжив своє навчання в інституті, який закінчив 1961 р. «Але й цього часу учневі вистачило, щоби глибоко пройтися довженківським духом і пронести його через усе життя, значною мірою і в багатьох випадках продовживши його, як, зокрема, у виконанні ролі рядового солдата Івана Орлюка у стрічці Олександра Петровича «Повість полум'яних літ», відзнятій дружиною режисера Юлією Солнцевою на «Мосфільмі» 1961 року; за краще виконання чоловічої ролі Микола Вінграновський отримав золоту медаль кінофестивалю в Лос-Анжелесі» [4, с. 20]. До Києва кінорежисер повернувся «великою знаменитістю», впізнаваною скрізь: «Коли приїхав до Києва, а на той час він мав славу актора, про нього писали, на кожному стовпі висіли афіші з його портретом. Його вірші мали успіх» [6, с. 11]. Однак Київ доби «хрущовської відлиги», попри декларовану лібералізацію культурного простору, зустрів доволі «ворожо» вже сформованого режисера й літератора, який розпочав свою творчу діяльність на кіностудії імені О. Довженка.

Таким чином, есе «Рік з Довженком» виступає багатограним і цінним історико-біографічним джерелом, у якому органічно поєднуються особиста пам'ять автора, документальні факти, художня інтерпретація та філософське осмислення дійсності. Через призму індивідуального досвіду в ньому відтворено важливі сторінки українського культурного життя ХХ століття. Водночас цей текст має істотне значення для історії національного кіномистецтва, оскільки репрезентує внутрішні механізми творчого процесу, специфіку професійного середовища, особливості взаємин митця з культурно-ідеологічним контекстом доби та умови функціонування кінематографа в радянський період.

Бібліографічні посилання:

1. Безручко О. Витоки творчої діяльності видатного українського кінематографіста і поета М.С. Вінграновського. *Сучасне мистецтво*, Київ, 2016, вип. 12, с. 43–46.
2. Вінграновський М. Рік з Довженком. Вінграновський М. Вибрані твори / упор. Мирослав Лазарук. Київ : Смолоскип, 2013, с. 623–632.
3. Коляда І. Роль О. Довженка у формуванні та становленні М. Вінграновського як кінорежисера. *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Історія*. № 1 (47), 2018, с. 30–36.
4. Лазарук М. «Любити одразу, з ходу, залпом, раз і назавжди». Вінграновський М. Вибрані твори / упор. Мирослав Лазарук. Київ : Смолоскип, 2013, с. 9–56.
5. Семків Р. На грані й за гранню. Вінграновський М. Вибрані твори / упор. Мирослав Лазарук. Київ : Смолоскип, 2013, с. 5–8.
6. Талалай Л. Він був самотнім птахом. *Українська газета*, 2004, 18 листопада, с. 11.

7. Фуко М. Археологія знання / пер. з фр. В. Шовкуна. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2003. 326 с.
8. Художній потенціал нефікційної літератури : матеріали ХІХ Міжнародної літературознавчої конференції. (Чернівці, 25–26 жовтня 2024 р.). Чернівці : Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2024. 144 с.

Сажина А. В.

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*

РЕКЛАМНИЙ ДИСКУРС ЯК ДЗЕРКАЛО ЕПОХИ

Рекламний текст сьогодні – невід’ємна частина щоденного буття, яка «входить у життя людини-споживача, перебираючи на себе функції фактора, що, з одного боку, відбиває, а з другого, формує масову культуру і свідомість» [7, с. 5]. Закономірно, цей феномен являє собою постійний об’єкт зацікавлення теоретиків і практиків, адже давно є не лише «приправою» до бізнесу, політики і / чи торгівлі, а життєво важливою частиною культури, економіки, політики, яка не лише визначає споживчі прагнення, а й відображає певні культурні стереотипи, уявлення. Як і культура загалом, реклама є реакцією, відображенням та презентацією певної доби.

Історичний аналіз показує, що реклама завжди була ангажованою: у радянський період вона виконувала пропагандистську функцію, критикуючи «буржуазні» підходи, тоді як у 1990-х роках почала орієнтуватися на європейський досвід та міжнародні стандарти. Проте повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року спричинило певні змістові та формальні трансформації. Після нетривалої паузи реклама повернулася в ефіри не лише з комерційними, а й з натхненними патріотичними роликами про мужність, допомогу армії та важливість «бізнес-фронту».

Сучасна українська реклама апелює до психологічних і духовних потреб реципієнта, створюючи нові архетипи. Яскравим прикладом є комунікація компанії ДТЕК «Сміливі нести світло»:

Лише ті, хто не боїться пільми, можуть у неї спускатись.

Можуть повертати зв’язок.

Ті, хто не боїться пільми, можуть крізь ніч добиратись.

Лагодити навпомацки руками.

Чи просто ключем.

Під землею, під обстрілами чи під дощем.

Довбати, включати, не спати, шукати, єднати, світити.

Світитись.

Лише ті, хто не боїться пільми, не бояться в ній залишитись.

Бо це ж заради людей.

Від створення світу і до сьогодні завжди.

Нести світло могли лише ті, хто не боїться п'тьми. [1]

Перед нами фактично верлібр. Здійснюючи його аналіз, слід говорити і про ідею твору (благородне служіння ідеалу) і про художні засоби (тропи: евфемізм, метафору, гіперболу; фігури: антитеза, ампліфікація, градація). Пряма алюзія на Прометея засвідчує тенденцію продуктивної експлуатації образів класичної спадщини. Підкреслимо, що без відповідної візуалізації та слогана, даний текст не декодується як рекламний. Відтак показовою є рецептивна реакція, окреслена у відгуках-коментарях до цього рекламного ролика: «До мозоку кісток. Браво! Усім і кожному! Особливо тим, хто народив це відео. Хто так показав нам їх працю», «Шикарна реклама!!!» та ін. [1]

Лідер ринку морепродуктів України «Водний Світ» одним із перших заявив про патріотичну позицію бренду. У 2022 році компанія здійснила патріотичний ребрендинг, змінивши російськомовну назву на «Водний Світ» та обравши синьо-жовті корпоративні кольори [6]. Одночасно стартувала і нова рекламна кампанія бренду під назвою «Мій світ, осяяний світлом мирних часів». В основі реклами – поетичний текст Еліс Борисової. Попри те, що назва бренду наявна у тексті, він не сприймається виключно як рекламний. Завдяки використанню художніх засобів (метафор, епітетів, символів, анафор) основною ідеєю вірша стає утвердження незламності українського духу через повсякденну працю, волонтерство та віру в перемогу:

Мій світ осяяний світлом мирних часів.

Світлом, що будить зранку одеських котів,

Світлом, що вигріває врожаї полів,

світлом, що надихає наших бійців.

<...>

Мій світ – це я, і це ти, і наша земля.

Наш світ – це наше добро, наша сила, і мрія єдина.

Щоденна праця сумлінна, щоденна жорстка боротьба

За нашу свободу. За небо і море. За Україну. [1]

Доповнений відеорядом та музичним супроводом цей рекламний вірш перетворився на зразок патріотичної відеопоезії, отримавши позитивну рецептивну реакцію, що засвідчило його мистецький потенціал.

Іншим показовим прикладом є проєкт фармацевтичної компанії «Дарниця» «Загартованість – це наше!». Відеоролик команди агенції Postmen віддає шану всім жінкам, які сьогодні лікують, волонтерять, воюють, виховують, навчають, годують. Вони не жаліються на втому, не піддаються зневірі та страху. Поетичні рядки Людмили Горової підкреслюють героїзм українських жінок – лікарок, волонтерок, військових:

Як вітер, що сіє насіння,

Щоб квітами веснам цвісти,

Я сію любов і терпіння,

У рани твої крізь бинти. [2].

Бачимо, як у кризові періоди, зокрема під час війни, функціональний діапазон реклами розширюється: від прагматичного інформування до емоційної компенсації та консолідації суспільства.

Стільниковий оператор Vodafone залучив до рекламного телеролика 2022 року гурт Kalush Orchestra, переможців «Євробачення – 2022». Музиканти стали для українців уособленням патріотизму та перемоги. Рекламний текст, побудований на антитезах, демонструє дихотомічне поле цінностей: *«Можна зруйнувати стіни, але не можна зруйнувати дім. Можна зруйнувати асфальт, але не дорогу додому. Можна зруйнувати мости, але не зв'язок між нами. Ми все відбудуємо, головне – зберегти наш особливий зв'язок. Разом ми зможемо. Vodafone»* [5]. Ролик знімали у зруйнованих Іванкові та Гостомелі, що також переводить рекламу у площину соціально-історичного документування доби.

Попри загальну патріотичну спрямованість, реклама іноді стає об'єктом негативної рецепції через неетичне використання символів війни. Поняття «крінж» у маркетингу виникає там, де трагедія (Буча, Азовсталь) стає об'єктом хайпу. Олеся Котубей-Геруцька зазначає, що межа між патріотизмом і паразитуванням на темі війни є надзвичайно тонкою, та наводить «найбільш кричущі випадки українського навколовоєнного маркетингу, які можна назвати контраверсійними чи відверто невдалими». [Котубей]. Законодавчі ініціативи щодо заборони експлуатації тем війни у комерційних цілях є реакцією суспільства на девальвацію сакральних знаків.

Отже, реклама, як частина об'єктивної реальності рецептивного середовища, виступає потужним чинником культурологічної парадигми: вона активно пристосовується до вимог часу і віддзеркалює специфіку історичного та культурного процесу. Реклама сучасної епохи в Україні еволюціонувала від «ремесла» до специфічної форми «мистецтва», що синтезує головні ознаки часу. Вона є активним учасником діалогу зі споживачем, пропонуючи не лише товар, а й спільні смисли. Висока концентрація інтертекстуальних елементів (поезія, музика) та інтермедіальність дозволяють рекламі виконувати терапевтичну та ідентифікаційну функції, що робить її автентичним дзеркалом українського сьогодення.

Бібліографічні посилання

1. «Водний Світ» – мій світ складається з добра. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FScKWvtnHEs> (дата звернення: 05.02.2026).
2. Дарниця. Загартованість - це наше! *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qBPx6e3u7rs&t=3s> (дата звернення: 05.02.2026).
3. ДТЕК. Сміливі нести світло. 19 жовт. 2022 р. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PTR5yO-CAZA> (дата звернення: 05.02.2026).
4. Котубей-Геруцька О. Антологія крінжі: де межа використання символів війни в маркетингу й рекламі. Пояснюємо на прикладах. *Суспільне*

- Культура*. 3 квітня 2023. URL: <https://suspilne.media/culture/423540-antologia-krinzi-de-meza-vikoristanna-simvoliv-vijni-v-marketingu-j-reklami-poasnuemo-na-prikladah/> (дата звернення: 05.02.2026).
5. Ми все відбудуємо – головне зберегти наш особливий зв'язок! *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-FRHp8HorQ> (дата звернення: 05.02.2026).
6. Торгова марка «Водный мир» завершує процес патріотичного ребрендингу та стає «Водним Світом». *LIGA.net*. 8 грудня 2022. URL: <https://biz.liga.net/ua/all/all/press-release/torgovaya-marka-vodnyy-mir-zavershaet-protsess-rebrendinga-i-stanovitsya-vodnim-svitom> (дата звернення: 05.02.2026).
7. Хавкіна Л. Сучасний український рекламний міф. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2010. 351 с.

Сидоренко О.В.

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри культурології та українознавства
Запорізького державного медико-фармацевтичного університету*

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА СМІХОВА ЛІТЕРАТУРА ТА УКРАЇНСЬКИЙ СВЯТКОВИЙ БУРЛЕСК

У період пізньосередньовічно-ренесансної доби виникає комплекс передумов, які «узаконюють» існування демократичного типу літератури, так званої «низової», представлені французьким фабліо, німецьким шванком, англійським джестом. Що стосується української літератури, то її «низова» література не настільки яскрава. За словами Д. Наливайка, «в середньовічних літературах православно-слов'янського регіону відсутня міська література як своєрідне утворення зі своєю соціокультурною парадигмою і жанрово-стильовою системою» [1, с. 7].

Проте сміхова культура середньовічної України все ж має окремі точки дотику із західноєвропейською комічною літературою, це карнавалізований характер походження сміхової творчості. Яскравим свідченням цьому в межах національної сміхової культури є святковий бурлеск XVII–XVIII ст., пов'язаний із творчістю мандрівних дяків, зокрема представлений «віршами нищенськими» мандрівного дяка Петра Поповича-Гученського.

Однією з провідних поетологічних характеристик «низової» літератури є комічне начало. Твориться воно завдяки контрастним парам, які породжують протиріччя – джерело комізму. До числа таких об'єктів можна віднести соціальні явища, героїв, риси людської психіки і суспільних відносин.

Саме конфлікт між згаданими об'єктами виконує ключову роль у формуванні сміхової стихії. На рівні жанрової структури сміхова стихія опредмечується через пуант, сміхові мотиви та систему персонажів.

Пізньосередньовічно-ренесансна сміхова література досягає комічного ефекту завдяки наявності так званого «закону пуанту», які можна подати у вигляді трьох типів: вербальний, ситуативний, вербально-ситуативний і ситуативно-вербальний.

На відміну від західноєвропейських зразків, які динамічніші у викладі матеріалу, вибудовуються навколо події, вчинку, нестандартно потрактованої фрази і до того ж мають діалогічну форму, «нищенські вірші» П. Повича-Гученського вибудовуються лише навколо вербального пуанту, що пояснюється їх жанрологічним уточненням – орації. Це монологи, мета яких повністю захопити слухацьку аудиторію. Тобто якщо у фаблію, шванках, джестах комічний ефект вербального пуанту є одноразовим і досягається завдяки вдалій репліці, використанню «гострого слівця», семантичному обігруванню слів, метафор, каламбурів на основі їх фонетичної подібності, то для українських орацій цього замало. Будучи своєрідними моновиставами, вони мали тримати публіку в сміховому полі від першого до останнього рядка, і саме тому вербальний пуант у них визначальний. А от справді сюжетотворчим ядром у викладі змісту «віршів» можна вважати звертання до Бога, рідвяні вітання, які в контексті розлогого комічного змісту звучать несподівано і доволі десакралізовано.

Важливими складовими сміхового поля є сміхові мотиви. Спільною для всіх літератур постає тема ставлення до церкви і релігії. Це єдина спільна тема для цього різновиду літератури.

Антиклерикальна спрямованість фаблію має прецедентальний характер, а шванки і джести ставлять під сумнів доктринальні положення і онтологічну практику католицької церкви.

В українській «нищенській» літературі антиклерикальні настрої відсутні. Як зауважує Г. Нога: «Український святковий бурлеск XVII–XVIII ст. відкидає середньовічну формулу про те, що святість виключає сміх, залишивши одне суттєве зауваження: релігійні настрої несумісні з настроями сатиричними» [2, с. 83]. Причина полягає у специфіці реформаційних процесів у православної Україні, наслідки яких зводилися до обмирщення сакрального, зменшення дистанції між церквою і земним життям. Ці тексти містять заклики до гармонійного «співжиття» церковників і прихожан.

Поруч із пуантом і сміховими мотивами складовими сміхового поля є об'єкт і суб'єкт комізму, а для деяких жанрів ще і наявність споглядального тла. Їх присутність є цілком природною для комічних форм, адже комізм вибудовується на контрасті.

«Суб'єктом комізму» у західноєвропейських жанрах є той, хто створює комічну ситуацію, а «об'єктом» – той, над ким сміються. В аналізованих жанрових формах суб'єктом комізму зазвичай виявляється активний, дієвий, наділений кмітливостю та життєвою вправністю персонаж, тобто критерієм при розмежуванні суб'єкт-об'єктних ролей у системі персонажів постає не соціальний статус, а сам характер героя.

Цілковито протилежний тип суб'єктно-об'єктних відносин спостерігаємо в «нищенських віршах», оскільки вони не містять антагоністичних зіткнень героїв-супротивників. Присутня позиція лише головного героя, завдяки чому вона сприймається як єдино правильна і така, що не піддається опротестуванню. Крім того, головні герої «низових» жанрів самостійно обирають об'єкт осміяння і облаштовують ситуацію з метою її викриття. Проте якщо в західноєвропейській літературі сміхова стихія однонаправлена і спрямована на супротивника, то в українському варіанті спостерігаємо протилежний тип комізму. Це сміх спрямований на самого суб'єкта комізму, тобто дяка-спудея.

Попри несинхронність жанрів «низової» літератури, національну особливість соціальних, культурних, релігійних ситуацій все ж спостерігаємо спільні ідейно-художні пріоритети, які знайшли вираження у проблемно-тематичних кодах, у конститuentах творення сміхового поля. Моделі поведінки героїв розхитують усталені моральні норми тогочасного суспільства, підривають у свідомості народних мас сформований менталітет.

Бібліографічні посилання

1. Наливайко Д. Українська література і європейські художні системи середньовіччя і раннього Нового часу (на рівні жанрів і стилів). *Літературознавство* : матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців. Чернівці : Рута, 2003.
2. Нога Г. М. Звичаї тієї давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII-XVIII століть). Київ : Стило, 2001. 189 с.

Suima I. P.

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of department of English for Non-Philological Specialties
Oles Honcah Dnipro National University*

RESPONSIVE NARRATIVES: EXPLORING THE DIALOGUE BETWEEN HISTORICAL FACT AND LITERARY FICTION

The study of history as a narrative construct has increasingly drawn the attention of literary scholars, historians, and cultural theorists alike. The conceptualization of historical events as literary texts challenges the traditional dichotomy between fact and fiction, prompting a re-evaluation of the ways in which past events are interpreted, represented, and transmitted through language. The notion of responsive narratives introduces a framework for examining the dynamic interplay between historical fact and literary imagination, emphasizing the dialogic interaction between author, text, and reader. This approach foregrounds the ways in which narrative structures, linguistic choices, and interpretative strategies shape our understanding of historical experience, while also highlighting the role of literature in mediating memory, myth, and cultural identity.

Responsive narratives can be understood as texts that actively engage with historical realities while simultaneously inviting interpretative participation from readers. They operate at the intersection of historiography and literary art, creating spaces in which factual accuracy and imaginative reconstruction coexist. The responsive aspect of these narratives is grounded in the dialogical exchange between the text and its audience, in which readers are prompted to reflect on the veracity, significance, and ethical dimensions of historical representation. Such narratives do not merely recount events; they provoke engagement, critical thinking, and interpretative dialogue, allowing history to be experienced as a living, contingent, and multifaceted phenomenon [1].

The historical narrative, when approached as a literary text, reveals the inherent complexity of historical knowledge. Traditional historiography emphasizes chronology, causality, and evidence-based reconstruction, prioritizing factual accuracy and analytical rigor. Literary approaches, in contrast, foreground the aesthetic, emotional, and imaginative dimensions of storytelling. Responsive narratives bridge these paradigms by acknowledging the provisional and interpretative nature of historical representation. Authors employ narrative techniques such as focalization, temporal manipulation, and character development to render historical events comprehensible and resonant for contemporary audiences. Through these techniques, historical narratives acquire a responsiveness that is both cognitive and affective, fostering a dialogue between the past and the reader's interpretative faculties.

One of the central challenges in responsive historical narratives lies in negotiating the boundary between fact and fiction. Historical facts provide the scaffolding upon which narratives are constructed, but they do not dictate the form, perspective, or interpretative nuances of the text. Literary imagination enables authors to fill gaps in the historical record, to dramatize events, and to explore subjective experiences that may not be accessible through documentary evidence alone. This interplay raises questions of authenticity, accuracy, and ethical representation. Where does historical fact end and literary interpretation begin? How can authors maintain fidelity to the past while employing creative strategies that enhance comprehension, empathy, and engagement? Responsive narratives address these questions by explicitly recognizing their own interpretative stance, often foregrounding the processes of selection, emphasis, and reconstruction that underpin historical storytelling [3].

The language of history and literature plays a crucial role in shaping responsive narratives. Historical texts are typically characterized by the use of precise, formal language, technical terminology, and evidentiary references. Literary texts, by contrast, often employ figurative language, rhetorical devices, and narrative strategies designed to evoke emotion and meaning. In responsive narratives, these linguistic registers interact in complex ways. Authors may integrate factual exposition with vivid description, direct quotation with imaginative dialogue, or archival documentation with reflective commentary. Such linguistic hybridity enables readers to navigate the spectrum between objective knowledge and subjective interpretation,

fostering an awareness of the contingent, mediated nature of historical understanding. For example, the use of *eyewitness accounts* within a novelized historical narrative provides an anchor in documented reality while allowing for imaginative expansion that conveys psychological, cultural, or ethical dimensions of the past [2].

The problem of reliability and authenticity is further complicated by the interplay between memory, myth, and historical experience. Collective memory shapes both the content and interpretation of historical narratives, influencing which events are remembered, which figures are valorized, and which omissions are tolerated. Myth, in turn, contributes symbolic and cultural resonance, transforming historical events into enduring narratives of identity, morality, and belonging. Responsive narratives navigate these currents by creating space for critical engagement with memory and myth, encouraging readers to discern between inherited cultural narratives and documented events. The dialogical nature of responsive narratives allows for multiple perspectives, highlighting the plurality of historical experience and the interpretative labor required to understand it. For instance, a responsive narrative may juxtapose the official account of a political event with the personal recollections of participants, revealing tensions between public historiography and lived experience.

Methodologically, the study of responsive narratives involves interdisciplinary approaches that draw upon literary theory, historiography, linguistics, and cultural studies. Narratology provides tools for analyzing narrative structure, point of view, temporal sequencing, and thematic development. Critical discourse analysis elucidates how language constructs, mediates, and negotiates meaning in historical contexts. Reader-response theory emphasizes the interpretative role of the audience, examining how readers engage with textual cues, make inferences, and negotiate meaning. Together, these methodological perspectives illuminate the mechanisms through which responsive narratives create dialogic spaces, facilitate engagement with historical material, and mediate between fact and fiction.

Concrete examples illustrate the potential of responsive narratives to enrich historical understanding. In literature exploring major social upheavals, authors often blend archival research with imaginative reconstruction, producing narratives that are both historically informed and literarily compelling. Novels that depict wars, revolutions, or colonization frequently incorporate primary sources such as diaries, letters, or official documents, while employing character perspectives, internal monologues, and narrative tension to engage readers emotionally and intellectually. Such texts exemplify the responsiveness of narrative form: they invite readers to question assumptions, interpret motives, and reflect on ethical implications, fostering a participatory approach to historical knowledge.

Responsive narratives also facilitate pedagogical innovation. In educational settings, literature that combines historical fact with imaginative reconstruction encourages students to analyze sources critically, evaluate competing interpretations, and engage in reflective discourse. By confronting ambiguities, contradictions, and interpretative choices, learners develop analytical skills, historical reasoning, and narrative competence. Furthermore, responsive narratives provide a bridge between

the cognitive and affective dimensions of learning, enabling students to connect intellectually and emotionally with the past. Activities such as comparing narrative accounts, reconstructing events, and producing reflective responses cultivate both historical understanding and literary sensibility.

In conclusion, responsive narratives occupy a pivotal position at the intersection of history and literature, offering a framework for exploring the complex interplay between fact and fiction. By integrating historical accuracy with literary creativity, responsive narratives create dialogic spaces that engage readers intellectually, emotionally, and ethically. They facilitate critical reflection on the processes of memory, myth, and representation, while highlighting the interpretative labor involved in understanding the past. Methodologically, they draw upon interdisciplinary approaches that combine narratology, discourse analysis, and reader-response theory, providing insights into the mechanisms through which history is narrated, interpreted, and received. Responsive narratives not only enrich literary and historical scholarship but also promote participatory engagement, ethical awareness, and historical empathy. Through their dynamic interplay of factual grounding, imaginative elaboration, and responsive interaction, these narratives exemplify the potential of literature to illuminate the past, mediate cultural memory, and foster a deeper understanding of human experience.

References

1. Rosenstone, R. A. *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. New York: Columbia University Press, 2012. 248 p.
2. Sturken, M. *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. 2nd edition. Durham: Duke University Press, 2013. 248 p.
3. White, H. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 424 p.

Федоряка Л.Д.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Криворізького державного педагогічного університету*

ІСТОРИЯ В РОМАНІ МІЮРІЕЛЬ СПАРК *THE PRIME OF MISS JEAN BRODIE:* РЕЦЕПЦІЯ, ОБ'ЄКТИ І ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ

У зарубіжних наукових колах постать англійської сатирикині Мюріель Спарк (1918-2006) є відомою і дослідженою, а вітчизняні вчені знають про неї небагато. Вектори вивчення творчості цієї талановитої авторки визначилися вже за її життя й наразі репрезентують кілька хвиль різноаспектних потрактувань. Ф. Кермод розглядає Спарк передусім як письменницю, що суттєво перебудувала оповідь і продемонструвала, що комічне, крім естетичної, може виконувати ще й етичну функцію. Р. Госкінс і Дж. Хайнс теж

зосереджуються на структурній специфіці її прози, аналізуючи поєднання в ній сатири та релігійного мислення. У пізніших студіях М. Макквіллан та Дж. Вуд акцентують увагу на мінімалізмі стилю, метанаративних стратегіях і специфічній «холодній» манері письма Спарк. Українські дослідники центром уваги обирають поетику і стилістику окремих романів М. Спарк (І. Блинова, О. Алейнова, Н. Телегіна, Н. Назаренко, Д. Бондаренко та ін.), Сучасні вчені дедалі частіше інтерпретують її прозу як простір перетину комічного, історичного і релігійного наративів, створеного за допомогою «економічного» письма.

Усі дослідники однак згодні в думці про те, що у творах М. Спарк знайшли відображення численні соціальні, політичні події, особливості культурного життя країни тощо. Продуктивним для літературознавців ракурсом постає рецепція і інтерпретація історії в її романах. Звернення М. Спарк до історичної тематики вмотивоване як соціальними, так і автобіографічними факторами.

Життя М. Спарк припало на основні знакові події європейської історії ХХ ст., що визначали інтелектуальні і ментальні засади та умонастрої як її самої, так і її сучасників. Вона народилась наприкінці Першої світової війни, становлення її як митця відбувалося в умовах міжвоєнної нестабільності, економічних криз і віри в прогрес, які характеризували британське суспільство 1920–30-х рр. Дорослішання в тіні Великої депресії та загрози нового глобального конфлікту сприяло виникненню, а згодом і закріпленню скептичного ставлення до інституцій влади, традиційної моралі, а також до освітніх дисциплінарних моделей. Друга світова війна стала для її покоління не лише історичною подією, а й досвідом докорінного переформатування соціального життя нації: мобілізація, пропаганда, крах уявлень про раціональний розвиток історичних процесів, а також тривога та недовіра до всього, що відбувається у соціумі під час війни.

Повоєнний період, свідком якого була М. Спарк, характеризувався реконструкцією Європи та прискореним занепадом Британської імперії. Її особистий досвід перебування в колоніальній Південній Родезії збігся з етапом пізнього колоніалізму, коли існування імперських ієрархій добігало кінця. Подальше життя письменниці проходило в умовах «холодної» війни, ідеологічної поляризації світу, страху перед тоталітарними формами мислення та зростання ролі масових медіа, що трансформували уявлення про суспільні і моральні цінності. Вона була спостерігачем процесів секуляризації, деколонізації, культурних революцій 1960–70-х рр. і переходу до постмодерного світогляду, в якому історія як сукупність подій про минуле перестала бути чимось довершеним і зразковим, і стала поступово сприйматися як поле суперечностей, повторів і моральних парадоксів. Замість пієтету до історичних подій у М. Спарк спочатку виникла недовіра, тоді незгода, з нею іронія, що згодом переродилася в сарказм, який викликав дистанціювання від минувшини та її усталених інтерпретацій. Такі умонастрої обумовили не лише форму історичної свідомості авторки ще на початку творчого шляху, а й постали мотивантами вибору емоційного модусу, ідейного підґрунтя та

стилістичного оформлення художніх текстів упродовж її тривалої письменницької кар'єри.

М. Спарк ніколи не зраджувала собі у плані стратегії застосування історичного матеріалу в літературному контексті. Про свою принципову позицію вона говорила і у збірці есеїв *Curriculum Vitae*: «Мене цікавлять не самі ідеї, а те, як люди їх використовують» [3, с. 78]. Ця установка зазвичай визначала її художні задуми: історичні ідеології в її романах ніколи не існують у «чистому» вигляді, а завжди оприявнюються через конкретні поведінкові моделі, мовні формули й повсякденні ритуали. У цій розвідці розглянемо особливості функцій історії у художньому просторі сатиричного роману *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961), з'ясуємо об'єкти і типи авторської сатири.

У цьому романі події відбуваються на батьківщині письменниці, в Единбурзі 1930-х рр., на тлі глибоких політичних і соціокультурних зламів між двома війнами. Це період післявоєнного травматичного досвіду Першої світової, економічної нестабільності, зростання безробіття та поступової радикалізації суспільних поглядів у Британії. Хоча Шотландія формально перебувала осторонь континентальних конфліктів, вона не була ізольованою від ідеологічних процесів: у повсякденному житті країни співіснували вікторіанські моральні принципи, пресвітеріанська етика та нові, більш агресивні форми політичного мислення.

Школа, яка в романі *The Prime of Miss Jean Brodie* є ключовою локацією, функціонує як мікромодель суспільства, у якому формуються уявлення про авторитет, покору і «правильний» спосіб життя. За ідейно-змістовною парадигмою ця мікромодель нагадує історичні події тогочасся і реакцію на них з боку суспільства. Історичною основою цього роману постають європейські тоталітарні системи 1930-х рр., насамперед, італійського фашизму та німецького націонал-соціалізму, виникнення яких супроводжувалося появою на політичній арені фігур, які вже наближчим часом змінять хід історії. У ті часи зароджується фашизм, що сприймався частиною британської інтелігенції не лише як політична система, а як ідея порядку, сили та «величі», що контрастувала з «недосконалою» моделлю демократії.

З точки зору концептуальних вимірів твору важливо, що М. Спарк зображує той період передкатастрофічного очікування, коли ідеологічні приписи ще не мають очевидних наслідків, а тому здаються «невинними». Саме ця історична ситуація – неусвідомлене захоплення фашистською ідеологією – формує глибокий історичний підтекст роману, на основі якого письменниця розбудовує теми влади, харизми, контролю і моральної відповідальності.

Фашизм у романі постає не як політична доктрина, а як естетизована форма самоствердження. Саме цей механізм Ф. Кермод називає ключовим для розуміння сатири Спарк, зазначаючи, що її романи «критикують зручну для всіх і через це небезпечну думку про те, що історія вже обрала своїх героїв» [1, с. 17]. У романі *The Prime of Miss Jean Brodie* Спарк демонструє холодну, інтелектуально виважену сатиру, спрямовану на викриття кількох форм згаданої Ф. Кермодом уявної героїки, які соціум і культура сприймали тоді як

прогресивні, майже безпечні і навіть необхідні. Цей тон задається вже структурою оповіді, адже наратор одразу ж повідомляє про майбутню зраду Міс Броді її улюбленою ученицею Сенді.

Для дискредитації фашизму Спарк обирає кілька об'єктів сатири. Насамперед вона критикує ідею про те, що виняткова особистість має право впливати на долю інших. У фокусі її критичної рецепції – Міс Броді, яка зовні комічна, але не своєю ексцентричністю, а серйозністю, з якою вона виконує свою начебто історичну місію. Імпліцитний засуджувальний сміх авторки лунає тут у напрямку культу «обраності», який прикриває маніпуляцію вихованням, вибірково гарним ставленням і моральною безвідповідальністю. Міс Броді розуміє історію як галерею великих і «обраних» постатей, що дозволяє їй виправдати власне педагогічне насильство. У цей контекст органічно вписується її захоплення фігурою Беніто Муссоліні та її симпатія до авторитарних моделей мислення і поведінки. Це помітно в монологах Міс Броді про Муссоліні, які звучать у класі як патетичні лекції, повністю відірвані від реальності. «Муссоліні був однією з найвидатніших постатей, які коли-небудь жили, – говорила вона. – Він забезпечив точність руху поїздів. Він знищив мафію. Він був римо-католиком» [4, с. 35].

Другий об'єкт сатири в романі – ілюзія контролю над долею інших. Міс Броді впевнена, що може керувати життям своїх учениць на власний розсуд, але роман цілеспрямовано виявляє протиріччя між наміром і наслідком. Тут Спарк висміює будь-яку педагогічну або моральну систему, яка плутає виховання з контролем. Ретроспективні фрагменти, в яких учениці Міс Броді Сенді та Роуз згадують колишню вчительку без ностальгії і душевного тепла, остаточно руйнують міф про шкільний «золотий» період. Назва роману вже містить гірку іронію: «prime» для вчительки виявляється не вершиною, а ілюзією.

Третя площина сатири – естетизована ідеологія, зокрема, бачення фашизму як «гарної» ідеї. М. Спарк позбавляє величі не саму політичну систему, а спосіб її романтизації: захоплення силою, порядком, «героїчним» стилем історії. Зовні смішними, а між рядків сатирично забарвленими видаються фрагменти, в яких великі історичні наративи екстраполюються на буденні шкільні речі і фантазії головної героїні, не втрачаючи при цьому претензії на моральну значущість. Трагічним аргументом цієї ілюзії стає доля Емілі Джойс, чия участь у іспанській війні Міс Броді сприймає як підтвердження власного впливу, втім, ігнорує власну відповідальність за її смерть.

Д. Лодж зауважує, що *«іронія Спарк є ефективною не завдяки тому, що вона сміється над вірою, а завдяки викриттю невідповідності між вірою та наслідками»* [2, с. 173]. Варто додати, що ця іронія зазвичай постає експліцитною, тоді як між рядків Спарк безжально знущається з Міс Броді через її захоплення Муссоліні і підтримку фашистського режиму. У такий спосіб письменниця висловлює свій потужний протест проти диктатури. Підсилює таку рецепцію і той факт, що роман написаний у 1961 р., коли світові вже були відомі невідворотні трагічні наслідки цієї ідеології. З огляду на це

історичні події (політику, ідеологію, факти, особистості) можна вважати конструктами сатиричного зображення Міс Броді, а з огляду на авторську критичну рецепцію – і об'єктами сатири в цьому романі. У *The Prime of Miss Jean Brodie* означена сатирична поетика викриває фашизм як форму історичного самообману.

Отже, сатирична рецепція історії у романі *The Prime of Miss Jean Brodie* Мюріель Спарк реалізується через послідовну демістифікацію історичного мислення і розвінчання складових історичної тематики у фікційному просторі. Авторка використовує стратегію осміяння соціальних прагнень щодо наділення історії моральною завершеністю і демонструє натомість її різнобічну небезпеку. У відображенні впливу історичних подій на долю покоління полягає функціональна специфіка інтерпретації історичної теми у згаданому романі М. Спарк: вона не переписує і не перетлумачує історію, а переосмислює її, знецінює, позбавляє величі і виправдувальної сили.

Бібліографічні посилання

1. Kermode F. *The Art of Telling: Essays on Fiction*. London : Routledge & Kegan Paul, 1983. 229 p.
2. Lodge D. *The Art of Fiction*. London : Penguin Books, 1992. 256 p.
3. Spark M. *Curriculum Vitae: A Volume of Autobiography*. London : Constable, 1992. 256 p.
4. Spark M. *The Prime of Miss Jean Brodie*. London : Penguin Books, 1992. 128 p.

Ватченко С. О.

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

ГЕНРІ ДЖЕЙМС І ЖАНР «ТЕМНОГО ЛЮБОВНОГО РОМАНУ»

Роман «Крила голубки» («The Wings of the Dove»), надрукований у нью-йоркському видавництві «Scribner» і вестмінстерському «Constable» в 1902 р., – перший у низці творів Генрі Джеймса, що з'явилися у друці один за одним із невеликим часовим інтервалом: «Посли» – у «Methuen» і «Harper» у 1903, «Золота чаша» – у «Scribner» і «Methuen» у 1904 рр. Уже сучасники відчували, що перед ними постав новий Джеймс, який не лише не забув уроків Бальзака, неупередженого хроніста епохи, але й опанував віртуозно-імпресіоністичну манеру письма, естетизував реальність, розчинив її в орнаменті символів, ритмі мінливих епізодів-миттєвостей.

У колі дослідників «Крила голубки», «Посли», «Золоту чашу» іменують великими текстами, які оформили джеймсівський канон в історії західного роману, який оволодів у добу порубіжжя ХІХ – ХХ ст. складно нюансованою «мовою» свідомості, що протистоїть зовнішнім викликам життя, що відгукується на глибинні психоемоційні подразники, звіряє, часом безуспішно, індивідуальні пориви й бажання зі стійкими нормами моралі.

У зрілих романах митця – а їх відділяють від усього масиву творчості такими дефініціями, як «great final novels», «finished works», «late novels», або особливо маркують часовий інтервал: «major phase», «later (last) stage», коли Джеймс, поза сумнівами, завоює, заінтригує читача магією ремесла («final style»), – літературні критики, Ф. Маттісен, Л. Едел, М. Херцберг, Ф. Дюпі, Дж. Уорд, П. Лаббок, С. Сіерс, Г. Блум, К. Вегелін, убачають справжній розквіт мистецтва прозаїка: рух до імперсональності оповіді, захоплення грою нарративних перспектив, звернення до непрямой оповіді за допомогою оптики «свідомостей-рефлекторів», заміщення сюжетної події драматичними картинками й епізодами. Однак не лише форма романів 900-х рр., яка не розриває зв'язку з реальністю, де відчутний досвід вплетіння в художню тканину «Крил...», «Послів», «Золотої чаші» синестетичної основи універсальній культурі fin de siècle, пізніше названої технікою авторефлексії, яка удосконалюється Джеймсом від тексту до тексту, уважались близькими, але й «дзеркальність» їх змісту. Невипадково пізні романи сприймають як трилогію або цикл творів, об'єднаних спільним задумом та схожістю тематики. Тим більше, що працював Джеймс над чорновими заготовками «Крил», «Послів» і «Золотої чаші» ґрунтовно в останні десятиліття ХІХ ст., завершив невдалу кар'єру драматурга, знову, як і бувало раніше, відгукнувшись на прецеденти життєвих історій, які зацікавили його.

Майже десятиліття Джеймс знову й знову повертається до незавершених рукописів «Послів» і «Голубки», над ними він працює майже одночасно. Задум та вже створені окремі фрагменти тексту «Голубки» відносять до 1894, а «Послів» – дещо пізніше, до 1895 рр. Однак раніше, у 1892 р., Джеймс прийме рішення, відштовхнувшись від сюжету новели «Сімейні пари» («The Marriages»), написати роман на близьку тему й назве його «Золота чаша».

Мине чимало часу, і Джеймс обере «Послів», «Крила голубки» й «Золоту чашу» для нью-йоркського зібрання творів (романів і повістей 1907 – 1909 рр.), доповнить тексти передмовами, де в ненав'язливій есеїстичній манері звернеться до читача мовою тропів, символів, непрямих алюзій із тим, щоб глибина й відтінки закладених смислів не були втрачені. У бесідах і листах, адресованих друзям, Джеймс висловить своє ставлення до «великих романів». «Посли» й «Чашу» він віднесе до книг, які йому подарують хвилини творчої радості. Критики не будуть суперечити письменнику, удостоять особливою похвалою майстерність ансамблевого мислення автора в «Послах» і подвійно-невизначений, вишукано-віртуозний оповідний рисунок «Золотої чаші».

Відома «трилогія зрілості» Джеймса – «major phase trilogy» – не стала останньою в його творчій діяльності. У 1911 р. він випустив невеликий за обсягом роман «Протест» («The Outcry»). На жаль, не встиг дописати цікаво задумані «Почуття минулого» («The Sense of the Past», 1900, 1914, 1917) й «Вежу зі слонової кістки» («The Ivory Tower», 1914, 1917), видав перші два томи автобіографії із запланованих п'яти, представив читачеві, безперечно, вдалі оповідання («Звір у хащах», «Веселий куточок»), а також публіцистику, яка відображає прикмети часу. Однак перевершити пізньому Джеймсу Джеймса, автора «Послів», «Голубки», «Золотої чаші», усе ж не вдалося.

Ідея об'єднання «Крил голубки», «Послів», «Золотої чаші» в романну трилогію не належить Джеймсу. Ставлення до пізніх романів письменника як до зв'язного змістовного «надцілого» складалось поступово, у процесі тривалої читацько-авторської взаємодії (Ф. Маттісен, Л. Едел, К. Вегелін, С. Сіерс, А. Квенцель). Усе більш очевидно проступали тематичні скріпи, образно-мотивні паралелі, близькість хронотопів, виникав ефект дзеркальної симетрії форми, який постійно нарощував смисловий обсяг текстів.

У своїх великих романах Джеймс не зрадив своїй письменницькій звичці прив'язувати сюжетну історію майбутньої книги до яскравого життєвого епізоду. Однак наповнену драматизмом фабулу автор, який тяжів у пізній період до нарочито складної, часом темної оповідної манери, насичував символами, занурював у в'язкий потік літературної рефлексії й перетворював у картину внутрішнього самовизначення героїв, яке здійснювалося в просторі свідомості, де руйнувалися попередні цінності й набували значення нові смисли. Приятелька Джеймса, Едіт Уортон, яка майстерно передала в трилогії про «Старий Нью-Йорк», романах «Обитель радості» (1905), «Звичаї країни» (1913), «Століття цнотливості» (1920), атмосферу розкоші, пересиченості, самовпевненого марнославства американців так званого Позолоченого століття, порівнювала його з Шекспіром, Расіном, Мольєром, які вміли – відзначала

вона – перетворити тривіальний нравоопис в універсальну психологічну колізію.

У світі героїв Джеймса, які існували у витонченому духовному кліматі рубежу століть, особливою владою наділені жінки. Вони енергійні, діяльні, знаходяться в центрі потрясінь, навколо них обертаються події, їм властива повнота бачення реальності. Чоловіки поступаються їм, вони пасивні, швидше споглядальні. У пізніх романах Джеймса відбувається інверсія гендерних ролей, чоловіки фемінізуються, а жінки наповнені маскулинної рішучості, відстоюють право кохати й можливість зберегти шлюб з обранцем (Кейт Крой, Меггі Вервер). Молоді жінки суперничають між собою, прагнуть щастя, але знаходять страждання. Одна з них тяжіє до світлого, аполлонічного начала (Міллі Тіл, Меггі Вервер), друга – руйнівного, діонісійського (Кейт Крой, Шарлотта Стент). Протистояння героїнь завершується або уявним успіхом (Кейт Крой), або перемогою, яка обертається поразкою (Меггі Вервер). Складно однозначно оцінити характери протагоністок, часом високі прагнення знаходяться поряд із руйнівним егоїзмом (Кейт Крой).

У «гаргантюанській», за словами критиків, серії романів інтернаціональна тема звучатиме інакше. Джеймс збереже інтерес до складних обставин «занурення» американців у простір європейської культури, знову відзначить розбіжність світовідчуття й моралі простодушного співвітчизника й витонченого, освіченого, віроломного мешканця «старого будинку». Але письменник ускладнить колізію, намагатиметься уникнути упередженості, збереже об'єктивність, відтінить переваги й непривабливі риси європейськості й американськості за допомогою відчуженого погляду на них неєвропейця й неамериканця. В останніх романах Джеймс також уловить одвічний рух спадаючих і набираючих міць хвиль світової культури, залишить картини-метафори застиглої в камні осінньої Венеції («Крила голубки»), оповитого серпанком, веселого нічного Парижа («Посли»), манірного імперського Лондона («Крила голубки») та модерних форм Нью-Йорка й Бостона, що дивували світ амбіціозністю.

Крістоф Вегелін, який присвятив творчості Джеймса низку праць, переконаний, що інтернаціональна тема слугує романісту засобом дослідження фундаментального питання природи моралі. Мотив розбіжності ціннісних переваг персонажів трилогії більше не постає як зовнішня колізія, він відтіняє шлях до особистісної самосвідомості. Так, Луї Ламбера Стрезера, Міллі Тіл, Меггі Вервер притягує відточеність манер, освіченість, бездоганність, вишуканість поведінки європейців, вони потрапляють під їх вплив, однак згодом відкривають земний зворотний бік відносин, де переважають людські слабкості. Протагоністів такий поворот подій якщо й бентежить, усе ж духовно не послабляє. Навпаки, з драматичних поворотів долі герої виходять якщо й не переможцями, то й не програвшими. Вегелін правий, коли припускає, що останні романи Джеймса показують не стільки Європу й Америку як спробу американців відкрити для себе Європу, а також прагнення європейців скласти уявлення про Америку. Вегелін наполягає, що «Крила голубки», «Посли»,

«Золота чаша» – це «романи ініціації й перетворення» («novels of initiation and conversion»). В останні роки століття, що минуло, критики все більш наполегливо заявляють про особливість естетичної домінанти і жанрової концепції романів, які було відмічено яскравим артистизмом митця, і наполягають, що при всій зовнішньо-матеріалістично означеній реальності, що панує у творах, відчутна письменницька настанова на існування у просторі тексту так званої «надреальності» (за Джоном Бейлі – «супрареальності») або, цитуючи Нікола Бредбері, «іншої реальності, внутрішнього світу почуттів та уяви». І як наслідок вони все частіше називають «Крила голубки», «Посли», «Золоту чашу» «темними любовними романами», де безодня пристрастей, духовна спустошеність драматизують існування героїв (В. Гетц).

У передмові до «Золотої чаші», уміщеній у нью-йоркському зібранні творів 1907 – 1909 рр., Джеймс знову використає непрямий опис дії. Він нагадає читачеві, що такий спосіб оповіді вважається йому живим і невимушеним. Джеймс признає, що йому імпонує подавати матеріал як сцену-картину, відтворену не уведеним у сюжет спостерігачем, не вільним від особистих оцінок і коментарів. Цей дехто – не впізнаний, не названий, не обтяжений участю в подіях і часом діє як суто креативна сила, проте прихована й не завжди втілена. Будучи глибоким художником, визнаним теоретиком і практиком роману, Джеймс трепетно ставиться до проблеми позиціонування автора в літературному тексті. Молодші сучасники, наступні покоління критиків зі схваленням сприймуть рух Джеймса до модерністської поетики імперсональності, звернення до літературної техніки об'єктивованого письма, використання голосів персонажей-рефлекторів із тим, щоб подати процес тлумачення смислу читачами не стільки як низку відповідей, скільки як безкінечність питань.

Велігіна Н. Г.

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

ІСТОРИЧНЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ В РОМАНІ ДЖУЛІАНА БАРНСА «АРТУР І ДЖОРДЖ»

У культурології, історіографії та літературній теорії концепція нового історизму, ширше – cultural studies, формується на початку 1980-х років і вже в 1990-х акцентує не лише на вивченні минулого, а й на його «використанні» – перетворенні на оперативну пам'ять суспільства, дослідженні форм його присутності в сучасності. На межі ХХ–ХХІ століть виокремлюється самостійна галузь, зосереджена на культурній пам'яті та поетиці культури. Йдеться не про короткочасну інтелектуальну моду, а про утвердження інтердисциплінарного підходу до співвідношення літератури й історії, правди й вигадки і в науковому, і в художньому тексті. Ідеї нового історизму органічно резонують із літературним постмодернізмом, посилюючи його ревізійні та ностальгійні

тенденції. Проза порогового (liminal) постмодернізму активно взаємодіє з історіографією, літературною й кінокритикою, мистецтвознавством, запозичуючи їхні принципи й прийоми. Творчість Джуліана Барнса демонструє цю тенденцію особливо виразно. Його пошук нових форм художнього осмислення минулого спрямований не лише на пояснення, а й на оживлення історії, наближення її до сучасного читача. Жанрові експерименти, апробовані в попередніх романах і есеїстиці, знаходять розвиток у романі «Артур і Джордж» (2005), що був схвально сприйнятий критикою й читачами.

На перший погляд, жанр твору очевидний: історичний роман-біографія. Однак постмодерністський історичний роман початку ХХІ століття потребує точніших визначень. Парадокс полягає в тому, що численні жанрові уточнення водночас і ускладнюють класифікацію, і не заважають сприймати текст як традиційний: подвійний код тут функціонує на багатьох рівнях, а сама ця якість постмодерної прози іронічно переосмислюється. Перед нами роман про пізньовікторіанську та едвардіанську Англію без зображення «великих» історичних подій; романізована біографія двох реальних осіб – письменника Артура Конан Дойла та провінційного юриста Джорджа Едалджі, чия зустріч була короткою, але визначальною; детектив, заснований на реальних фактах, із неоднозначною розв'язкою; водночас глибоко психологічний твір, у якому мотиви вчинків героїв виводяться з особливостей їхнього внутрішнього світу. Біографічне й детективне начала тут постають насамперед як форми психологічного дослідження. У центрі оповіді – втручання відомого письменника в долю несправедливо засудженого співвітчизника. Джорджа Едалджі було звинувачено у серійному жорстокому вбивстві свійських тварин, і лише завдяки авторитету і наполегливості Конан Дойла справа була переглянута. В офіційних джерелах (історія британського судочинства, медіа початку ХХ ст.) цей епізод подається стисло, проте Барнс розширює його значення, демонструючи відносність уявлень про «головне» й «другорядне» в історії та людській долі. Показово, що «історичність» персонажів не афішується. Передусім це Артур і Джордж – звичайні люди, вразливі перед іронією історії, розгублені перед загадками життя. Категорії «правда» і «вигадка» стають своєрідними героями тексту: автор постійно перевіряє їхню стійкість, спонукаючи читача переглядати власне ставлення до реальності оповіді, а тандем персонажів символізує напружену єдність фактичного й фантазійного. Артур уособлює світ літератури й творчої уяви – від дитячого захоплення лицарськими історіями до письменницької слави; стихія Джорджа – закон, порядок, раціональність. Попри випробування, обидва зберігають переконання й ідентичність, залишаються вірними своєму розумінню англійськості. Через їхні характери порушуються питання національної самосвідомості та меж національного. Роман спирається на реальні документи – шкільні табелі, юридичні довідники, газетні публікації, парламентські звіти, щоденники, приватні листи, вони точно відтворені, рамкують й організують перебіг подій, створюючи ефект документальної достовірності. Водночас усвідомлення реальності джерел не руйнує

художнього світу, а лише підсилює його предметність, різномірний матеріал перетворюється на живу тканину епохи. Хронологія не порушена, факти не спотворені, але відбір і спосіб подачі матеріалу формують гармонійну романну цілісність, де оригінальність народжується не з сенсаційності фактів і не з довільної постмодерністської гри з біографією. Перед особливий різновид біографічної прози – на межі вигадки й фактографії, в якому життєві події знаменитості переплітаються з долею пересічного, утворюючи рідкісний випадок літературного рівноправ'я.

Історія переслідування Едалджи має підґрунтя в ксенофобських настроях: його батько – виходець з колоніальної Індії. Однак Барнс уникає прямолінійних пояснень, наголошуючи на самоідентифікації Джорджа як англійця. Паралелі з колоніальною тематикою англійської літератури посилюють контекст, але головне – поступове знайомство читача з обвинуваченим, яке починається в дитинстві, задовго до фатальних подій і забезпечує впевненість у його невинності. Після трирічного ув'язнення Джорджа умовно звільнено із заборонаю професійної діяльності, і лише завдяки розслідуванню Дойла він отримує повне виправдання, проте без будь-якої компенсації. У кульмінаційному епізоді Барнс вдається до прийому подвійного бачення: читач сприймає реакції обох героїв одночасно. Для Джорджа це спустошення, для Артура – гнів; відмінність реакцій підкреслює різне розуміння мети боротьби: для Дойла важливі публічний жест і принцип, для Джорджа – тільки повернення його доброго імені та права на працю.

Композиційно більшу частину роману герої існують окремо, що дає змогу глибше пізнати кожного і лише згодом оцінити значення їхньої зустрічі. Попри зовнішню традиційність – хронологічність оповіді, стилістичну відповідність епосі, психологічну глибину – текст водночас підважує жанрові очікування. Він вписується в неовікторіанську традицію, але іронічно дистанціюється від неї. Картини дитинства й юності відтворюють строкату вікторіанську Англію: різні соціальні середовища, системи виховання, моделі поведінки. Паралельне розгортання життєвих шляхів, попри різницю у віці, створює відчуття безперервності часу в межах однієї епохи й водночас дозволяє сучасному читачеві відчувати «передчуття» майбутніх подій. Такий ефект рефракції є одним із ключових прийомів постмодерністської історичної прози, роман демонструє, що створення «не міфу» не означає протиставлення вигадки правді. Йдеться про інше – про протиставлення обом абстракціям живого життя з його помилками й відкриттями, розрахунком і почуттями, слабкістю й шляхетністю. У центрі – буття двох звичайних, суперечливих людей у часі, що випав їм. Саме ця увага до повсякденності, до взаємодії документу й уяви, до напруги між історією та досвідом робить роман переконливою художньою версією минулого, яка сприймається як жива реальність.

Вельчєва К. О.
*кандидат філологічних наук,
завідувач кафедри європейських і східних мов та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля*

«П'ЯТЬ СНІВ АДАМА ДАВІ ПРО ЕДВАРДА II»: ХУДОЖНЯ ФОРМА НА СЛУЖБІ ПОЛІТИЧНИХ ІНТЕРЕСІВ

Одним із завдань, що ставлять перед собою історики літератури при відтворенні та поясненні літературного процесу, є «організувати минуле шляхом відбору тих авторів і текстів, які слід розглядати» [1, с. 16]. Дослідники фокусують увагу на творах, цінних з художньої точки зору, відсіюючи позбавлені такої цінності тексти. Водночас тексти меншої мистецької вартісності можуть стати цікавим джерелом інформації щодо літературних тенденцій і культурних практик епохи, а також світогляду сучасників.

Поєма «П'ять снів Адама Даві про Едварда II» дає змогу придивитися до взаємин літератури і політики в Англії XIV ст. Англійські літературознавці не приділяють цьому твору особливої уваги, не визнаючи за ним особливих художніх достоїнств. Д. Метьюз, наприклад, зауважує, що поему написана кострубатим віршом [4, с. 94]. Ступінь її відомості серед сучасників оцінити важко, бо той факт, що зберігся лише один екземпляр (на відміну від більш ніж п'ятдесяти копій поеми «Видіння про Петра Орача»), може пояснюватися дуже різними причинами.

Рукопис, в якому до нашого часу дійшов текст «П'яти снів Адама Даві про Едварда II», створено наприкінці XIV ст. У результаті зіставлення сюжету поеми з історичними подіями її «було переконливо датовано 1307–1308 рр.» [3, с. 84], що дає підстави вважати рукопис пізнішим записом тексту. Художня мова й образність не вирізняються в ньому вишуканістю і складністю, а от авторський намір викликає питання. Спеціалісти з історії англійської літератури зазвичай розглядають «П'ять снів Адама Даві про Едварда II» як політичне пророцтво. Р. Тейлор, перший автор дослідження про такі тексти в англійській середньовічній літературі, визначив політичне пророцтво як письмове чи усне висловлювання, яке являє собою «спробу передбачити майбутні події політичного характеру» [5, с. 2]. Тейлор підкреслив, що вивчення пророцтва в контексті історії літератури можливе, якщо воно має літературну форму [5, с. 2].

Літературною формою «П'яти снів Адама Даві про Едварда II» є *dream vision*. У літературі Англії видіння-сон стало вкрай популярним у другій половині XIV ст.: ця форма була пластичною, придатною для осмислення великого кола тем і проблем, добре підходила для вираження абстрактних ідей через алегорію і символи. Видіння-сни є в творчому доробку Джеффри Чосера, Вільяма Ленгленда й інших поетів. Спільним для усіх цих поем є те, що події, які відбуваються уві сні, переповідаються від першої особи. Поет повідомляє про обставини засинання, також може розкривати перед читачем свої почуття (наприклад, у «Перліні» це туга за померлою донькою). До жанрової топіки

належить і відображення неоднозначного ставлення до сну, характерного для середньовічної культури: розповідач міркує на тему брехливості і правдивості сновидінь.

У «П'яти снах Адама Даві» висловлюється похвала Едварду II і райдужні сподівання на його правління, яке принесе благо для всієї держави. Послідовно на зображальному рівні проводиться ідея його близькості до Христа. Поема уславлює молодого Едварда II не стільки за його нинішні чесноти, скільки за майбутні звершення, відображає віру в обранництво англійського короля та місію, призначену йому Богом. Це становить різкий контраст з тим, як насправді склалася історія Едварда II. Власне, саме тому науковці пов'язали написання цього пророцтва з початком правління Едварда II, коронованого в 1308 р.: у подальшому виявилось, що новий король сильно відрізнявся від свого батька і не виправдав надій. Якщо Едварду I вдалося суттєво зміцнити центральну владу і провести успішні військові кампанії в Уельсі та Шотландії, Едвард II не зміг повторити військових успіхів батька, зазнавши нищівної поразки в Шотландії, і не спромігся впоратися з баронською опозицією. Він викликав невдоволення надмірною увагою до своїх фаворитів і, ганебно усунений від влади своєю дружиною та її коханцем, мусив зректися престолу на користь свого малолітнього сина. У в'язниці Едварда II було вбито. Виходить, що автор поеми, який, можливо, шукав прихильності короля, дивовижно помилився у своїй проєкції майбутнього.

Автор (або ж розповідач) представляється як Adam Davy, Marshal of Stratford-at-the-Bowe. Ідентифікувати реальну людину з таким іменем і посадою на основі документів XIV ст. дослідникам не вдалося. Адам Даві повідомляє, що відкрити свої сни перед королем йому повеліває спочатку голос з небес, а потім ангел. Пояснення факту створення поеми потребою записати сновидіння є звичним прийомом у видінні-сні. Але в цьому випадку не описано, чому розповідач заснув і яким був його душевний стан. Натомість поет доволі точно датує сни за днями.

У першому сні Адам Даві бачить Едварда II перед гробницею однойменного святого — Едварда Сповідника. Короля атакують два лицарі, він не чинить спротиву, однак залишається неушкодженим. На думку Л. Кут, ця деталь встановлює зв'язок образу Едварда II з Ісусом, який смиренно прийняв кару [3, с. 86]. З вух короля починають виринати червоні та білі промені. За задумом автора, це може бути німб, кольори якого, символізують кров і чистоту [3, с. 86]. Проміні поширюються на всю країну, тож, користуючись тілесною метафорою держави, автор показує, що Едвард як містична голова дарує спасіння всьому містичному тілу-державі [3, с. 86].

Другий сон, у якому король як палігрим в'їжджає на віслюку до Єрусалима, продовжує паралель між Едвардом II та Ісусом. У третьому сні розгортається сцена за участю папи, який коронує Едварда II як імператора християнського світу. У четвертому сні сновидець не бачить короля, але перед ним з'являються Христос і Діва Марія. Христос просить в Марії дозволу вирушити разом з Едвардом на боротьбу проти ворогів християнства (тобто в

хрестовий похід). Останній сон відкриває перед Адамом Даві сцену біля вівтаря в Кентербері, де з'являються король, одягнений у червоне, і янгол. Сновидіння являють собою серію статичних картин (дієслова з семантикою руху не додають їм особливого динамізму), які мають емблемний характер.

Можна пояснювати блискучість «апокаліптичної кар'єри» [3, с. 89] Едварда недалекоглядністю Адама Даві. Але дуже логічним видається інше пояснення: Г. Боумен вважає, що цей текст міг бути написаний ближче до кінця XIV ст. як інструмент політичної пропаганди (або ж адаптований під цю мету) [2]. Справа в тому, що король Річард II, який був правнуком Едварда II, докладав зусилля для його канонізації. Річард — подібно до свого прадіда — опинився в ситуації політичного протистояння з баронами і потребував символічної зброї для боротьби. Він загалом дуже уважно ставився до політичного символізму і свідомо будував свій імідж монарха. Яким би неочікуваним кандидатом на роль святого не був Едвард II, Річард, звівши прадіда до такого рангу, сподівався скористатися цим ореолом і обернути політичну ситуацію на свою користь. Якщо дивитися на «П'ять снів Адама Даві про Едварда II» під таким кутом зору, то різкий контраст між месіанством короля в пророцтві і безславним кінцем його правління легко пояснити. Визначивши пріоритетом не художню, а політичну задачу, автор впорався зі створенням образу короля-святого, вдало пристосовавши для цього популярну поетичну форму. І справді, складається враження, що літературні рішення автора не передують творчим знахідкам провідних англійських поетів, які розвивали жанр видіння-сну, а враховують їх. При цьому автор використовує художні прийоми в наборі, мінімально необхідному для упізнання жанрової форми сну.

Бібліографічні посилання

1. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Перекл. з англ. А. Іщенко. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 152 с.
2. Bowman Gaynor. Edward II: England's Lost Saint? Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent, 2013 [online] URL: <https://kar.kent.ac.uk/id/eprint/86517> (10.02.2026).
3. Coote Lesley Ann. Prophecy and Public Affairs in Later Medieval England. York: York Medieval Press, in association with Boydell & Brewer and the Centre for Medieval Studies, University of York, 2000. 301 p.
4. Matthews David. Writing to the King: Nation, Kingship, and Literature in England, 1250 – 1350. Cambridge, Cambridge University Press, 2013. 242 p.
5. Taylor Rupert. The political Prophecy in England. The Columbia University Press, 1911. 165 p.

Гон О. М.
*доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри іноземних мов Інституту міжнародних відносин
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ПОЛІТИЧНІ І ПОЕТИЧНІ ПРОЕКЦІЇ ПРОВАНСУ: НАЦІОНАЛІЗМ VS КОСМОПОЛІТИЗМ

У працях Дмитра Донцова поняття «провансальці» функціонує як пейоративна сигніфікація української інтелігенції зламу ХІХ–ХХ століть, яку він звинувачував у провінціалізації України в межах Російської імперії. На його думку, відмова від активної політичної боротьби на користь культурницької діяльності, хуторянства та малоросійського мислення призвела до втрати волі до влади, поширення демократичного безсилля й ігнорування державотворчих завдань. «Підкладом ідеї, яка зрікається моменту панування і дбає лиш про те, щоб хтось забезпечив мир, – не є очевидно ніяка нація, лише суспільність, кляса, в найвищій випадку – плем'я, щось як бретонці або провансальці», – підкреслює автор концепції чинного націоналізму [1, с. 97]. У Донцова «провансальці, демократи, і прочі народолюбці» [1, с. 285] означають «хуторянський універсалізм» на противагу справжній, дієвій еліті. Михайло Сосновський резюмує протиставлення Донцовим духу культу сильної ніщіанської людини, яка протистоїть інертній масі, браком розуміння вольового елемента, внаслідок чого ідеологія українства зламу століть була «світоглядом не нації, а верстви, провінції, плебсу» [3, с. 240].

У митців-сучасників Донцова, Юрія Клена і Езри Паунда, топос Провансу функціонує в інших світоглядних координатах. Цикл «Прованс» Клена складається з чотирьох віршів («Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жоффруа Рюдель», «Жоффруа Рюдель Мелісанді»). З точки зору версифікації, ці поезії представляють різні модифікації італійського сонета, однієї з найулюбленіших форм українських неокласиків. Саме в жанрологічній специфіці ведення діалогу з традицією полягає різниця між творчістю аналізованих авторів, адже Паунд надає перевагу рефреноцентричним середньовічним версифікаційним схемам.

Загалом Паунд зневажливо ставився до жанру, створеного Петраркою та Данте. Для нього сонет – занадто простий та невибагливий. Його головне застереження проти цієї спрощеної форми канцони – її одноманітність, поширеність, несправедлива популярність у західній культурі. Натомість жанрові експерименти трубадурів Паунд тлумачить як прояв індивідуального, неповторного, оригінального і по-бароковому складного.

Серед київських неокласиків «провансальську» поетику демонструє М. Рильський у збірці «Синя далечінь», де у вірші «Тиша» зустрічаємо, сказати б, «маску-жанр» – рондель Свінберна, новаторську поетичну форму, яку англійський поет увів в європейську версифікаційну систему 1883 р. у збірці «Століття ронделів» (A Century of Roundels).

Ускладнення та розширення поетикальних потенцій і хронотопних рис традиційного жанру ронделя Паунд транспонував на способи вер(с)ифікації історії в модерному епосі. Архітектоніка ронделя, повертаючись до початку, відлунюючи рефренами й новими відтінками образів, призупиняє художній час. Час, який, за твердженням Паунда, завжди теперішній. Свінберн і Паунд – два Гамлети модерну. Розірваність часу вони сприймають як трагедію і вбачають свою місію у тому, щоб стати єднальною ланкою між традиційним і новаторським.

Поетичний діалог між Рильським і Свінберном, Юрієм Кленом і Паундом ще раз демонструє важливість думки Д. Наливайка про те, що «класицизм виник у зоні культури, яка є його джерелом і ґрунтом, так би мовити, будівельним матеріалом, що виразно проявляється як на сюжетно-тематичному, так і на художньому рівні класицистичної поезії» [2, с. 335]. Тут ми стаємо свідками іншого діалогу – українського літературознавця з американським поетом: обоє послуговуються метафорою «будівельний матеріал» (з тією різницею, що Паунд іронічно вживає біблеїзм – «солома для виготовлення цегли», Вихід 5:7) та визначають «класицизм» як позачасову сутність високого мистецтва. Проте Паунд у збірці «Дух середньовіччя» додає ще й сучасний вимір: «Великі поети ніколи не роблять цегли без соломи: вони збирають – запозичують, позичають чи привласнюють – приклади неперевершеної майстерності своїх попередників та сучасників, і потім запалюють власне неповторне вогнище на вершині гори» [7, с. 162].

У вірші «Сестіна: Альтафорт», присвяченому де Борну, Паунд намагається оживити традицію трубадурів за допомогою версифікаційного експерименту, зокрема – відтворення жанру секстини. Як Паунд, так і Юрій Клен (ця ж тема простежується і в поезії 1915 р. «Біля Перигора») створюють «маски» де Борна. Різниця полягає в тому, що український поет тяжіє до біографічного компоненту легенд про середньовічного лицаря, а Паунд додає до цього портрета і перспективу поетикальних особливостей творчості героя. В есеї 1913 р. «Як я починав» Паунд згадує: «Я постійно думав про де Борна. Мені здавалося, що його неможливо перекласти. Але згодом мене осяйнула думка, як його можна відтворити. Я подумав про химерну вигадливість і рефрени сестини. Я більш-менш знав її структуру. Написавши першу строфу, я пішов до Британського музею перевірити, чи я реконструював перестановки в правильному порядку. Я закінчив вірш за одним махом. З точки зору поетичної техніки, цей твір – один із моїх найкращих, хоча подібна тема навряд чи може бути дуже важливою» [5, с. 24]. Лейтмотив, побудований на домінанті відродження творчості середньовічних поетів, виявився одним зі стрижневих компонентів поезики Паунда.

«Прованс» Юрія Клена – це переспіви, переклади, ремінісценції незабутньої художньої краси та поетичної вишуканості. Серед засобів експресії виділимо асонанс у першому катрені сонета «Де Борн», де повторення однієї голосної передає затятий, твердокам'яний характер

середньовічного кондотьєра: «труб ревучий звук / дух і мужність рук», а також анжамбеман із параномастичною інверсією («стожари / жорстоких воєн»), поєднаний з алітерацією: «слова сичали сотнями гадюк» [4, с. 53–54].

Звертання до перекладів та цитат де Борна виконує у поезиці Паунда присутню іншу функцію, воно слугує одним зі стильових компонентів, що виконують роль інтертекстуального джерела. Так, посилення на де Борна у «Пісні 80» поряд зі згадкою леопардів та дроку – геральдичних символів роду Йорків та Ланкастерів відповідно – натякає на історичні події, що згодом призвели до Війни червоної та білої троянд в Англії.

У програмній історико-літературній праці «Я збираю частини тіла Озіріса» Паунд виокремлює початок надгробного голосіння де Борна «Si tuit li dol el plor el marritmen» як один з найпроникливіших зразків поетичної мови трубадурів. У перекладах із провансальської, що входять до «Масок» (1909), подано його еквівалент – «якщо все горе, і гіркота, і скорбота». У модерному епосі «Кантос» ця цитата виконує функцію естетизації епічної формули «дуплікації епізодів». В архітектоніці переформатованого епосу свідомість рефлексивного слова колажно версифікує й текстуалізує історію, надаючи їй форму рефренних ліричних жанрів.

«Уривок 117» з незакінчених «Кантос» Паунда перегукується з першим сонетом «Провансу» Юрія Клена – «Бернар де Вентадур». В обох поетів прочитується спроба не стільки перенестися в далекі часи, скільки перенести ідеалізоване минуле в сучасне, безпосередньо пережити його. У Паунда це висловлено експліцитно: «to set here the roads of France» [6, с. 823] (прокласти тут шляхи Франції), у Клена – за допомогою прийому одомашнення, адже степ, укритий Божим снігом, що «злітає, як причастя» [4, с. 53], безпомилково вказує на Україну, а не на Прованс.

На відміну від Донцова, для якого Прованс є символом і метафорою занепаду національної ідеї, Прованс Езри Паунда та Юрія Клена – це історико-культурний локус, символ зосередження класичних взірців духовної та матеріальної культури людства, образ космополітичного храму культури.

Бібліографічні посилання

1. Донцов Д. Націоналізм. Лондон: Українська видавнича спілка, 1966. 363 с.
2. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
3. Сосновський Михайло. Дмитро Донцов. Політичний портрет. З історії розвитку ідеології українського націоналізму. Нью-Йорк, Торонто: Trident International, 1974. 419 с.
4. Юрій Клен (Освальд Бурггард). Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. Дрогобич: Науково-видавничий центр «Каменярь» Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2003. 616 с.
5. Froula C. A Guide to Ezra Pound's Selected Poems. New York: New Directions, 1983. 258 p.
6. Pound E. The Cantos. New York: New Directions, 1986. 824 p.

7. Pound E. The Spirit of Romance. New York: New Directions, 1968. 248 p.

Гусєв В. А.

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

Єлісєєнко А. П.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри європейських мов
Державного біотехнологічного університету (Харків)*

«МЕНТАЛЬНА СВІДОМІСТЬ» VS. «ЗНАННЯ КРОВІ» У РОМАНАХ Д. Г. ЛОУРЕНСА

У романістиці Д. Г. Лоуренса ідея пошуку цілісності особистості відіграє першочергову роль. Згідно з філософською концепцією письменника, досягти цілісності людина може тільки в тому випадку, якщо вона слідує «знанню крові» та інтуїтивному, природному світосприйняттю, тобто не заперечує і відчуває досвід попередніх поколінь, а також довіряє чуттєвій свідомості, інстинктивному пізнанню.

У романах «Райдуга», «Жінки у коханні» та «Коханець леді Чаттерлей» світоглядні концепції автора, що стосуються зіткнення «ментальної свідомості» та «знання крові», розкриваються найбільшою мірою. Їх теоретичною основою можна вважати есе письменника «Вступ до цих картин», де протиставляються роботи двох французьких художників – «Чотири яблука» Сезанна та «Яблука в кошику та на столі» Фантен-Латура. З точки зору Лоуренса, Сезанн, на відміну від Фантен-Латура, зумів передати «яблучність» об'єкта, його різні якості, бо намагався всебічно «пізнати» те, що зображував на полотні. Як наслідок, його яблука, немов «живі». Картина ж Фантен-Латура нагадувала автору фотографічний знімок. Яблука цього художника Лоуренс вважав «яблуками Содому», тим самим вводячи біблійну алюзію про знищені Господом за гріхи міст Содом і Гоморра. Лоуренс вважав, що картина Сезанна передає інтуїтивне сприйняття реальності, в той час як робота Фантен-Латура – прерогативу ментальної свідомості, розуму над природним, інстинктивним сприйняттям світу. Сам автор, як зазначали сучасники (Джессі Чемберс, Оттолайн Моррелл, Фріда), володів інтуїтивним сприйняттям світу, що, на його думку, було необхідним для набуття цілісності особистості у єднанні з іншими людьми та навколишнім середовищем.

Яблуко як символ вводить численні релігійні алюзії, пов'язані з вибором, спокусою та бажанням володіти знаннями. Ця тема в найбільшій мірі розкривається в романах «Райдуга» та «Жінки у коханні». І якщо в першому релігійний символізм вводиться через образи Адама та Єви, у «Жінках у коханні» «яблуко пізнання» є символом відходу людини від інтуїтивного сприйняття світу та прерогативи розуму та ментальної свідомості.

Складні відносини Лоуренса із сучасниками, їх життєві історії часто впливали на проблематику романів. Стосунки з леді Оттолайн Моррелл,

Бертраном Расселом, Гезельтайном, Дунканом Грантом послужили джерелом натхнення для автора та лягли в основу образів Герміони, Джошуа, Халідея, Дункана Форбза. Руперт-Лоуренс до кожного з них ставиться упереджено. Герміоні та Джошуа він докоряє в прерогативі ментальної свідомості. Руперт здатний інтуїтивно відчутти і досягнути більше і тому відмовляється входити в їх «аристократичне коло», ігнорує бажання Герміони заручитися його підтримкою та віддає перевагу Урсулі-Фріді, яка символізує жіночність, спонтанність, чуттєвість та зв'язок з природним початком, «голосом крові». Халідей для нього – це «неповноцінна особистість», яка живе на межі святості та пороку. Через Дункана Форбза, Руперт-Лоуренс критикує членів групи Блумсбері та сучасне футуристичне мистецтво.

Особливе місце у цих романах займає Урсула. Її образ сформований під впливом поеми Альфреда Теннісона «Леді з Шалот», вірша «Елейн» та картин Вільяма Вотерхауса «Леді з Шалот», «Леді з Шалот дивитися на Ланселота» та «Мене переслідують тіні». Рядки з вірша Роберта Браунінга «Кохання серед руїн», які цитує по дорозі до Лондона Руперт, вводять тему знищення міст Господом, що також може корелювати з роботою Джона Мартіна «Знищення Содому та Гоморри». Урсула ототожнюється з місяцем як символом жіночого начала, з істиною про роль жінки, яку людство прагне спотворити.

Картини Лоуренса на релігійні теми є візуальним доповненням до його світоглядних концепцій, відображених на сторінках романів. Письменник деконструє релігійні символи, вводить нове прочитання біблійних історій, ставить під сумнів їх догматизм. Картина Лоуренса «Політ назад в рай» порівнюється з традиційним баченням біблійної історії про вигнання з раю Адама та Єви та співвідноситься з картиною Мазаччо «Вигнання з раю».

Роман «Коханець леді Чаттерлей» відповідає «поліаналітиці» Лоуренса, тобто є відвертим розкриттям думок, переконань автора. Письменник мав великі складнощі з підготовкою цього тексту до друку, так як наборщиці відмовлялися його набирати через непристойність. Основна ідея цього роману – у пошуку цілісності окремої особистості у відносинах з іншою людиною. Конні та ліснику Меллорзу вдається подолати класову прірву, оскільки їх відносини ґрунтуються на інтуїтивній, чуттєвій свідомості. Вони нехтують соціальними нормами, бо визнають в них обман, марнославство та спрагу до наживи. Кліффорд уособлює людину, яка слідує «ментальній свідомості» у житті. Для нього все можливо пізнати розумом. Він прагне визнання в оточуючих, займаючись спочатку написанням «порожніх» книжок, потім – модернізацією шахт. З одного боку, він стрімко розвиває свої організаторські навички і покращує становище на шахтах, імплементуючи новітні технології та науковий прогрес, з іншого – духовно деградує, що проявляється у його відносинах не тільки з дружиною, а й з доглядальницею місіс Болтон.

Теоретичною основою роману «Коханець леді Чаттерлей» можна вважати есе Лоуренса «Вчення про Томаса Гарді», де наголошується на інтуїтивному пізнанні, дуальності та полярності у відносинах між чоловіком і жінкою. Ідея відродження (фенікса), що займає таке важливе місце у світоглядній концепції

Лоуренса, в цьому романі розкрита найбільше. Конні є її уособленням. Її відносини з Меллорзом символізують відродження особистості, розкриття індивідуальності. Фрески Аджанти, що вплинули на світогляд Лоуренса, розкривають пошук цілісності та його досягнення у відносинах, що ґрунтуються на відвертості та зв'язку з природним, інстинктивним світосприйняттям. Таким чином, спів/протиставлення «ментальної» та «інтуїтивної свідомості» розкривається у романістиці Лоуренса через особливості світосприйняття героїв, їх становлення як особистостей. Релігійні алюзії та живопис складають інтертекст, який слугує засобом більш повного вираження світоглядної концепції автора.

Жужгіна-Аллахвердян Т. М.
доктор філологічних наук, професор

ЛІРИКА АНТОНІО МАЧАДО В ПАРАДИГМІ ПАМ'ЯТІ, МІФУ, ІСТОРІЇ ТА МИСТЕЦТВА: ЕЛЕГІЯ І ГРОТЕСК

У суперечці про природу мистецтва, літератури та поезії між тими, хто захищає ідею іманентності та спонтанності творчості, і тими, хто стверджує, що мистецтво має бути ангажованим, усвідомленим і структурованим за правилами, мають рацію, мабуть, ті, хто перебуває десь посередині, між двома берегами – у положенні «поміж». У ліриці Антоніо Мачадо, поета іспанського модернізму, ці береги, що очевидно, марковані елегією та гротеском у парадигмі пам'яті, міфу, історії та мистецтва.

Антоніо Мачадо (1875–1839), як і Марсель Пруст у Франції, був поетом «межі століть», «порогового» мислення епохи, що вже зреклася романтизму, але генетично була тісно пов'язана з нею. Синтез елегії та гротеску, характерний для романтичної поезики (згадаймо слова Віктора Гюго в «Передмові до «Кромвеля»», про те, що прекрасне і піднесене існують в «оточенні усіляких гротесків» [1, с. 24]), парадоксально проявився вже в ранніх поетичних циклах Мачадо та його перших збірниках віршів. Епікурейські за духом вірші про незабутнє південне літо і чорні циганські очі, що світили в ночі («Tus ojos me rescuerdan...»), поступилися місцем елегіям, навіяним ностальгічним почуттям і спогадами про юність та любов. Філософські роздуми в «Del Camino» уживаються в одному виданні з елегійними «Conciones» і з гротескними «Los grandes invantos», зі сновидницькими та іншими фантазіями в мозаїчному віршовому циклі «Galerias». У збірці «Campos de Castilla» («Поля Кастилії», 1907–1917) пасторальні пейзажі, ноктюрни, історичні ретроспекції перемежуються з філософськими думками про час і буття та любовними куплетами в народному стилі. Таке тематичне та жанрово-структурне змішання сприяє підготовці та народженню лірико-філософських сюжетів, метафізичних думок, естетичних та етичних поглядів на поезію як синтетичний вид мистецтва в «апокрифічних піснях», які поет приписав вигаданим персонажам – філософам та поетам Абелью Мартіну та Хуану де Майрена.

У пізніших віршах Мачадо пристрасті вже не вирують, бо залишилися в минулому як елегічні спогади, любов до драматизму приглушена, на перший план виступають притихлі почуття, самотність та відчуженість. Лише деякі вірші просякнуті життєлюбством, яке поєднується із старомодною пасторальністю, прихильністю до народних традицій Кастильї, Сорїї, легендарної землі Альваргонсалеса. Іноді поет начебто хизується «іспанською душею», емоційною відкритістю закоханої людини, поета, що любить мистецтво і природу; часом він шкодує тих, хто відчуває невгамовну спрагу змін або проживає життя в ритмі пристрасної сарсуели («Coplas elegíacas» [3, с. 115]) – іспанського музично-драматичного жанру у стилі оперети. Ліричний герой Мачадо завжди, навіть навесні, відчуває присутність смутку та давлячої тиші, іноді – меланхолії, часом трауру («Papergon»: «Los ojos»: «Salió a la calle un día de primavera, y paseó en silencio / su doble luto, el corazón cerrado» [3, с. 313]), що викликає бажання усамітнитися, поглинути в забуття, відгородитися завісою самотності, щоб оплакати минуле кохання («Elegía de un madrigal»: «Y se alejó en silencio para llorar a solas» [3, с. 128]). Образ очей – наскрізний у поезії Мачадо: поет оспівує юні очі циганки, розмірковує про світло, яке випромінюють очі улюбленої жінки, про сліпоту і пильність очей – тих, що дивляться, і тих, що бачать; тих, що дивляться в дзеркало, і тих, що дивляться із дзеркала. Поет створює метафору очей, яка нагадує барочну, розмірковуючи над реальним життям, дзеркалом життя і сновидницьким буттям.

Тональна і емоційна різноманітність, різнобарвна палітра почуттів досягаються поєднанням в елегічній поезії Мачадо характеристик і структурних елементів інших ліричних жанрів, часом за принципом оксюморона. Вже назва вірша «Elegía de un madrigal» («Елегія про мадригал») вказує на те, що в ньому поєднані два широко відомих жанри – елегія, сумний вірш-міркування про любов і вірш-роздум про внутрішнє життя поета. Очевидно, що у Мачадо мадригал «з історією» і сходиться до синтетичного жанру, що відрізняється від форми мадригалу ХІХ ст. – невеликого світського компліментарного вірша, зазвичай призначеного для особистого альбому або для рукописного альманаху, в якому вихвалялися у дружній формі, зрідка злегка жартівливій на відміну від оди, краса і чесноти людини. Мадригал Мачадо нагадує про культ дами у лицарські часи і про епоху Відродження, коли була мода на мадригал як пасторальну пісню (Саннадзаро, Тассо, Гваріні), буколичний діалог пастухів та пастушок в античній традиції та у дусі станців на славу Мадонні на зразок Петрарки (див. наприклад: Epilogue «Sopra Le Stanze Del Petrarca in Laude Della Madonna» – Rore's Vergine Cycle of 1548 [2, с. 407–427]).

В європейській поезії не є рідкістю поєднання елегії та мадригалу. У вірші Мачадо таке поєднання підкреслює зміну настрою ліричного героя та тональностей у творі: компліментарність змінюється сумом, сум переходить у сферу філософічного міркування, рефлексія про забуте кохання забарвлює описуваний факт в похмурі або журливі тони. В основу «Елегії про мадригал» покладено ідею пам'яті та забуття, а короткий сюжет обертається навколо поета, що забув і раптом згадав колір і запах волосся коханої жінки, колись оспіваної

ним у мадригалі. Подія, незначна на перший погляд, набуває значущості, залишаючись швидкоплинним, ненароком згаданим фактом. Перегорнута сторінка у книзі життя безіменного поета несподівано викликає живі почуття. Здавалося б, немає нічого нового, але цей день, один із багатьох пережитих днів, схожих один на одного, все ж таки є особливим: «Y un día – como tantos – al aspirar un día aromas de una rosa que en el rosal se abría, brotó como una llama la luz de los cabellos que él en sus madrigales llamaba rubias olas, brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...» [3, с. 128]. За допомогою зміни тональностей досягається драматизм звичайною ліричної історії про тугу за втраченим часом. Це одна із важливіших тем, до якої було причетне покоління поетів і письменників епохи розмежування, покоління тих, хто любовно випестував ідеали та стиль літератури модернізму. У жанрі, що поєднав елегію і мадригал, Антоніо Мачадо висловив співчуття самотньому поетові і передав загальний меланхолійний настрій, тужливі думки та почуття свого покоління, викликані великою духовною втратою. У кожного з них вона була своя. Майже уся література цієї доби заповнена філософським осмисленням загальної втрати і роздумами над власною втратою, своїм становищем у суспільстві, яке було обумовлене зовнішніми обставинами, породженими «бездушним світом». Для Мачадо-поета втратою було прекрасне, чарівне, сентиментальне: на його думку, світ позбавився чарівності і в ньому запанувала «сентиментальна некомпетентність» («mundo sin encanto, sentimental inopia»). У поетичній рефлексії Мачадо антитезою матеріальному світу, сентиментально некомпетентному і позбавленому краси, часто постає символічний образ ліри, що зазвичай супроводжує творчі фантазії про міфічного поета. В «Елегічних строфах» («Coplas elegíacas») мова йде про поета, який вдень перебуває на службі, а вночі уві сні бачить піфагорейську ліру в своїй руці: «...del que sueña la lira / pitagórica en su mano» [3, с. 115]. Так само як образ грецької ліри, сприймається спогад про пустельний берег, позбавлений очерету, про монотонно нависаюче небо і широку повільну річку: «Recuerdo que una tarde de soledad y hastío, ¡oh tarde como tantas!, el alma mía era, bajo el azul monótono, un ancho y terso río que ni tenía un robre juncal en su ribera» [3, с. 127].

В античній буколиці та в елегії XVIII ст., зокрема у Саломона Гесснера та Андре Шеньє, одним із провідних був мотив флейти, зробленої Паном, Музою або пастухом із «співочого очерету». У пізній елегії мотив «заростей очерету» набуває конкретного матеріального змісту: густий очерет на березі річки означав наявність матеріалу для конструювання та виготовлення музичних інструментів, зазвичай флейти або сопілки, на кшталт тієї, яку змайстрував і на якій грав сам «великий Пан». Образ «un robre juncal» («рідкий очерет» або «поодинокий очерет»), або «рідкісні зарості очерету»), який часто використовувався поетами для створення сумного пейзажу, в елегії сприймається як мотив убогого життя, позбавленого поезії та музики. Отже, описуючи безбарвну картину безликої природи, яка відповідає стану поетичної душі, за допомогою виразу ni tenía un robre juncal en su ribera, Мачадо нарікає на відсутність джерела натхнення для творчої душі. Монотонний пейзаж, який у цьому вірші ні географічно, ні топонімічно не конкретизований, породжує монотонні рядки. Ні небо над

головою, ні голий берег річки, ні сама річка не надихають поета на яскраві, полум'яні вірші його молодості. Річковий пейзаж без очерету набуває інтертекстуального змісту і є алюзією на анакреонтичну елегію, в якій поет сумує за молодістю і звучними піснями, рівнозначними старим буколікам, в яких оспівувалися пристрасні коханці й музика та обов'язково був присутній духопідйомний мотив гри на флейті. Таким чином, сумну мачадівську замальовку слід сприймати у контексті давньої елегії як символічне втілення думки про занепад поезії та мистецтва у сучасному світі у порівнянні з золотим віком ліричної поезії.

Іноді елегія Мачадо переходить межі журливої пісні, як у вірші «El cadalso», де на тлі зловісного світанку з'являється гротескний образ шибениці – символу мороку, жаху та жорстокості:

La aurora asomaba
lejana y siniestra.
El lienzo de Oriente
sangraba tragedias,
pintarrajeadas
con nubes grotescas.

.....

En la vieja plaza
de una vieja aldea,
erguía su horrible
pavura esquelético
el tosco patíbulo
de fresca madera...

La aurora asomaba
lejana y siniestra. [4, с. 126].

Автор не конкретизує зловісну історію, він тільки малює похмуру картину, в яку поринає далекий від нього і незрозумілий Схід. Поет успадковує символічні образи жаху, але переплітає в них минуле і сучасність. Його уява малює жахливу картину у близьких йому формах культурної пам'яті, збережених історією та літературою: «Світанок наступав, / далекий і зловісний. / Полотно Сходу / кровоточило трагедіями, поцятковане гротескними хмарами». І на цьому болісному тлі: «На старій площі / старого села, / височіла груба шибениця зі свіжого дерева, / скелетоподібний жах...».

Розум поета схильний бачити і передавати далеку від нього реальність за допомогою елегічної символіки, гротескних образів та епітетних конструкцій, які наводять на думки про смерть у традиції шекспірівської трагедії. Новітня історія, що невиразно розгортається десь на «далекому Сході» постає поету в зрозумілих образах. І ось далеко на горизонті в зловісних фарбах вимальовується похмура картина: вдалині маячить чи то скелетообразний силует шибениці, який запам'ятався читачеві як зловісний атрибут англійської історії XVI ст. за часів «обгороджування» (enclosures) і кривавого законодавства Генріха VIII та Єлизавети I, коли було засуджено за бродяжництво 70 тисяч зігнаних із

громадських земель селян, що стали жебраками, чи то ешафот – похмурий символ терору французької революції, особливо за часів якобінського правління. Палаючий світанок на сході, який малює уява поета, нагадуючи про криваві сторінки історії, віщує про нові криваві події. Не називаючи конкретних історико-літературних фактів, поет створює загальний образ трагедії, користуючись символічним нарративом і уявленнями, сформованими в глибині модерністської естетики на межі століть у парадигмі пам'яті, міфу, історії та поезії.

Бібліографічні посилання

1. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю». *Гюго В. Собр. соч. в 14 т. Т. 9.* М.: Терра, 2003. С. 5–66.
2. Feldman M. City Culture and the Madrigal at Venice. University of California Press, 1995.
3. Machado A. Poesias completes. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

Криворучко С. К.

*докторка філологічних наук, професорка
кафедри теорії та практики англійської мови та зарубіжної літератури
імені професора Михайла Гетманця
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди*

МАТРІОТИЗМ.

ФАКТОГРАФІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ВИМИСЕЛ У РОМАНІ ФРЕДЕРІКА БЕГБЕДЕ «УНА І СЕЛІНДЖЕР»

У методологічні підходи до вивчення історії як літературного нарративу на підґрунті екофемінізму я вводжу термін ментального концепту мислення – **матріотизм**. Усім добре знайомий термін патріотизм: любов індивіда до держави, служіння громадянина державі.

У дискурсі сучасного мислення пропоную поняття **матріотизм**. Матріотизм – це коли держава має дбати про індивіда. Матріотизм – це концепція етики піклування в щасливій успішній родині.

Навіть у патріархаті родиною завжди керувала жінка. Матріотизм як термін поки що є першим наближенням фіксації фактів реальності. Хоча феномен матріотизм успішно існує упродовж усієї еволюції людства, коли сформувалася соціальна одиниця – родина. Але як термін його досі немає внаслідок домінування патріархальної культури упродовж тисячоліть. Однак після усвідомлення феномену Архетип Дім цей термін – матріотизм – природно виникає. Здається, що він просто «загубився», або його «ув'язнили», і тепер він вийшов. Що ж таке матріотизм?!

С. де Бовуар у книзі «Друга стаття» 1949 р. переконливо довела, що коли чоловік «навчився» у жінки обробляти землю та поступово перейшов від полювання та риболовства як засобів «вижити» до професійного оброблення землі, він привласнив собі: 1) право оброблення цієї землі; 2) право мати цю

землю; 3) право мати жінку, яка й обробляє землю на користь чоловіка, і одночасно народжує дітей, які йому потрібні, щоб після смерті передати свою землю / власність цим своїм дітям. Патріотизм як захист землі виникає із права на власність чоловіка. Але: чия це земля? Чоловік «сказав», що земля – його власність.

Однак, першою землею обробляла жінка, поки чоловік полював та ловив рибу! І коли він приходив із полювання або риболовлі з порожніми руками, вона годувала його тим, що або зібрала з землі в лісі, або виростила сама! І вони не вмирили з голоду. Тільки жінка, на відміну від чоловіка, цю землю собі не привласнила. Це їй було не потрібно, тому що земля і так її: жінка може «створити» архетип Дім будь-де – це природний простір затишку. Навіть, коли чоловік собі привласнив землю, жінка нікуди з неї не ділася, тому що земля – її. Тому вона й залишилася в іншому статусі «служниці» / неповноцінної / другорядної упродовж багатьох тисячоліть. Тому що це її Дім. Куди ж вона піде з Дому?!

С. де Бовуар дуже критично зображує «процес прибирання» як безсенсовний, важкий, результати якого дуже швидко зникають із часом, тому він абсолютно марний. Прибирання є своєрідним знуцанням над жінкою, вважає французька письменниця. Немає сенсу витирати пил, оскільки він з'явиться через хвилину. Але С. де Бовуар знецінює енергію, яку вкладає жінка в символічне витирання пилу. Важливо, впустити живильну енергію. Технічно, енергія може впускатися через витирання пилу. Оскільки енергія не постійна, потрібно впускати з часом іншу енергію. Умовно, як прибирання, але, насправді, значно важливішим є створення затишку, в першу чергу, емоційного. Тому, під час прибирання жінка начебто наповнює «правильною» / «чистою» енергією Дім.

Матріотизм – це добровільне бажання бути в якомусь місті / території / країні / Домі без примушення. Специфіка місця / Дому в матріотизмі полягає в його живильній силі, якою його наповнила жінка. Матріотизм не допускає виникнення умов, при яких Дім потребує захисту. Стратегія працює на випередження, тому в захисті немає потреби. Матріотизм це відчуття «свого», яке йде в аурі домашнього затишку, енергетично сильного, що є захистом для людини. Якщо розмірковувати в дискурсі території, то матріотизм формується навколо сильної успішної території.

Якщо б в якійсь державі був матріотизм, то не громадянин мав би захищати цю державу, а держава була би настільки сильною, що захищала би цього громадянина, як мати свою дитину, а громадянин сприяв би накопиченню сили цієї держави заздалегідь, щоб випередити будь які загрози і для себе, і для неї. Матріотизм – це «інше» екологічне мислення, яке перебуває поза домінантністю. Опозиції немає в матріотизмі: є суголосність і згода. Мати любить усіх своїх дітей. Вона піклується про всіх, і всім знаходиться комфортне місце.

Це шлях домовленості, угоди. Домінантність як феномен – застаріла. Потрібно відходити від домінантності в сферу піклування: і про громадянина,

тому що він є найменшим складником держави, і про державу, яка утворюється з сильних індивідів, що дбають про неї: заздальгідь, не доводячи до необхідності її захищати.

Сильний не нападає. Він дбає про свій розвиток, розвиток людей, що навколо, розвиток держави. Матріотизм у історії не сформувався як феномен, тому що жінці не властиве прагнення до домінування. Вона не ходила на полювання (не вбивала тварин), не рибалила (не вбивала риб). Вона дбала про дітей, яких народила, та чоловіка, який приніс вбитих тварин і риб. Дбала про простір у Домі, який у ході історії породив Архетип, щоб там було затишно.

Поступово, в ХХІ ст., людство приходить до ідеї про необхідність дбайливого ставлення до окремих «інших» людей, до природи, до держави. Піклування іде поза домінантністю, поза волюнтаризмом, концепція якого сформувалася в пошуках Ф. Ніцше та Х. Ортегі-і-Гассета, а реалізувалася в війнах упродовж історії до ХХ ст., Першою та Другою світовими війнами ХХ ст., війною в Україні ХХІ ст., навколо якої згрупувався весь цивілізований світ. Домінування та волюнтаризм завжди приводять до поразки. Чим відрізняється домінування та піклування?!

У домінуванні волюнтарично нав'язується ідея, щоб «інші» підкорилися волі «висловювача» / ініціатора цієї позиції для його блага / здійснення його бажання. Бажання є центральним у волюнтаризмі (патріархаті / патріотизмі). «Я» хочу щоб усі йшли на фронт! У піклуванні висловлюється ідея із урахуванням інтересів гУнанно налаштованої спільноті, де всі «працюють» на благо себе та іншого. Мотивування та мотивація є провідними в матріотизмі (якого може ніколи й не буде, але без спроб прагнення до нього людство приречене). Але на засадах піклування, виходячи з ініціатив матріотизму, можна спробувати створити біархат (інтереси і жінки і чоловіка водночас) – рівне включення пропозицій кожного в інтересах спільноти. Війна апріорі не має права на існування, оскільки це дуже не гУнанна концепція впровадження будь-якої ініціативи.

Матріотизм це відчуття «свого», дбайливе ставлення до себе, до «інших» у дискурсі процвітання – Допомога, Піклування про «іншого». Матріотизм як ідея (хтось скаже – утопічна) найменшого соціального кола – родини – створив успішні менеджерські практики, які варто спробувати використати у великому соціальному колі – державі.

Матріотизм – це концепція етики піклування в щасливій успішній родині. З точки зору матріотизму суголосно методології інтерпретації екофемінізму доречно осмислити історизм Другої світової війни в перетині з мисленням генія та творчого процесу.

У романі Фредеріка Бегбеде «Уна і Селінджер» 2014 р. авторська уява в межах обраних французьким письменником фактів у векторі реконструкції створює новий історичний світ (події Другої світової війни), де біографії трьох відомих постатей (Чарлі Чаплін, Юджин О'Ніл, Джером Селінджер) переплетені між документами й художнім вимислом. Художній образ всесвітньовідомого американського письменника ХХ ст. Джерома Селінджера

створено в синхронії й у романі французького письменника Фредеріка Бегбеде «Уна і Селінджер» 2014 р., й у художньому фільмі американського режисера Денні Стронга «За прірвою в життах» 2017 р. Постають питання: чи випадково у синхронії (2014 / 2017) в різних країнах світу (Франція / США) митці пропонують власну інтерпретацію образу Дж. Селінджера? Чи це інтерпретація феномену генія? Чи це інтерпретація тенденцій та історичних подій сер. ХХ та другої пол. ХХ ст. ? Чи це інтерпретація феномену війни? Чи це інтерпретація впливу феномену війни на свідомість індивіда? Чи це інтерпретація впливу феномену війни на генія?

Важливим є те, що і Ф. Бегбеде і Д. Стронг створюють художній образ письменника Дж. Селінджера на тлі історичних подій Другої світової війни як суб'єкта свідомості, для якого процес писання був найважливішим у житті та який представлено як важливу, кропітку, психічно тендітну працю. Психічно тендітну тому, що процес може не відбутися взагалі, що до процесу потрібно специфічно емоційно готуватися, що цю здатність можна втратити несподівано та неочікувано у будь-який момент. Війна тут представлена як травма психіки генія. Головне, потрібно обов'язково розрізняти письменника-людину Дж. Селінджера та два художні образи Дж. Селінджера, які створили Ф. Бегбеде і Д. Стронг.

Ключові слова: матріотизм, Фредерік Бегбеде, екофемінізм, етика піклування, історія, травма, війна.

Бібліографічні посилання

1. Бегбеде, Ф. (2015). *Уна і Селінджер*. Київ: Stone Publishing. 320 с.
2. Бовуар, С. (1994-1995). *Друга стаття*: у 2 томах. Київ : Основи. 390с.; 392с.
3. *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.

Максютенко О. В.

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

«СЕНТИМЕНТАЛЬНА ПОДОРОЖ» ЛОРЕНСА СТЕРНА: ХУДОЖНИК ЯК ФІЛОСОФ

У «Сентиментальній подорожі» (1768) Лоренса Стерна дослідники бачать варіації впізнаваних рис стильової манери письменника, пов'язаної з поворотом до ліризовано-психологічної форми, інтересом до індивідуальної свідомості, світу особистих почуттів, емоцій, переживань. А також згадують про рокайльні мотиви, які доповнюють концепцію чутливості у «Подорожі»: мистецтво натяку, недомовленості, іронічність оповідного тону, тема любовного флірту. Образ Йоріка, цінності, якими він дорожить, вміння радіти хвилинам щастя,

стриманість щодо проявів крайнощів пристрасті перетворюють канон записок про подорож й непомітно надають йому форму особистого щоденника-самопостереження, де переважає заглибленість в описання не зовнішнього плану, а повсякденних дрібниць, із-за чого текст позбавляється об'ємності, громіздкості, але постає витонченим, легким, автор є жартівливим, тон його – легковажним, сповненим натяків та недомовленості. Межі «Сентиментальної подорожі» – хиткі, рухливі, розімкнуті, оповідач містифікує читача підкресленим неладом розповіді, скрадливою інтонацією, де змішано іронічні й меланхолійні фарби. Рокайльні мотиви й теми, які доповнюють концепцію чутливості у «Сентиментальній подорожі», сприяють тому, що дорожні нотатки Йоріка сприймаються як «імажинарна подорож», де реальна топографія виявляється приводом щодо розлогої емоційної рефлексії героя, не скутого соціальними умовностями, а зовнішній світ постає як «дзеркало душі», відбивається у безкінечному потоці мінливих думок.

Проте сприйняття і «Трістрама Шенді», і «Сентиментальної подорожі», що належать перу «англійського Рабле», через філософську домінанту у поетиці – тема дискусійна, яка має своїх прибічників й супротивників. Часом окремі дослідники цілком заперечують філософську направленість романів Стерна, інші – якщо і не відмовляють йому в зацікавленості у творах філософів-сучасників, з багатьма серед яких Стерн зустрічався і підтримував дружні стосунки (Юм, Гольбах, Д'Аламбер, Дідро), однак докоряють письменнику у тому, що він або не створив послідовної системи філософських поглядів, або не ствердився як оригінальний мислитель (Дж. Уорк). Все ж таки із плином часу ряди літературних критиків, впевнених в органічності філософської проблематики для романів Стерна, поширюються (Е. Хедфілд, Дж. Хоулі, Ш. Ріген, П. Девіс, К. Лаптон). Спеціалісти стверджують – якщо творчість Стерна дистанціювати від інтелектуального клімату епохи, то оцінки літературної діяльності художника будуть спрощені, і він залишиться «автором для вузького кола ентузіастів» як «найвпливовіший нечитабельний літератор» (Ендрю Хедфілд). Мартін Баттестін, навпаки, у своїх знаменитих есе, написаних у 1994 р. і 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 століття.

Пічугіна Т. Є.

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

ПИСАТИ, ЯК БОЖЕВІЛЬНИЙ ІСТОРИК: «ОБМІРЮВАННЯ СВІТУ» ДАНІЕЛЯ КЕЛЬМАНА

Роман Д. Кельмана «Обмірювання світу» (2005) став невдовзі після свого виходу інтернаціональним бестселером і приніс автору всесвітнє визнання. Звертаючись до жанру історичного роману, автор відмовляється від усталених у постмодерністській літературі 1980-х років тенденцій до використання детективного сюжету та інтертекстуального полікодування (романи У. Еко, К. Рансмайра та ін.). «Обмірювання світу», таким чином, маркує зміни у способах історичного письма в сучасній літературі: використовуючи постмодерністську модель ненадійного оповідача, вільної гри із документальними свідченнями, Д. Кельман ставить у центр оповіді відомих репрезентантів німецького Просвітництва Александра фон Гумбольдта та Карла Фрідріха Гауса, зображаючи їх у комедійному модусі. Г.-П. Проїсер вважає, що саме у презентації старого цивілізаційно-критичного дискурсу в комедійній формі криється успіх «Обмірювання світу». Д. Кельман, на думку дослідника, «трансформує матеріал трагедії в комедію» [3, с. 74].

Самій роботі над «Обмірюванням світу» передували інтенсивні розвідки. Письменник читав звіти про подорожі та наукові праці Гумбольдта, листи й роботи Гауса, поглиблено вивчав математику, щоб займатися розробленими Гаусом теоріями і формулами. Д. Кельман не ставив собі за мету написати пародію на обох науковців: це можливо, якщо особистості добре знайомі читачеві. Таким чином можна створити пародію на актуальних політиків, та ніяк не на старих науковців, які жили понад 200 років тому, та про характер яких відомо дуже мало. Тому роман «Обмірювання світу» треба читати завідомо скептично, не порівнюючи факти з зображенням фігур чи винаходом автора.

В інтерв'ю Ф. фон Ловенберг Д. Кельман пояснює концепцію історичного роману, яку покладено в основу «Обмірювання світу»: «...експеримент мусив полягати в тому, щоб написати книгу, яка починається як науково-популярна. Тому у першому рядку роману є зазначення року – і потім ніколи знову. Це мало б виглядати так, ніби поважний історик раптом збожеволів» [4, с. 250].

Для зображення цієї «божевільної історіографії» слугує саморефлексія тексту. Основним літературним засобом для цього є непряма мова, яка запобігає виникненню враження безпосередньої та справжньої розповіді. Ставлячи під сумнів правдивість сприйняття, автор повинен водночас посилити достовірність вигадки, щоб не виникало враження малоїмовірності. В есе «Де Карлос Монтуфар?» Д. Кельман пише про труднощі історичного роману та пояснює свою методику опрацювання історичних фактів в «Обмірюванні світу». Історичний роман, на думку письменника, перетворився останнім часом на

щось на кшталт тривіальної літератури, на несерйозний жанр, який грає фактами й фікціями. Найскладнішим завданням для сучасного романіста є, таким чином, знайти новий спосіб розповідання про історію, спосіб, який би дозволив відійти від офіційної версії минулого та створити «вигадану правду» [2, с. 12], яка, однак, все ж таки була б правдою. Автор залишає за собою право вільно оперувати реальними історичними фактами та наповнювати їх необхідним йому смислом: «Коли я почав писати свій роман про Гауса, Гумбольдта й кількісне осягнення світу, про просвітників і морських чудовиськ, про велич і комізм німецької культури, я швидко зрозумів, що мені необхідно вигадувати. Розповідати означає створювати зв'язки там, де їх спочатку не було, надавати подіям структуру й послідовність там, де дійсності їх бракувало – не задля надання світу ілюзії ладу, а задля надання їхній презентації ясності, яка єдина уможливорює зображення безладу. Саме коли хочеш писати про хаос космосу, який опирається вимірюванню, необхідно серйозно підійти до форми» [2, с. 14–15].

Іронізуючи над значимістю реальної історії для персонажів, особливо для Гауса, автор посилює авторефлексивність роману. Так, Гаус здивовано дізнається від свого співробітника Ціммермана, що розпочалась війна: «Професор глянув на нього, наче на видиво, і запитав, чи він справді не знає, що йде війна» [1, с. 74]. Той факт, що для Гауса ім'я Бонапарт не варте уваги, сприяє дистанціюванню від реальної історії і таким чином історичної ілюзії традиційного або популярного історичного роману. До цього ж саморефлексія тексту посилюється тим, що герої роману із недовірою ставляться до можливості вірного відтворення їхнього життя та досягнень в історичному романі. Так, Гаус уже на початку роману міркує: «Навіть такий розум, як у нього, сказав Гаус, у минулі епохи людства чи на берегах Оріноко ні нащо не був би спроможний, тоді як за двісті років кожен дурень із нього сміятиметься і вигадуватиме про нього всілякі нісенітниці» [1, с. 7]. А Гумбольдт «скаржить» на фіктивні компоненти історичних романів: «Митці надто легко відходять від свого завдання: змальовувати те, що є. Відхилення митці вважають сильним боком, але ж вигадка спантеличує людину, стилізація спотворює світ. Сценічні декорації, до прикладу, в яких не приховано, що вони зроблені з паперу, англійські полотна, тло яких розпливається в олійному соусі, романи, зміст яких губиться у брехливих вигадках, бо автор, бачте, вплутує в свої побрехеньки імена історичних осіб» [1, с. 207]. Авторська іронія полягає в тому, що, вкладаючи критику історичного роману в уста одного з протагоністів твору, Д. Кельман ставить під сумнів власні вимоги до історичного роману. Адже, на думку письменника, вимогою до історичного роману є не достовірне відтворення історичних фактів, а побудова автентичної сфери вигаданого. До того ж Д. Кельман «доводить», що звіти самого Гумбольдта мають фікційний характер або щонайменше є неповними.

Таким чином, у центрі роману «Обмірювання світу» – епістемологічна проблема істинності будь-якої інтерпретації. Постає питання, наскільки жанр історичного роману взагалі спроможний запропонувати логічну, переконливу

та відповідну інтерпретацію минулого. Роман вирішує цю проблему своєю манерою оповіді: Кельман свідомо наголошує на недостовірності оповіді, використовуючи у тому числі засоби іронії у зображенні головних персонажів. Він відмовляється від аукторіального оповідача, який стоїть над персонажами, та водночас релятивує будь-який погляд на події, будь-яку персональну інтерпретацію фактів. На відміну від історичних романів постмодернізму Д. Кельман не інтерпретує минуле із перспективи сучасності, навпаки: його погляд направлений з минулого в майбутнє, яким його бачать протагоністи – прихильники просвітницького прогресизму: «Його (*Гауса*) дивувало, що, крім нього, ніхто не думав про такі речі (*про майбутнє*). Для людей все було так, як було, наче так і треба» [1, с. 75]. При цьому їх візії майбутнього можуть бути як пророчими, так і спростованими часом. Наприклад: «За кілька років, мовив Ойген, тут (*в Берліні*) буде така метрополія, як Рим, Париж чи Санкт-Петербург. Ніколи її тут не буде, сказав Гаус. Огидне місто!» [1, с. 11]. Або: «Скоро, пояснив він (*Гаус*), людей з міста до міста возитимуть машини зі швидкістю випущеної кулі. Тоді з Геттінгена до Берліна їхатиметься пів години» [1, с. 6]. Для Гауса теперішнє не має жодного значення, навіть війна розглядається ним як щось тимчасове та не варте уваги: «Вона (*Йоганна*) вже знала: зараз він скаже, що з погляду майбутнього обидві сторони однакові, що невдовзі нікого не хвилюватиме те, за що сьогодні вмирають. Але що це змінює? Запобігання перед майбутнім – це форма боягузтва. Невже він справді вважає, що тоді люди будуть мудрішими? Якоюсь мірою так, сказав він. Бо будуть змушені. Але вони живуть тепер! На жаль, мовив він...» [1, с. 141].

Даніель Кельман створює постмодерністський роман, який тематизує можливості, передумови та межі розповіді про історію. Автор наголошує на фікціональності оповіді та розбудовує її на концепті одночасності. Разом з тим «Обмірювання світу» – це не роман про кінець світу або марність спроб його осягти. Ні Гаус, ні Гумбольдт не зображені як персонажі, котрі зазнали поразки. Гаус до старості був спроможний на відкриття, Гумбольдт, хоч і перетворився на живий раритет, проте його досягнення незаперечні, а Ойген, нащадок обох, досягає нових берегів, щоб там знайти своє щастя.

Бібліографічні посилання

1. Кельман Д. Обмірювання світу. Харків: ВД «Фабула», 2025. 288 с.
2. Kehlmann D. Wo ist Carlos Montúfar? Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005. 237 S.
3. Preußner H.-P. Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman „Die Vermessung der Welt“ einen Bestseller werden ließ. *Daniel Kehlmann* / Hrsg. Hugo Dittberner. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, Januar 2008. S. 73–85.
4. Schilling, Erik Der historische Roman seit der Postmoderne: Umberto Eco und die deutsche Literatur. Heidelberg: Univ.-Verl. Winter. 2012. 321 S.

ЗМІСТ

Історія як літературний наратив

Бандровська О. Т.	Історія як дискурс влади в трилогії Гіларі Мантел про Томаса Кромвелля	3
Висоцька Н. О.	Чи спроможна історія звільнитися від диктату наративу?	5
Калашнікова О. Л.	Літературне божевілля чи заклик до міжцивілізаційного діалогу: наративні новації Е. Шевіяра	8
Маценка С. П.	Мовне конструювання історії: досвідні світи та культурно-історичні практики жінок у романі «Уражені» Ульріке Дрезнер	12
Потніцева Т. М.	Історія на перехресті літератур (В. Вордсворт – Р. Олдінгтон)	16
Торкут Н. М.	Шекспірівська репрезентація битви при Азенкурі: наративні стратегії конструювання міфу та його відлуння в культурі наступних епох	17

Література в історичному контексті

Безродних І. Г.	Риторична перформативність і конструювання владної позиції у «Річарді III» Вільяма Шекспіра	21
Бобришева К. О.	Трансгуманізм у сучасному літературознавстві	24
Боговик О. А.	Особиста травма та колективна історія в романі Яна Макьюена «Уроки»: деконструкція наративу «післявоєнного» покоління	26
Бричка М. І.	Хроніка «Річард III» Вільяма Шекспіра як складова метанаративу легітимації влади Єлизавети Тюдор	28
Ворова Т. Р.	Muth as a Memory of Reality and as a Language	31
Галкіна Я. В.	«Естетська критика О. Уайльда як «передне слово» до «нової критики» ХХ століття	34
Каліберда Н. В.	Чарльз Грандісон як втілення образу людини честі в однойменному романі Семюела Річардсона	37
Козяр Д. В.	Сучасна історія: шлях хвороби як визнання інакшості в романі Алексії Касале «Sing if You Can't Dance»: психопоетичний аспект	37
Куницька І. В., Штейнбук Ф. М.	Вітчизняні «декамерони» на зорі української незалежності	40
Patsan V. O.	The Translating of the Bible into English by William Tyndale: Historical Context	43
Тарасенко К. В.	«Формульна» природа сучасної польської естрадної пісні	46
Черняк Ю. І.	Українська еміграційна шекспіріана 1950-60 р.р.: історія, постаті та творчі здобутки	49

Історичний факт і літературна вигадка

Варецька С. О.	Бабин Яр як топографічний палімпсест (на прикладі роману Каті Петровської «Мабуть Естер»)	52
Верцімага А. В.	Історичний факт і художня вигадка в романах Мартіна Еміса про Голокост	55
Євтушенко С. О.	Ніж як центральна деталь-мікрообраз в мемуарах Салмана Рушді «Ніж»	58
Ільюченко М. О.	Хронофантастика і альтернативна історія як форми історіософського мислення	60
Клюєв А. А.	Історичний факт і художній вимисел: форми взаємодії у кіноінтерпретаціях творів сучасної англійської літератури	62
Костенко С. І.	Літературна біографія: на перетині документального і художнього	66
Попович Ю. П.	Еней Вергілія – герой в екзилі: українські акценти	69
Родний О. В.	Розрив лінійної історії у романі Ольги Токарчук «Бігуни»	73

Література як історичне свідчення

Bezrukov A. V.	Metamodernist Hermeneutics: Between Textual Potentiality and Axiological Reflection	75
Голуб Д. О.	Герой-non finito: літературне конструювання літературної пам'яті	77
Калинич К. Ф.	Травматична пам'ять Другої світової війни у п'єсі Л. Мончак «Квіти під руками диявола»	80
Курило С. М.	Економічна криза 2008 року як антропологічна травма: побут та ментальність фермерської громади у романі Л. Ердріч «The Mighty Red»	83
Нікоряк Н. В.	Есе «Рік з Довженком» М. Вінграновського як джерело формування історико-біографічного наративу	86
Сажина А. В.	Рекламний дискурс як дзеркало епохи	90
Сидоренко О. В.	Західноєвропейська сміхова література та український святковий бурлеск	93
Suima I. P.	Responsive Narratives: Exploring the Dialogue between Historical Fact and Literary Fiction	95
Федоряка Л. Д.	Історія в романі Мюріель Спарк <i>The Prime of Miss Jean Brodie</i> : рецепція, об'єкти і художня функція	98

Історія в літературі / Історія літератури

Ватченко С. О.	Генрі Джеймс і жанр «темного любовного роману»	103
Велігіна Н. Г.	Історичне та літературне в романі Джуліана Барнса «Артур і Джордж»	106
Вельчєва К. О.	«П'ять снів Адама Даві про Едварда II»: художня форма на службі політичних інтересів	109
Гон О. М.	Політичні і поетичні проєкції Провансу: націоналізм vs космополітизм	112
Гусєв В. А., Єлісеєнко А. П.	«Ментальна свідомість» vs «знання крові» у романах Д. Г. Лоуренса	115

Жужгіна- Аллахвердян Т. М.	Лірика Антоніо Мачадо в парадигмі пам'яті, міфу, історії та мистецтва: елегія і гротеск	117
Криворучко С. К.	Матріотизм. Фактографія як художній вимисел у романі Фредеріка Бегбеде «Уна і Селінджер»	121
Максютенко О. В.	«Сентиментальна подорож» Лоренса Стерна: художник як філософ	124
Пічугіна Т. Є.	Писати, як божевільний історик: «Обмірювання світу» Д. Кельмана	126

Наукове видання

Мова видання: українська, англійська

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської наукової конференції

«Історія як література»

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

(Дніпро, 26–27 лютого 2026 р.)